



1

ARCHITETTURA  
E CITTÀ

# AC

**COMPONIMENTI  
GIUDIZIOSI**

BREVIARIO  
GENERAZIONALE  
DI COMPOSIZIONE  
ARCHITETTONICA

**RICCARDO CANELLA**

  
MAGGIOLI  
EDITORE

ISBN 978-88-916-2015-6

© 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](http://www.maggiolieditore.it)  
e-mail: [clienti.editore@maggioli.it](mailto: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](http://www.maggioli.it) area università

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

**1** ARCHITETTURA  
E CITTÀ

**AC**

**COMPONIMENTI  
GIUDIZIOSI**

**BREVIARIO  
GENERAZIONALE  
DI COMPOSIZIONE  
ARCHITETTONICA**

**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.1**

**Componenti giudiziosi**

Breviario generazionale di composizione  
architettonica

*Riccardo Canella*

**Cura redazionale**

Camilla Laura Pietrasanta

**Grafica**

Davide Guido

Camilla Laura Pietrasanta

## Indice

<b>Premessa</b>	<i>11</i>
Breviario generazionale di composizione architettonica	<i>12</i>
<b>Luogo</b>	<i>15</i>
La colonna “universale” di Loos	<i>16</i>
Luogo dei Pionieri e luogo dei Maestri del Movimento Moderno	<i>17</i>
Nell’ultimo dopoguerra: ascolto del luogo e nostalgie storiciste nelle poetiche dei Maestri	<i>18</i>
Il paradigma Venezia nelle versioni di tre famosi maestri	<i>19</i>
Il rispetto del luogo nell’architettura italiana prima e dopo l’ultima guerra	<i>19</i>
Il paradigma Milano	<i>20</i>
Luogo e “nonluogo” oggi	<i>22</i>
Luogo geografico e luogo storico. Trapianto ed evocazione	<i>23</i>
Continuità in presenza, distanza in assenza	<i>24</i>
Contesto e atopia	<i>25</i>

<b>Tema</b>	29
Ragioni dell'architettura moderna: la fabbrica e il palazzo	30
Nuova estetica o soddisfazione delle aspirazioni di massa?	31
Committenza pubblica o privata?	32
Tra le due guerre: dall'abitazione periferica alla petizione urbanistica	32
Ideale: recondito, segreto, religioso	33
Ideali e funzioni nell'alternarsi di temi dominanti	34
Il divenire della funzione	35
Ultimo dopoguerra: dal quartiere periferico al centro storico	36
USA, dove la città si rinnova per settori funzionali separati	37
Modelli importati per la terziarizzazione della città italiana	38
Luogo e tema, in una ripida controtendenza	41
<b>Forma</b>	45
I CIAM e la seconda e la terza generazione del Movimento Moderno	46
Il revisionismo delle successive generazioni	49
Un progetto di neo-avanguardia	51
Postmodernità e Postmodernismo	53
White e Gray	54
1973 e 1980: lo "stato dell'arte" in due mostre	56
Architettura come tecnica, come evento, come decorazione	58
Luogo, tema, forma: due visioni	62

<b>Indice dei nomi</b>	<i>69</i>
<b>Verifica di progetto</b>	<i>77</i>
Progetto di nuova collocazione al Castello Sforzesco di Milano della gigantesca statua equestre eseguita secondo i disegni (in senso stretto e in senso lato) di Leonardo da Vinci [2001]	<i>79</i>
<b>“Lettere luterane” sulla composizione architettonica</b>	<i>101</i>
Lettera aperta scritta da un osservatorio privilegiato: il “Simposio internazionale Italian Architecture in Europe” tenutosi a Londra all’Accademia italiana delle Arti e delle Arti applicate, il 12 aprile 1991 [1991]	<i>102</i>
Meditazioni architettoniche del XX secolo di un soldato di fanteria di stanza presso il XX Battaglione Monte San Michele alle Fornaci di Brescia [1986]	<i>108</i>
<b>Epilogo</b>	<i>117</i>
Ragioni per una nuova collana di quaderni di architettura	<i>119</i>
“Lettere luterane” sull’Abilitazione Scientifica Nazionale	<i>122</i>





**Forma**



1



2



3



4



5

1. Vista del modello del Quartiere Hansaviertel sede dell'Esposizione Interbau, Berlino, 1957.

2. Walter Gropius e TAC, Casa d'abitazione nel Quartiere Hansaviertel, Berlino, 1956.

3. Alvar Aalto, Casa d'abitazione nel Quartiere Hansaviertel, Berlino, 1955-57.

4. Oscar Niemeyer, Cappella di S. Francisco, Pampulha, Brasile, 1942.

5. Alison e Peter Smithson, Scuola secondaria, Hunstanton, Inghilterra, 1949-54.

Nel 1953 la città di Berlino decide la ricostruzione del Quartiere Hansaviertel, che diverrà sede dell'Esposizione *Interbau* 1957<sup>(1)</sup>. Sono una cinquantina gli architetti invitati a sperimentarvi varie tipologie residenziali, un po' come era avvenuto al Weissenhof nel 1927. Anche se la quasi totalità dei partecipanti è europea, sulla manifestazione, usata come "vetrina d'Occidente", rispetto la Stalinallee realizzata a Berlino Est, pare aleggiare l'intento che aveva ispirato la mostra sull'*International Style*, tenuta nel 1932 al Museum of Modern Art di New York, dove i promotori Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson<sup>(2)</sup> avevano omologato in un nuovo stile i differenti ideali (ma per la verità tutti avversi al concetto di stile) che avevano concorso alla formazione del Movimento Moderno.

A Berlino si deve constatare che la ricerca tipologica nel campo dell'abitazione è rimasta sostanzialmente quella dell'anteguerra, mentre complessivamente scaduta appare l'ispirazione figurativa, così che l'*Interbau* sembra aver posto gli architetti moderni di fronte all'alternativa tra formalismo e stilizzazione.

Infatti per tutti gli anni Cinquanta architetti e critici moderni, e tra loro soprattutto quelli delle nuove generazioni, cercano di riqualificarsi rispetto alla fase eroica d'anteguerra distribuendo a piene mani l'accusa di formalismo. Si tratta talvolta di un vero e proprio "processo alle streghe", nel quale risultano imputati, addirittura, J.J.P. Oud per aver sviluppato l'impianto secondo un asse centrale di simmetria e per aver introdotto apparati decorativi nel Palazzo Shell a L'Aja, realizzato tra il 1938 e il 1942<sup>(3)</sup>; e Oscar Niemeyer, attraverso un'istruttoria condotta nel 1954 da accusatori (Max Bill) e difensori (Gropius e E.N. Rogers)<sup>(4)</sup>, per aver osato puntare alla bellezza in una realtà economicamente e socialmente arretrata come quella brasiliana.

Come al Weissenhof era seguito, con altri protagonisti, il CIAM del 1929 a La Sarraz, così all'*Interbau* segue il CIAM del 1959 a Otterlo con altri protagonisti. E proprio in questa occasione (la premeditazione dell'omicidio sarebbe avvenuta in quello precedente del 1956 a Dubrovnik, ad opera del Team X, dove X sta per decimo CIAM) viene redatto il definitivo certificato di morte non solo dei CIAM, ma addirittura del Movimento Moderno, allorché nella disfida di Otterlo si contrappongono due schieramenti (gerarchia dei percorsi *vs.* identità storica della città) che si accusano reciprocamente di deviazionismo formalista, ognuno rivendicando per sé la coerente e legittima interpretazione evolutiva o revisionista dei principi del Movimento Moderno.

Da una parte, dunque, l'esigua pattuglia degli architetti italiani desiderosi di mostrare, risultati alla mano, la compatibilità dell'architettura moderna all'ambiente storico della città; dall'altra la quasi totalità restante, guidata dal Team X degli Smithson, Bakema e compagni, che pretende di rifondare *ad escludendum* il Movimento Moderno su nuove e radicali questioni di principio<sup>(5)</sup>.

E forse non è un caso che certe preoccupazioni di pervenire a una nuova originalità formale venissero celate dietro presunte divergenze ideologiche e organizzative soprattutto dai britannici e dagli italiani: gli uni provenienti dalla nazione democratica che più delle altre in Europa aveva resistito all'infiltrazione del Movimento Moderno, gli altri reduci dalla esperienza soprattutto formale accumulata dal razionalismo italiano durante il fascismo.

Alla morte di F.L. Wright, avvenuta nel 1959, l'architettura nordamericana cerca la personalità di adeguato prestigio che la rappresenti sulla scena internazionale. Tale non può essere Philip Johnson, dedito ad un eclettismo sperimentale spinto fino all'estremo provocatorio. Può esserlo invece Louis I. Kahn, architetto non più giovane di Filadelfia che, dopo un periodo d'impegno trascorso nel New Deal rooseveltiano, è pervenuto a notorietà con una serie di scritti pubblicati su "Perspecta", rivista della Scuola di Architettura di Yale, dove insegna, e con alcune opere e progetti accolti con unanime consenso.

Kahn viene così invitato a tenere la relazione conclusiva all'XI CIAM di Otterlo, e la sua poetica non può che soddisfare entrambe le fazioni che si scontrano fino allo scioglimento: quella italiana, perché vi scopre la valorizzazione dell'archetipo fino alla sua riproposizione in allegoria; quella avversaria, perché vi trova l'esaltazione della tecnica impiegata nella resa primordiale della costruzione.

L'altro protagonista, che a Otterlo riesce a porsi al di sopra delle parti in competizione, suscitando unanime consenso, è Kenzo Tange quando oltre ai suoi, ancora di intonazione corbusieriana, presenta il progetto "Marina City" del futuro metabolista Kikutake che prevede lo sviluppo di Tokyo sulla baia, tema che in seguito Tange farà proprio.

È troppo nota la polemica tra il critico inglese Reyner Banham ed Ernesto Rogers<sup>(6)</sup>, perché qui ne vengano richiamati i termini. Resta il fatto che da essa si possono considerare derivati due corsi dell'architettura apparentemente incomponibili, eppure, ai rispettivi estremi, entrambi destinati a trovarsi ricollocati in una nozione generalista di *Postmodernism*: da una parte il manierismo corbusieriano-miesiano progressi-



6



7



8



9



10

6. Alison e Peter Smithson, *Gerarchia dei percorsi come struttura urbana*, 1967.

7. Giancarlo De Carlo, *Complesso residenziale e commerciale, Matera, 1956-57*.

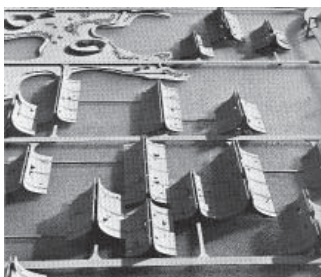
8. Philip Johnson, *Modello del New York State Theatre nel Lincoln Center di New York, 1962*.

9. Louis Kahn, *Laboratori di ricerca medica Richards. University of Pennsylvania, Philadelphia, 1957-61*.

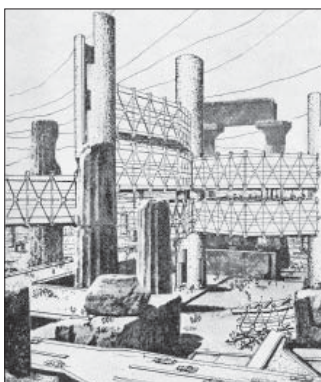
10. Kenzo Tange, *Parco della Pace, Hiroshima, 1949-56*.



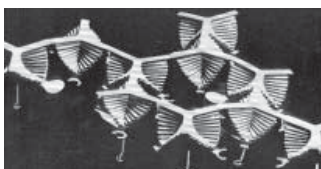
11



12



13



14

11. Kiyonori Kikutake, *Proposta per "Marina City"*, 1959.

12. Kenzo Tange, *Proposta per la baia di Tokio*, 1960.

13. Arata Isozaki, *Proposta per "Space City"*, 1959-62.

14. Noriaki Kurokawa, *Proposta per "Helix City"*, 1961.

vamente disidratato ed estraniato a vantaggio di un eretismo tecnologico; dall'altra una figurazione intesa come metafora della destinazione, volta a volta spinta fino all'affabulazione nostalgica o all'adattamento mimetico all'intorno.

Non è raro scoprire anche negli architetti criticamente più attivi di terza generazione (Peter Blake, Giancarlo De Carlo, per esempio) un andirivieni sul confine che separa questi due atteggiamenti, tanto che nel 1965 lo storico svizzero Siegfried Giedion, critico ufficiale del Movimento Moderno e già segretario dei CIAM, fissava in otto punti differenziali i caratteri per i quali la terza generazione di architetti moderni (quella dei nati intorno al 1920), a suo parere, poteva rientrare nella continuità delle precedenti generazioni:

- *L'orientamento sociale è portato avanti: una più cosciente considerazione per il cliente anonimo.*
- *Progettazione aperta: l'incorporazione del mutare delle condizioni come elemento positivo del progetto.*

- *Incorporazione del traffico come elemento positivo della progettazione urbanistica.*
- *Maggiore attenzione nel trattare la situazione esistente, così da permettere un'azione reciproca tra architettura e ambiente, rafforzando l'uno con l'altra.*

- *Un'insistenza nell'uso architettonico di piani orizzontali e livelli differenti. Un uso più energico di piattaforme artificiali come elementi urbanistici.*

- *Un più forte rapporto col passato; espresso non in forme ma nel senso di un rapporto interiore e di desiderio di continuità.*

- *Un ulteriore rafforzamento delle tendenze scultoree in architettura.*

*Un rapporto più libero tra lo spazio interno ed esterno e tra i volumi nello spazio.*

- *Il diritto dell'espressione al di sopra della pura funzione.<sup>(7)</sup>*

Ma questi otto punti, pur enucleati con certo acume, e la stessa dirompente formalità dell'esempio indicato a riscontro (l'Opera House di Sidney dell'architetto danese Jørn Utzon), se confrontati con quelli formulati nel 1926 da Le Corbusier (al quale Giedion attribuisce pure il merito di esser stato *l'unico pioniere che non interruppe mai il contatto col passato*):

1. *I pilotis.*
2. *Il tetto giardino.*
3. *La pianta libera.*
4. *La finestra a nastro continuo.*
5. *La facciata libera (dalla struttura)<sup>(8)</sup>.*

forniscono piuttosto la prova che il Movimento Moderno aveva cessato il suo corso canonico.



## *Il revisionismo delle successive generazioni*

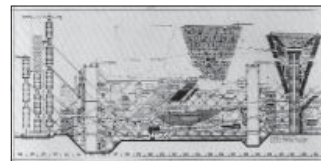
La fine-corsa del Movimento Moderno, tanto come etica quanto come estetica, apre un vuoto proprio là dove si trovano le certezze intellettuali e formali degli architetti moderni più consapevoli; e quel vuoto nei primi anni Sessanta viene occupato dalle iniziative di una nuova generazione che spesso si trova ancora a completare la propria formazione nelle scuole di architettura. Così che la radicale propositività di queste giovani formazioni, che si atteggiano a nuova avanguardia, influisce ideologicamente e figurativamente proprio sulle personalità già affermate più coinvolte e preoccupate sul destino dell'architettura moderna.

È questo il caso del Gruppo giapponese "Metabolism", fondato a Tokyo nel 1960 dal critico Noboru Kawazoe e dagli architetti Kiyonori Kikutake, Noriaki Kurokawa, Arata Isozaki e altri ancora, che stimola l'ispirazione di un architetto affermato come Kenzo Tange nel passaggio dal manierismo corbusieriano (il suo periodo forse più vitale, situato nella scia degli allievi diretti del maestro come Kunio Mayekawa e Junzo Sakakura) a quando fa propria la finzione, tipicamente metabolista, tra struttura verticale permanente e completamento orizzontale suscettibile di variare nel tempo. Diverse sono le fonti che dal 1961, anno della prima pubblicazione a Londra di "Archigram", possono averne ispirato la poetica futuribile: l'originale immaginazione di un architetto pressoché coetaneo come Cedric Price ("Fun Palace", 1961, e soprattutto "Potteries Thinkbelt", 1964), la ricerca progettuale dello stesso "Metabolism", il consueto graficismo figurativo della Architectural Association School, dove si formano i membri del Gruppo e dove insegna Price. Resta il fatto che, diversamente dagli altri architetti visionari che imperversano sulla scena internazionale (Walter Jonas, Yona Friedman, Frei Otto e altri, in seguito recuperati come antecedenti) il linguaggio disegnato di "Archigram" influisce e contamina l'opera di non pochi architetti inglesi e particolarmente di quelli che perverranno a fama negli anni successivi.

Se il riferimento immediato è quello del Centre Pompidou parigino di Richard Rogers e Renzo Piano, vera e propria riscrittura del 1970, addomesticata e in tre dimensioni, di due previsioni, come "Plug-In City" di Peter Cook e "Walking City" di Ron Herron e Brian Harvey, entrambe del 1963, anche i successivi effetti *hi-tech*, che caratterizzano le successive opere di Richard Rogers e Norman Foster, e perfino alcune di James Stirling mostrano di risentirne. A differenza di altri che sanno approfittarne, gli architetti di "Archigram" non portano a realizzazione tutto il poten-



15



16



17



18



19

15. Jørn Utzon, Opera House, Sydney, 1955-56.

16. Peter Cook, "Plug-in-City", 1963.

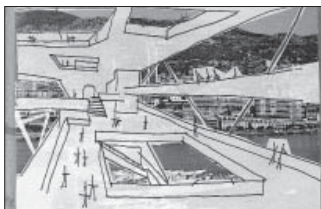
17. Ron Herron e Brian Harvey, "Walking City", 1963.

18. Cedric Price, "Fun Palace" ("Palazzo dello svago"), 1964.

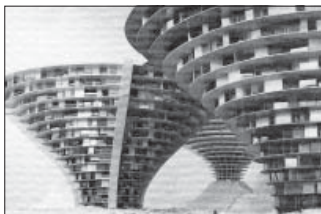
19. Cedric Price, "Potteries Thinkbelt" (piano per un'avanzata istruzione di massa), North Staffordshire, 1966.



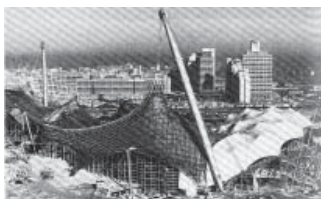
20



21



22



23

20. Renzo Piano e Richard Rogers, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1971.

21. Yona Friedman, Disegno di "Città spaziale", 1959-63.

22. Walter Jonas, Modello di "Città spaziale", 1960.

23. Günther Behnisch e Frei Otto, Stadio Olimpico, Monaco, 1968-72.

ziale espressivo presente nelle loro prefigurazioni, inclinando al virtuosismo grafico e all'affabulazione del fumetto.

Ma il più precoce atteggiamento revisionista sul Movimento Moderno, che dal suo corso tende ad escludere sussulti e soprassalti della generazione venuta alla ribalta nel dopoguerra e impegnata in una improbabile sua rigenerazione, avviene tra Milano e Venezia a partire dal 1955 ad opera di studenti del Politecnico e dello IUAV allievi rispettivamente di Ernesto Rogers e Giuseppe Samonà<sup>(9)</sup>. Inizialmente la loro attenzione è rivolta soprattutto alla reinterpretazione di certe fasi dello sviluppo del Movimento Moderno, tesa a confutare la tendenziosità della più recente storiografia, a togliere preconetti discriminanti tra Moderno e Modernismo, nonché a legittimare il singolare percorso dei migliori architetti italiani di seconda generazione formatosi durante il fascismo, e articolatosi nel dopoguerra con trasgressiva originalità figurativa.

A differenza di quanto sarebbe avvenuto a Tokyo nel 1960 e a Londra l'anno successivo, il corrispettivo atteggiamento generazionale, assunto a Milano e a Venezia dalla metà degli anni Cinquanta, non si configura come d'avanguardia, non dà luogo a un gruppo unitario e, allorché si passi dagli scritti ai progetti, gli orientamenti ideologici e gli esiti formali risultano ancora più distanti, quando non addirittura divergenti. Infatti, sotto la superficiale omologazione in "Giovani delle colonne"<sup>(10)</sup> o in "Neoliberty"<sup>(11)</sup>, possibili riferimenti possono trovarsi con riguardo retrospettivo, autore per autore e volta a volta, all'Art Nouveau, ai Protorazionalisti (Loos e Perret), all'Espressionismo, alle Scuole nazionali alternative al Movimento Moderno, eccetera. Poiché incontri e confronti, semmai avvengono, risultano indiretti e occasionali nella pubblicistica (soprattutto su riviste come "Casabella-Continuità", diretta da Ernesto N. Rogers, e "Comunità", fondata da Adriano Olivetti e diretta da Renzo Zorzi) e nelle mostre (*Nuovi disegni per il mobile italiano* a Milano 1960, rassegne a L'Aquila 1962 e 1963, Triennali a Milano e Biennali a Venezia) dove però l'incontro-confronto si apre progressivamente con presenze significative di altre città italiane e di altre nazioni.

## Un progetto di neo-avanguardia

Nel 1963 a Palermo un incontro tra giovani letterati fonda di fatto il cosiddetto “Gruppo ‘63”, per analogia al “Gruppo ‘47” sorto in Germania una quindicina d’anni prima, ma da quello geneticamente differente: per i natali in pieno *boom* economico italiano, per non avere antecedenti eroici nell’Espressionismo weimariano e, soprattutto, per non trovarsi pressato direttamente alle spalle dal nazismo e dalla tragedia desertificante dell’ultima guerra.

In entrambe queste avventure intellettuali predomina la messa in crisi delle tecniche vigenti di comunicazione letteraria, considerate compromesse e ormai anacronistiche in un panorama internazionale, e, per converso, la messa a punto di una strategia tesa ad instaurare nuovi termini di riferimento nella produzione e nella critica letterarie. Ma, se nel 1947 può aver contato un sussulto ideologico, nel 1963 conta l’algido disimpegno, onnivoro, sperimentalista, comunque irridente e scanzonato, che ribalta la gerarchia di valori allora in corso e, quindi soprattutto, che punta direttamente al ricambio generazionale dell’*establishment* editoriale e mediatico. Evocando de Saussure e Sklovskij, Lévi-Strauss e Barthes, l’obiettivo è quello di togliere credibilità al superstite realismo dei Vittorini, Bassani, Cassola (adeguati a “nuove Liala”) e particolarmente all’appassionato moralismo di Pasolini. Evidentemente anche nel “Gruppo ‘63”, come del resto avviene in tutti i movimenti artistici e intellettuali, il contributo dei singoli risulta affatto differente per genere e incisività poetica.

Se il tempo trascorso ha confermato l’alloro, per esempio, ad Arbasino scrittore, a Sanguineti poeta, ha dovuto finalmente declassare *Il nome della rosa* a fenomenale caso della *fiction* confezionata a *best-seller*, tanto che un nuovo “Gruppo ‘90” ne avrebbe indicato l’autore come “nuova Liala” di fine secolo. Un ricorso che potrebbe richiamare il film del 1950 *All about Eve* – in italiano *Eva contro Eva* –, interpretato da Bette Davis ed Anne Baxter per la regia di Joseph L. Mankiewicz.

Il ritorno ad atteggiamenti di nuova avanguardia nel settore del *design* avviene negli stessi anni. Mentre allo sperimentalismo del “Gruppo ‘63” aderisce anche qualche architetto in crisi di ispirazione dopo l’avventura “Neoliberty”, trovandovi soltanto solidarietà intellettuale e stimolo all’autoproposizione nell’ambito internazionale.

Infatti in letteratura e in architettura, rispettivamente, si verifica una sostanziale differenza nel rapporto temporale che corre tra avanguardia storica (grosso modo, quella iniziata con l’Espressionismo e conclusa con il Surrealismo) e neo-avanguardia (coltivata nella fase postmoderna).



24



25

24. James Stirling, *Galleria di Stato, Stoccarda, 1977-84.*

25. Norman Foster, *Banca di Hong Kong, Shanghai, 1979-85.*





26



27



28



29

26. Charles Moore, *Piazza d'Italia*, New Orleans, 1975.

27. Ricardo Bofill, *Piazza di Catalogna*, Parigi, 1979-86.

28. Michael Graves, "Portland Building", Portland, Oregon, 1980.

29. Rob Krier, *Modello di architettura postmoderna*, 1990-91.

Nel primo caso, a differenza di quella storica, costretta a giocare provocatoriamente di rimessa perché isolata dall'incomprensione, i neo-avanguardisti si trovano ad operare quando ormai il rapporto tra letteratura e pubblico sembra essersi placato (neo-realismo, neonaturalismo, eccetera), per cui sembrano chiedersi: dacché Van Gogh, Picasso, de Chirico sono divenuti icone popolari assimilate senza riserva e stupore, perché mai la riproposizione di stati e generi di rottura dell'avanguardia storica non possono essere ridestati all'interesse e alla comprensione di un vasto pubblico?

Nel corso dell'architettura invece esiste un passato eroico d'avanguardia che negli anni Venti e Trenta ha trovato la propria regola formalizzata e resa istituzionale, se non altrove, almeno nell'espansione residenziale della città industrializzata. È soprattutto dall'ultimo dopoguerra che la degenerazione modernista di quella stessa formalità si estende progressivamente, ovunque e comunque, suffragata dalla praticità richiesta e offerta dal funzionalismo.

Pertanto ogni atteggiamento, che intenda connotarsi di insubordinazione al processo totalizzante in corso, deve prioritariamente proporsi come distacco figurativo dalla genericità del moderno convenzionale, rinunciando a riesprimere la funzionalità, ormai metabolizzata, e reintroducendo i due riferimenti di luogo e di tempo nel frattempo perduti. Da qui il recupero del *genius loci*, della storia, magari fino agli ordini e alla decorazione; il ricorso a certa primordialità figurativa dell'iniziazione moderna; la ripresa della suggestione visionaria e futuribile.

Se dunque per “Postmodernità” va inteso il substrato culturale della fase post-industriale, per “Postmodernismo” può assumersi quel percorso intrapreso più specificamente dall’architettura moderna, dopo l’involuzione modernista dell’ultimo dopoguerra contraddistinta dall’affermazione universale dell’*International Style*<sup>(12)</sup>.

Pertanto nella secessione figurativa del Postmodernismo coesistono, volenti o nolenti, tendenze poetiche anche radicalmente differenti.

Una prima questione, dunque, coinvolge il riferimento alla storia, dove un conto, per i postmodernisti “creduli”, è la rimessa in circolo di elementi significativi della tradizione (colonne, capitelli, archi, volute) finalizzati ad essere percepiti come termini di un linguaggio universale interrotto (necessariamente o ideologicamente) dal Movimento Moderno e ora ripristinati sintatticamente o per frammenti (con o senza un velo di straniamento o di ironia) dopo la sua crisi (Charles Moore, Paolo Portoghesi, Michael Graves, Hans Hollein, Ricardo Bofill, Robert e Leon Krier e altri); altro conto, per i postmoderni “increduli”, è ripartire dalla storia del Movimento Moderno per tentare di ridurne il linguaggio a certi archetipi primari, geometricamente e simbolicamente canonici (cubo, sfera, cilindro, piramide). È questa la fase iniziale della poetica di Aldo Rossi, ispirata alla pittura di Paul Klee, che si protrae fino alla fine degli anni Sessanta (Unità residenziale al Quartiere Gallaratese 2 di Milano).

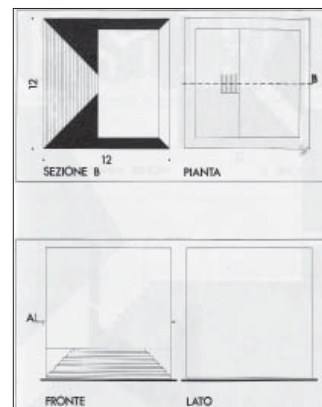
Una seconda questione coinvolge il riferimento al luogo, che i postmodernisti “creduli”, rifiutando il moralismo del Moderno, assumono come diorama, reale o virtuale, il connettivo urbano al quale adattarsi mimeticamente o metaforicamente per falsificazione. Mentre il luogo dei postmoderni “increduli” è reso per allegoria attraverso una sorta di “sindrome di Peter Pan”, dove la regressione all’infanzia è di chi racconta una favola alla comunità degli adulti, la cui morale non rinnega la modernità, ma di essa offre una chiave di lettura, accortamente semplificata, che ne salvaguarda il positivo per riproporlo come tuttora falsificabile, senza correre il rischio della caricatura. In ciò ha ragione Paolo Portoghesi nel confrontare l’architettura di Rossi all’ultima produzione di Italo Calvino<sup>(13)</sup>. Ma tra gli “increduli”, oltre a Rossi, dal 1970 più ispirato da de Chirico, troviamo Robert Venturi, inizialmente più ispirato da Edward Hopper che dalla Pop Art, non a caso entrambi autori di due testi decisivi nel 1966<sup>(14)</sup>, e forse anche Colin Rowe di *Collage City*<sup>(15)</sup>.



30



31



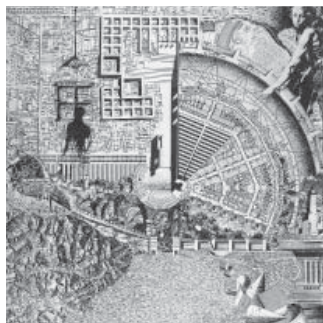
32

30. Edward Hopper, *Drug Store*, 1927.

31. Robert Venturi, “My Mother’s House”, Chestnut Hill, Pennsylvania, 1962.

32. Aldo Rossi, *Progetto Monumento alla Resistenza*, Cuneo, 1962.

## *White and Gray*



33



34

Nelle lezioni che mettevano a confronto Palladio, il Manierismo e Le Corbusier, tenute proprio da Colin Rowe alla Cornell University dal 1962, sembra sia da trovare l'origine comune dei cosiddetti "Five Architects", allora suoi allievi. Costoro pervengono a notorietà, presentati da Kenneth Frampton, nel meeting promosso nel 1969 dalla CASE (Conference of Architects for the Study of Environment) al MOMA (Museum of Modern Art) di New York. In seguito alla monografia sul loro lavoro, pubblicata nel 1972<sup>(16)</sup>, la più importante rivista americana di architettura interpella, per un parere sulla poetica purista dei Five, cinque architetti di poco più anziani, fino allora considerati all'avanguardia sull'asse Yale-Philadelphia-Louis Kahn-Robert Venturi, e ritenuti pregiudizialmente opposti in quanto ormai dediti alle grazie del Post-modernismo<sup>(17)</sup>.

Ciò che Rowe scopriva nel rapporto tra Le Corbusier e Palladio ora, stando al loro mentore Frampton<sup>(18)</sup>, si riproduce tra Eisenman e Terragni, tra Hejduk e Van Doesburg (?), tra Graves, Gwathmey (& Siegel), Meier e il periodo purista di Le Corbusier. A rendere comuni i caratteri dei Five, oltre alla bianca, sofisticata domesticità dei temi prescelti (ville, palazzine), sono la radicale astinenza da ogni ideologia (ma essa così non lo diviene a sua volta?), l'intenzionale abbandono al puro stilismo, l'assunzione del modello di riferimento; e poi, a confermare l'impressione manierista, subentra la variazione di scala tra ordine gigante e ordine nano, che già corre nella Pop-Art, avendo a mente, per esempio, il gigantesco tubo di dentifricio realizzato da Claes Oldenburg nel 1964.

Ma il consapevole o inconsapevole incorporare quei caratteri, e ancor più il loro evolversi poi fino a configurare personalità distinte, non sono forse dati identitari comuni, se non al Postmodernismo architettonico inteso come stile, alla condizione culturale postmoderna? Così che la distinzione tra "bianchi" (Five) e "grigi" (Post-modernisti) riesce a distinguere come possono due marche dello stesso prodotto. Perfino il tentativo di attribuire connotazioni di vago impegno politico a posizioni di destra populista (Venturi, Moore e compagni), di centro asettico (Five), rispetto a una presunta tendenza italiana di sinistra (Tafuri, Rossi), assunta per confronto<sup>(19)</sup>, considerato a distanza di tempo, risulta del tutto velleitario, poiché la vena progressista e missionaria del Movimento Moderno vi risulta ormai del tutto prosciugata. Semmai, ricordando certe istantanee suburbane fissate in pittura da Ben Shan, è proprio nel pragmatismo, particolarmente di Venturi, che può rinvenirsi un superstite

33: Aldo Rossi, "La Città Analoga", 1977.

34: Colin Rowe, *Collage City*, 1973.

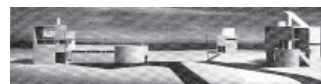
impegno descrittivo di eredità New Deal.

Infatti, oltre all'atteggiamento *understatement* che scorre negli scritti teorici, si può scoprire quella raffinata ragnatela di dettagli e quella ricerca di sottili allusioni che fanno dell'architettura di Venturi un caso del tutto separato dalle provocazioni degli altri Postmodernisti.

Pertanto viene da supporre che la contrapposizione tra *White* e *Gray*, così radicalizzata, venga da un soprassalto d'orgoglio della cultura nordamericana desiderosa di avocare a sé, dopo una subita marginalità, tutto il dibattito teorico sull'architettura d'avanguardia.



35



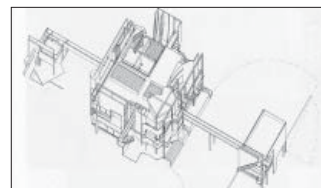
36



37



38



39



40

35. John Hejduk, *House 10*, 1966.

36. Charles Gwathmey e Robert Siegel, *Casa e studio R. Gwathmey*, Amagansett, New York, 1966-67.

37. Richard Meier, *Casa Saltzman*, East Hampton, New York, 1967-70.

38. Peter Eisenman, *Casa Miller (House III)*, Lakeville, Connecticut, 1969-71.

39. Michael Graves, *Casa Snyderman*, Fort Wayne, Indiana, 1971-72.

40. Claes Oldenburg, *Tube*, 1964.



1973 e 1980: lo “stato dell’arte” in due mostre



41



42



43



44



45

41. Ben Shan, *Handball a New York City*, 1939.

42. Robert Venturi, *Casa a New Country, Delaware*, 1978.

43. Arduino Cantafora, “*La Città Analoga*”, XV Triennale, Milano.

44. Gruppo TAU, “*La presenza del Passato*”, I mostra di architettura alla Biennale, Venezia, 1980.

Ma nella sezione “Architettura-città” curata da Aldo Rossi alla XV Triennale di Milano del 1973, secondo un comune denominatore che assume la ricerca di architettura contestualizzata al divenire della città, con un catalogo intitolato *Architettura razionale* e un grande dipinto intitolato *La città analoga*, che riproduce architetture di epoche diverse riunite nello stesso paesaggio, vengono esposte opere e progetti dei Five, dei Krier, di Robert Venturi, di James Stirling e di altri, naturalmente oltre a quelle di italiani della stessa generazione<sup>(20)</sup>. Mentre alla Prima mostra di architettura internazionale, promossa dalla Biennale di Venezia nel 1980, intitolata “*La Presenza del Passato*” e curata da Paolo Portoghesi, molti degli stessi architetti e altri ancora si ritrovano uniti con intenzione che si vorrebbe esclusivamente postmodernista, come del resto si allude nel titolo stesso<sup>(21)</sup>.

Rispetto alla mostra del 1973 alla Triennale, dedicata alla memoria dei razionalisti Piero Bottoni, Ernesto Rogers, Hans Schmid, in quella veneziana del 1980, dedicata a Philip Johnson, Ignazio Gardella, Mario Ridolfi, tra gli stranieri invitati si ripresentano Ungers, Venturi, Leon Krier. Mancano invece i Five, con l’eccezione di Michael Graves; mancano Stirling e Gowan, mentre si aggiungono Boffill, Moore, Stern, Hollein, T.G. Smith, Isozaki, Greenberg, Tegerman, Kleihues; e gli unici architetti romani presenti sono allievi di Portoghesi, così come gli unici milanesi e veneziani sono allievi di Rossi.

Eppure dall’allineamento sulla “Strada Novissima” alla Biennale si toglie Aldo Rossi, che preferisce dedicarsi a costruzioni precarie esterne alla mostra, tra le quali il famoso Teatro del Mondo ancorato sull’acqua. Il che dimostra certa casualità, poiché non bastano l’assenza dei cosiddetti architetti *hi-tech* e l’esclusione di alcune personalità considerate agli opposti estremi per conferire orientamento unitario, ideale e formale, alla mostra.

Con gli occhi di oggi, l’aspetto più interessante alla Biennale risulta probabilmente la presenza del canadese-californiano Frank O’Gehry e dell’olandese Rem Koolhaas, poiché da qui l’architettura della post-modernità comincia a ramificarsi ulteriormente. Infatti, se si riguardano particolarmente gli allestimenti di questi due architetti (la gabbia trasparente di legno di Gehry e il lenzuolo rigonfio di Koolhaas), ci si può accorgere come anche a Venezia fosse già in corso altro dal Post-modernismo stilistico: qualcosa che non alludeva al passato, poiché puntava direttamente all’evento,

allo *happening* o alla *performance*, all'*exploit*, lasciando ad altri la nostalgia per il perduto decoro della città.

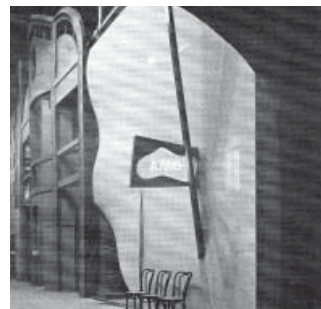
Pertanto "Strada Novissima" rimane caso esemplare di come si possa allestire una mostra di architettura che intenda estendere lo stato dell'arte a un pubblico di non-specialisti, anche se essa, più che affermare univocamente l'indirizzo ideale e formale preteso nelle intenzioni dei promotori, appare oggi come documento significativo di un ulteriore nodo di crisi dell'architettura nell'era della postmodernità.



46



47



48



49

45. Aldo Rossi, "Teatro del Mondo", Venezia, 1980.

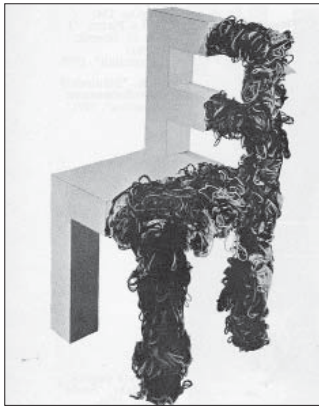
46-48. Allestimenti per "Strada Novissima" alla Biennale, Venezia, 1980:

46. Hans Hollein;

47. Frank O'Gebray;

48. Rem Koolhaas e Elia Zanghelis.

49. Archizoom, "No stop city", 1969.



50



51



52



53

50. Lucas Samaras, "Metamorfosi di una sedia", 1969-70.

51. Raimund Abraham, Sedia, 1971.

52. Ettore Sottsass jr., "Il pianeta come festival", 1972.

53. Frank O'Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao, 1991-97.

Dal 1964 la rivista "Casabella", quasi per reazione alla precedente direzione di Ernesto Rogers, si orienta all'edilizia corrente e all'*industrial design*, settore dal quale gli architetti che vi si dedicano, forse ancor prima degli stilisti di moda, cominciano a ricavare notorietà e profitto, incanalando lo sperimentalismo di nuova avanguardia al consenso e al consumo. Il superamento del funzionalismo, favorito da nuovi materiali e più evoluti processi di produzione, induce a fare dell'oggetto d'uso e del mobile, se non proprio un'opera d'arte, almeno un protagonista ben caratterizzato nel paesaggio domestico. A Milano e soprattutto a Firenze, dove si fa sentire più forte l'influenza avanguardista inglese degli Archigram e di Cedric Price e austriaca di Hans Hollein e Walter Pichler, individualità e gruppi giovanili, e qualche anziano destato dal torpore, confluiscono nella cosiddetta "Architettura radicale"<sup>(22)</sup> che converte ed egemonizza oltre a italiane ("Casabella", "Modo", "Domus") anche riviste di raggio internazionale (tra le tante, "Architectural Design").

In Italia a sospingere anche l'architettura nella direzione dell'evento, contrapposto al *revival* postmodernista, contribuiscono anche storici e critici, pur da differenti angolazioni che tuttavia parzialmente si sovrappongono. Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Bruno Zevi, tra gli altri, avvalorando la processualità progettuale rispetto alla destinazione, danno comune spessore ideologico all'arte, al *design* e all'architettura. Ma, dietro il rifiuto dell'arte come prodotto organico a una società nella quale non ci si riconosce, proclamato dalla parte estremizzante della neo-avanguardia, traspaiono quante mai *Kunstwollen* e intenzioni di stupire.

Stando alla parafrasi di Argan, per la neo-avanguardia "(...) *il fatto estetico, infine, vuole essere soltanto un evento in un mondo in cui, tutto dovendo accadere secondo i programmi prestabiliti, si sta perdendo il senso dell'evento, e gli stessi prodigi debbono prodursi nell'ambito di una mitologia della tecnica*"<sup>(23)</sup>.

È da qui, allora forse, che l'arte si riduce ad evento, l'oggetto d'uso si promuove ad arte e l'architettura virtualmente diviene oggetto dislocabile ovunque?

La riduzione del processo oggettivo di progettazione (*Sachlichkeit*) all'architettura come oggetto sembra proporsi in quel cortocircuito in grado di interrompere, con l'evento clamoroso alla portata di tutti, l'identità particolare di cui è depositaria la cultura di ogni città. Insomma, parrebbe che gli architetti dell'evento si chiedano: perché non incrinare, spezzare la compattezza figurativa, ortogonalmente strutturata, della compagine urbana con un intervento radicalmente deformante, interamen-

te concluso nel presente, relazionabile esclusivamente ad altri interventi analoghi attraverso la rete di un paesaggio mondializzato?

Nella filosofia del Movimento Moderno era implicito che l'approccio progettuale al tema, se non "dal cucchiaino alla città", sicuramente dalla casa popolare al grattacielo, restasse sostanzialmente lo stesso, diversamente da quanto avviene oggi, là dove a certi temi rappresentativi è consentito (o addirittura richiesto) adottare il procedimento compositivo del *design* autorizzato a derogare dalla logica degli allineamenti ortogonali (un tempo si sarebbe detto *aerodinamica*) e, quindi, dalla tradizionale abitabilità dello spazio. Non più la trasgressione, dunque, ma addirittura la sovversione del modello canonico, poiché la struttura trilitica portante (colonna-architrave, pilastro-trave), che storicamente ha orientato l'architettura secondo la legge di gravità studiata nella scienza delle costruzioni, ora si vuole orientata secondo diagonali spezzate, forse allusive dei flussi di fluidi che si studiano nella fisica tecnica.

L'Italia è dotata di una rete di città storiche, ognuna cresciuta con caratteri affatto particolari, come poche regioni occidentali ed europee possono vantare. Per questo l'architettura intesa come evento, qui ormai coltivata con frequenza e vistosità senza scrupoli, costituisce un sintomo sconcertante di una cultura provinciale sempre più totalizzata sul modello nordamericano, che semmai là trova condizioni contestuali (produzione, promozione, ambiente, mercato) del tutto differenti. A titolo esemplificativo provo a ricordare alcuni casi.

La forma scapestrata, che ha reso universalmente celebre il museo della città di Bilbao e l'autore Gehry, riproposta in altre situazioni perde tutta la suggestione dell'imprevisto, riducendo l'evento a formula scontata e gratuita.

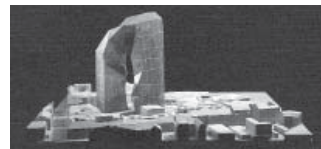
Infatti l'impacchettamento di grandi complessi monumentali eseguiti dallo scultore bulgaro Christo Javacheff sortisce effetti assai suggestivi proprio in quanto temporanei, mentre se rimanessero definitivi l'effetto sarebbe tragicomico.

Il grattacielo della Max Reinhardt Haus, progettato per Berlino da Eisenman, pare voler trapiantare nella capitale dell'Espressionismo tedesco l'allarmante gigantismo metropolitano della New York di King Kong.

Per gli interventi romani di Richard Meier (Ara Pacis, Chiesa del Dio Padre Misericordioso a Tor Tre Teste) si può rilevare come lo stilismo della palazzina *White*, trasferito perlopiù al tema del museo nel periodo post-Five, all'incontro con Roma leviti in forme classicheggianti o involute tra ellenistiche e barocche, a tutto scapito di quel raffinato "moderato cantabile" accreditato e vantato da molti critici.



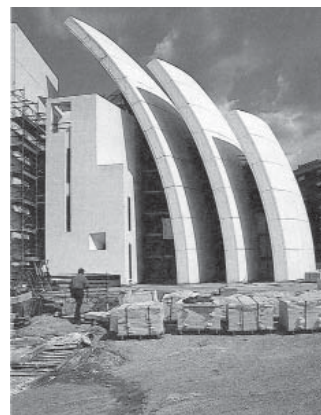
54



55



56



57

54. Christo Javacheff, *Reichstag impacchettato*, Berlino, 1992-95.

55. Peter Eisenman, *Max Reinhardt Haus*, Berlino, 1992.

56. Richard Meier, *Progetto di protezione dell'Ara Pacis*, Roma, 1996.

57. Richard Meier, *Chiesa del Dio Padre Misericordioso*, Tor Tre Teste, Roma, 1997.

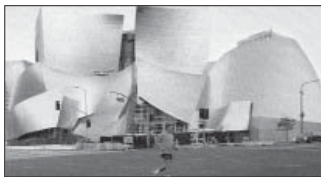




58



59



60



61

58. Renzo Piano, Chiesa di Padre Pio, S. Giovanni Rotondo, 1991.

59. Renzo Piano, Esposizione Internazionale, Genova, 1992.

60. Frank O'Gebry, Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, 2000.

61. Renzo Piano, Città della musica, Roma, 2000.

Nella “Città della musica”, realizzata a Roma, Renzo Piano divenuto famoso per aver adottato uno stile *hi-tech* ridotto alla “leggerezza trasparente e mobile” del *luna-park* o della barca a vela (che tuttavia nella grande Chiesa di San Giovanni Rotondo esibisce enormi archi a sesto ribassato di conci lapidei, all’interno dei quali si cela la struttura portante in acciaio), pare averlo temporaneamente abbandonato a favore di un impianto zoomorfo, evidentemente suggestionato dalla Philharmonie Concert Hall, realizzata a Berlino nei primi anni Sessanta da Hans Scharoun, e dalla successiva trascrizione nella Walt Disney Concert Hall realizzata a Los Angeles dal 1987 al 2003 da Frank Gehry.

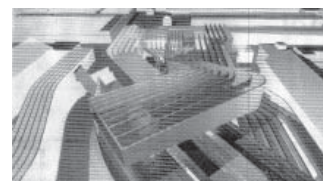
I progetti di Massimiliano Fuksas per il Centro Congressi all’EUR e di Zaha Hadid per il Centro per le Arti Contemporanee sull’area dell’ex Caserma Montello a Roma, come molti altri progetti virtuali, sembrano attribuibili, più che all’architettura, alla cosiddetta “letteratura di anticipazione”, dove gli effetti promessi non sono tenuti a tradursi in realtà.

La nuvola sospesa nel vuoto dentro un’enorme teca trasparente o le scie luminose incise dal traffico notturno su una pellicola che cancella il restante tessuto urbano, nel giudizio delle commissioni giudicatrici dei rispettivi concorsi ad inviti, riscontrano, inspiegabilmente, che *l’aspetto decorativo non è mai disgiunto dal funzionale*; inspiegabilmente, se non nella logica di quei complessi culturali concepiti (dal Beaubourg in poi) per esibire soprattutto la propria eccentricità.

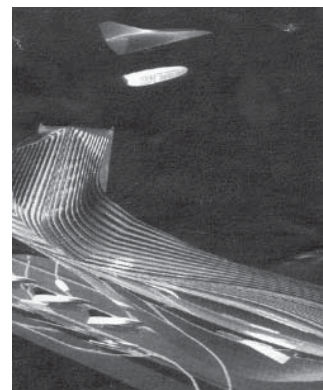
Caso a sé è quello dell’architettura del ticinese Mario Botta, sedicente allievo di Le Corbusier (?) e di Carlo Scarpa, sebbene nella sua opera non compaia traccia né della scabrosità del primo né del *bricolage* indefinito del secondo maestro. Vi traspare invece una maestria artigianale che, pur rinunciando all’eccesso di grazie di cui si carica l’architettura postmodernista, attraverso l’evidenza dell’impianto geometrico, il rispetto della simmetria, l’accorto traforo delle superfici, può raggiungere quella suadenza immediata e dolcificata dell’arte decorativa, così da riuscire rappresentativa nella città come lo fosse familiarmente in un interno domestico. È da qui, allora forse, che ritorna in auge quel gusto che rivaluta il cosmopolitismo del periodo *Art Déco* di Gio Ponti?

Accompagnando i progetti con sentenze ingenuo o ambiguamente astute (“progettare con i vuoti”, “progettare con la luce”, “progettare come regatare”, “caos = nuovo ordine” eccetera), gli architetti della tecnica, dell’evento e della decorazione appaiono votati a una concezione reclamistica della (propria) architettura, che rinuncia a responsabilizzarsi sul grado di organicità dell’intervento nel destino di ogni città.

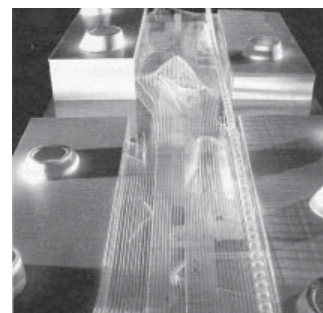
A differenza dell'avanguardia storica che attorno, a parte una ristretta *élite* intellettuale, aveva trovato una ricezione diffidente, l'evento si avvale della immediata adesione di nuove generazioni avvertite ormai del linguaggio moderno, anche attraverso i *media* che ne hanno omologato deformazioni e provocazioni nella sfera domestica. Pertanto, dietro un'appariscente rinuncia ai codici formali fin qui in vigore ed a un ambiguo o parodico rifiuto di ogni convenzione istituzionalizzata, anche in architettura la prova più impegnativa per l'evento, ancor più della conquista del consenso (che, in prospettiva, si ripromette il *best-seller*, come è avvenuto in letteratura) resta comunque quella celebrazione mediatica in grado di sorpassare e offuscare procedimenti compositivi, più complessi da elaborare e da rendere accessibili, che assumono ogni città come unico significativo, e perciò irrinunciabile, contesto di riferimento.



62



63



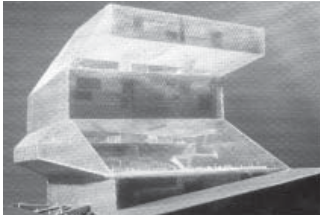
64

62. Zaha M. Hadid, *Progetto Centro Arte Contemporanea, Roma, 1998.*

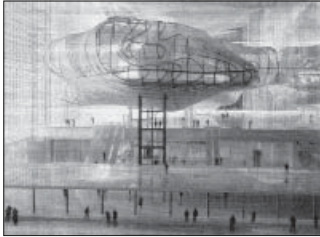
63. Reiser & Unemoto, *Progetto Aeroporto per decolli verticali, New York, 1999.*

64. Massimiliano Fuksas, *Progetto nuovo Polo fieristico di Milano, Rho-Pero, 2002.*

## *Luogo, tema, forma: due visioni*



65



66

Pertanto quanto resta dell'architettura moderna, pur nell'era della postmodernità almeno fino agli anni Settanta, ha continuato, e ormai sempre più raramente continua, a riferirsi alla città nelle proprie istanze tanto di rinnovamento coerente quanto di reinterpretazione allegorica del suo passato soprattutto moderno. Per questa via, diversamente dalle altre proposizioni creative moderne e postmoderne (restanti arti figurative, ma anche letterarie, musicali eccetera, generi che per essere intesi chiedono una opzione intellettuale e sensoriale volontaria e un rapporto pressoché esclusivo di decifrazione con i rispettivi antecedenti), l'architettura, restando comunque e dovunque inevitabile, instaura un rapporto conoscitivo, anche con chi percorre la città per orientarsi, che obbliga ad osservarla e a memorizzarla. Così l'architettura moderna, ma forse volente o nolente in tutta la sua continuità, si fa carico e si rende responsabile istituzionalmente dell'intera compagine edificata della città, rappresentandone ad un tempo, criticamente, saggisticamente, lo stato di crisi e un possibile riscatto.

Lo si voglia o no, il significato dell'architettura resta di difficile, complicata decifrazione, se lo si contestualizzi nel libro della città, e soprattutto quando manchi il distacco del tempo trascorso.

Possono provarlo le mutazioni di giudizio dei suoi recenti trascorsi (riscontrabili non tanto nelle storie svolte con intenti sistematici, quanto in una saggistica dispersa ma spesso più approfondita e appropriata) che hanno superato l'alternativa manichea tra modernità e tradizione.

Da questo punto di vista architetti dediti al linguaggio della tradizione (Max Fabiani, Edwin L. Lutyens, Jože Plečnik, Dimitri Pikionis, Giuseppe De Finetti, Fernand Pouillon, per esempio) risultano più organici all'identità in divenire della città di molti architetti divenuti "razionalisti", per superficiale adeguamento.

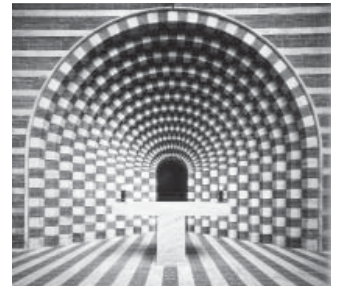
Per questo la scala dei valori dell'architettura quasi mai coincide con il gradimento immediato della cittadinanza, e men che meno dei suoi reggitori. Ne è prova il successo ottenuto tra XIX e XX secolo dall'*architecture pompier* delle esposizioni universali e dei complessi commemorativi, in seguito fissati in simulacro (Tour Eiffel a Parigi, Altare della Patria a Roma, per esempio). Ma ne è prova oggi lo sbalordimento provinciale e compiacente con cui vengono accolti recenti progetti di eventi che, per un'opinione pubblica benpensante e per amministratori sprovvisti (?), dovrebbero sollevare alla categoria mondiale le principali nostre città, dacché l'eccentrico gran-

65. Rem Koolhaas, *Progetto Seattle Public Library, Washington, 1999.*

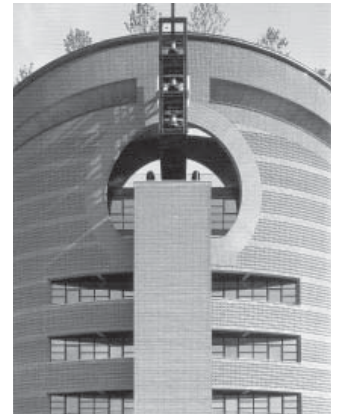
66. Massimiliano Fuksas, *Progetto nuovo Centro Congressi all'EUR, Roma, 1999.*

dioso vi riuscirebbe universalmente ammirato.

Così a contendersi la scena della città si fronteggiano oggi due opposte visioni: da una parte quella che, invocando nuovamente lo spirito dei tempi volta a volta con la tecnica, la decorazione, l'evento, presume di accendervi i segnali di una avvenuta mondializzazione; dall'altra quella che cerca con fatica di resisterle, coltivando, strutturalmente e figurativamente, con l'integrazione tra luogo, tema e forma, l'essenza di una specifica identità.



67



68

67. Mario Botta, Chiesa di S. Giovanni Battista, Mogno, Valle Maggia, Canton Ticino, 1986-98.

68. Mario Botta, Cattedrale di Evry, Francia, 1988-96.



## Note

- <sup>(1)</sup> Cfr. G. Scimeni, *La ricostruzione di Berlino e il Quartiere Hansa*, in “Casabella”, n. 218, marzo 1958.
- <sup>(2)</sup> H.R. Hitchcock e P. Johnson, *Lo Stile Internazionale*, 1932, Zanichelli, Bologna 1982.
- <sup>(3)</sup> Cfr. AA.VV., in “The Architectural Record”, n. (...), dicembre 1946 e n. (...), marzo 1947; ripresi poi in *Metron*, n. 45, giugno 1952.
- <sup>(4)</sup> Cfr. AA.VV., *Report on Brazil*, in “The Architectural Review”, n. 694, ottobre 1954; G.C. Argan in “Comunità”, n. 24, aprile 1954; E.N. Rogers in “Casabella-Continuità”, n. 200, febbraio-marzo 1954; B. Zevi, n. 25, 1954 e n. 50, 1955, in “Cronache di architettura”, vol. I, Laterza, Bari 1971.
- <sup>(5)</sup> Cfr. E.N. Rogers, *I CLAM al museo*, in “Casabella-Continuità”, n. 232, ottobre 1959; G. De Carlo, *L'ultimo convegno dei CLAM*, 1959, in *Questioni di architettura e urbanistica*, Argolia, Urbino 1964; AA.VV., (*Gli ultimi CLAM*), in “Rassegna”, n. 52, dicembre 1992.
- <sup>(6)</sup> Cfr. R. Banham, *Neoliberty. The italian retreat from modern architecture*, in “The Architectural Review”, n. 747, aprile 1959, trad. ital. in “Comunità”, n. 72, agosto-settembre 1959; E.N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, in “Casabella-Continuità”, n. 228, giugno 1959.
- <sup>(7)</sup> In S. Giedion, *Jörn Utzon e la Terza Generazione*, in “Zodiac”, n. 14, aprile 1965, p. 187.
- <sup>(8)</sup> In W. Boesiger e H. Girsberger, *Le Corbusier 1910-65*, 1967, Zanichelli, Bologna 1987, p. 44.
- <sup>(9)</sup> Cfr. AA.VV., *La tradizione in architettura*, in “Casabella-Continuità”, n. 206, luglio-agosto 1955; G. Durbiano, *I Nuovi Maestri. Architettura tra politica e cultura nel dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2000.
- <sup>(10)</sup> Cfr. G. De Carlo, *Problemi concreti per i giovani delle colonne*, in “Casabella-Continuità”, n. 204, febbraio-marzo 1954; Durbiano cit.
- <sup>(11)</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Dal neorealismo al neoliberty*, in “Comunità”, n. 65, dicembre 1958; Durbiano cit.
- <sup>(12)</sup> Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 28.
- <sup>(13)</sup> In P. Portoghesi, in AA.VV., *Per Aldo Rossi*, a cura di S. Farinato, Marsilio, Venezia 1998, p. 102.
- <sup>(14)</sup> Cfr. A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966; R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, 1966, Dedalo libri, Bari 1980.
- <sup>(15)</sup> Cfr. C. Rowe e F. Koetter, *Collage City*, 1978, Il Saggiatore, Milano 1981. A questo proposito va ricordato che nel 1968 per illustrare il testo della lezione al corso di Teoria della progettazione architettonica, tenuto allo IUAV di Venezia nel 1965-66, Aldo Rossi eseguiva una composizione di forme architettoniche con le piante dell'Anfiteatro di Nimes, del Castello di Couchy, del progetto di grattacielo in vetro di Mies van der Rohe. Cfr. AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo Libri, Bari 1968, p. 133.
- <sup>(16)</sup> Cfr. AA.VV., *Five Architects*, Wittenborn, New York 1972.
- <sup>(17)</sup> Cfr. AA.VV., *Five on Five* (R. Stern, *Stompin' at the Savoy*, J. Robertson, *Machines in the Garden*, C. Moore, *In similar States of Undress*, A. Greenberg, *The Lurking American Legacy*, R. Giurgola, *The Discrete Charm of the Bourgeoisie*) in “The Architectural Forum”, vol. 138, n. 4, maggio 1973, pp. 46-57.
- <sup>(18)</sup> Cfr. K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, 1980, Zanichelli, Bologna 1993, p. 368.
- <sup>(19)</sup> Cfr. D. Sherer, *L'architettura nel labirinto. Teoria e critica negli Stati Uniti: “Opposition”, “Assemblage”, “Any” (1973-1999)*, in “Zodiac”, n. 20, gennaio-giugno 1999.
- <sup>(20)</sup> Cfr. AA.VV., *XV Triennale – Sezione internazionale di architettura*, numero speciale di “Controspazio”, a. V, n. 6, dicembre 1973.
- <sup>(21)</sup> Cfr. AA.VV., *La Presenza del Passato – I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia*, numero speciale di “Controspazio”, a. XII, n. 1-6, gennaio-dicembre 1980.
- <sup>(22)</sup> Cfr. Paola Navone e Bruno Orlandoni, *Architettura “radicale”*, Documenti di “Casabella”, Milano 1974.
- <sup>(23)</sup> In G.C. Argan, *L'arte moderna. 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1970, p. 677.



## Indice dei nomi



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

## **A**

*Alvar Aalto* p. 46d  
*Raimund Abraham* p. 58d  
*Theodor Ludwig Adorno* pp. 35, 43n  
*Nino Alberto Arbasino* p. 51  
*Giulio Carlo Argan* pp. 27n, 58, 65n  
*Giovanni Astengo* p. 25  
*Marc Augé* pp. 22, 23, 27n  
*Carlo Aymonino* p. 43n

## **B**

*Jacob Berend Bakema* p. 47  
*Reyner Banham* pp. 47, 65n  
*Roland Barthes* p. 51  
*Giorgio Bassani* p. 51  
*Charles Bandelaire* pp. 12, 13n  
*Anne Baxter* p. 51  
*BBPR* pp. 20, 21d  
*Melchiorre Bega* pp. 21, 22d  
*Günther Behnisch* p. 50d  
*Peter Behrens* pp. 17, 30  
*Hubert Bennett* p. 36d  
*Hendrik Petrus Berlage* pp. 17, 30  
*Johannes Martin Bijvoet* pp. 30, 33d  
*Peter Blake* pp. 37, 43n, 48  
*Willy Boesiger* pp. 27n, 65n

*Ricardo Bofill* pp. 52d, 53, 56  
*Franco Borsi* p. 27n  
*Mario Botta* pp. 60, 63d  
*Piero Bottoni* p. 56  
*R.R. Boyce* pp. 37, 43n  
*Armando Brasini* p. 30

## **C**

*Luigi Caccia Dominioni* pp. 21, 23d  
*Italo Calvino* p. 53  
*Arduino Cantafora* p. 56d  
*Carlo Cassola* p. 51  
*Remo Ceserani* p. 65n  
*Edward Hastings Chamberlin* p. 36d  
*Peter Collins* pp. 34, 43n

## **D**

*Lucillo Stellario d'Angiolini* pp. 25d, 27n  
*Bette Davis* p. 51  
*Giancarlo De Carlo* pp. 47d, 48, 65n, 102  
*Giorgio de Chirico* pp. 52, 53  
*Giuseppe De Finetti* pp. 62, 80  
*Hélène de Mandrot* p. 31  
*Jacques Derrida* pp. 41, 43n  
*Engelbert Dolfuss* p. 32  
*Gillo Dorfles* p. 58

*Johannes Duiker pp. 30, 33d*  
*Giovanni Durbiano p. 65n*

## **E**

*Peter Eisenman pp. 54, 55d, 59, 59d*

## **F**

*Max Fabiani p. 62*  
*Norman Foster pp. 49, 51d*  
*Kenneth Frampton pp. 54, 65n*  
*Yona Friedman p. 49, 50d*  
*Massimiliano Fuksas pp. 60, 61d, 62d*

## **G**

*Ignazio Gardella p. 56*  
*Tony Garnier p. 17*  
*Frederick Gibberd p. 37d*  
*Siegfried Giedion pp. 48, 65n, 102, 103, 114*  
*Gustavo Giovannoni pp. 19, 27n*  
*Hans Girsberger pp. 27n, 65n*  
*Romaldo Giurgola p. 65n*  
*James Gowan p. 56*  
*Michael Graves pp. 38d, 52d, 53, 54, 55d, 56*  
*Allan Greenberg pp. 56, 65n*  
*Walter Gropius pp. 13, 13d, 17, 18, 19d, 27n, 30, 30d, 33, 33d, 36, 43n, 46, 46d*

*Victor Gruen pp. 37, 37d, 43n*  
*Charles Gwathmey pp. 54, 55d*

## **H**

*Zaha Hadid pp. 60, 61d*  
*Otto Haesler pp. 33, 34d*  
*P.K. Halt p. 43n*  
*Amiram Harlop p. 43n*  
*Brian Harvey pp. 49, 49d*  
*John Hejduk pp. 54, 55d*  
*Ron Herron pp. 49, 49d*  
*Henry-Russel Hitchcock pp. 34, 46, 65n, 103*  
*Adolf Hitler p. 32*  
*Josef Franz Maria Hoffmann p. 17*  
*Steven Holl p. 38d*  
*Hans Hollein pp. 53, 56, 57d, 58*  
*Edward Hopper pp. 53, 53d*  
*Victor Horta p. 17*  
*Elley Horwood pp. 37, 43n*  
*Ebenezer Howard p. 36*

## **I**

*Arata Isozaki pp. 48d, 49, 56*

## **J**

*Samuel Jakélévitch* p. 33  
*Christo Javacheff* pp. 59, 59d  
*Earl Johnson* pp. 37, 43n  
*Philip Johnson* pp. 38d, 46, 47, 47d, 56, 65n, 103  
*Walter Jonas* pp. 49, 50d

## **K**

*Franz Kafka* pp. 16, 27n  
*Louis Kahn* pp. 19, 20d, 47, 47d, 54  
*Richard Kauffmann* pp. 41, 43n  
*Noboru Kawazoe* p. 49  
*Kiyonori Kikutake* pp. 47, 48d, 49  
*Paul Klee* p. 53  
*Josef Paul Kleibues* p. 56  
*Giovanni Klaus Koenig* p. 27n  
*Fred Koetter* p. 65n  
*Rem Koolhaas* pp. 25d, 56, 57d, 62d  
*Leon Krier* pp. 53, 56  
*Robert Krier* pp. 52d, 53, 56  
*Noriaki Kurokawa* pp. 48d, 49

## **L**

*Le Corbusier* pp. 17, 17d, 18, 19, 19d, 20d, 23, 23d, 24d, 27n, 30, 30d, 31, 32, 32d, 33, 43n, 47, 48, 54, 60, 65n  
*Claude Lévi-Strauss* p. 51

*Pietro Lingeri* pp. 20, 20d  
*Knud Lönberg-Holm* p. 30  
*Adolf Loos* pp. 16, 16d, 17, 19, 21, 22d, 27n, 30, 50  
*Edwin Landseer Lutyens* p. 62

## **M**

*Charles Rennie Mackintosh* p. 17  
*Joseph Leo Mankiewicz* p. 51  
*Paolo Maretti* pp. 19, 27n  
*J.L. Martin* p. 36d  
*Giacomo Mattè Trucco* p. 30  
*R.H. Matthew* p. 36d  
*Ernst May* pp. 31, 33, 34d  
*Kunio Mayekawa* p. 49  
*Richard Meier* pp. 54, 55d, 59, 59d  
*Erich Mendelsbom* pp. 30, 33d  
*Adolf Meyer* p. 30  
*Hannes Meyer* pp. 30, 31, 32d  
*Ludwig Mies Van der Rohe* pp. 18, 18d, 27n, 31, 65n  
*Vlado Milunic* p. 40d  
*Charles Willard Moore* pp. 37, 43n, 52d, 53, 54, 56, 65n  
*Luigi Moretti* pp. 20, 21d  
*William Morris* pp. 17, 27n, 34, 36, 43n  
*Saverio Muratori* pp. 19, 23, 24d, 27n

## **N**

*Paola Navone* p. 65n  
*Fritz Neumeyer* p. 27n  
*Richard Neutra* pp. 30, 32d  
*Oscar Niemeyer* pp. 21, 23d, 46, 46d  
*Gui Nordeuson* p. 38d

## **O**

*Frank O'Gebry* pp. 22, 38d, 40d, 56, 57d, 58d, 59, 60, 60d  
*Joseph Maria Olbrich* p. 17  
*Claes Oldenburg* pp. 54, 55d  
*Adriano Olivetti* p. 50  
*Bruno Orlandoni* p. 65n  
*Frei Otto* pp. 49, 50d  
*Jacobus Johannes Pieter Oud* pp. 18, 18d, 30, 34d, 46  
*Amédée Ozénfant* p. 27n

## **P**

*Andrea Palladio* p. 54  
*Pier Paolo Pasolini* p. 51  
*Auguste Perret* pp. 17, 30, 50  
*Edoardo Persico* pp. 17d, 18, 27n, 33, 43n, 104  
*Nikolaus Pevsner* pp. 17, 27n, 30, 34, 36, 43n, 102  
*Pey, Cobb & Freed* p. 38d  
*Renzo Piano* pp. 49, 50d, 60, 60d  
*Pablo Picasso* p. 52

*Walter Pichler* p. 58  
*Dimitri Pikionis* p. 62  
*Jože Plečnik* p. 62  
*Hans Poelzig* pp. 17, 30  
*Gio Ponti* pp. 21, 22d, 60  
*Paolo Portoghesi* pp. 53, 56, 65n  
*Fernand Pouillon* p. 62  
*Powell & Bon* p. 36d  
*Cedric Price* pp. 49, 49d, 58

## **Q**

*Ludovico Quaroni* p. 36d

## **R**

*Walther Rathenau* p. 33  
*Enrico Regazzoni* p. 27n  
*Reiser & Unemoto* p. 61d  
*A.J. Reiss* p. 43n  
*Mario Ridolfi* pp. 36d, 56  
*John Robertson* p. 65n  
*Laura Rocca* p. 40d  
*Lloyd Rodwin* p. 43n  
*Ernesto Nathan Rogers* pp. 19, 27n, 43n, 46, 47, 50, 56, 58, 65n  
*Richard Rogers* pp. 49, 50d  
*Aldo Rossi* pp. 53, 53d, 54, 54d, 56, 57d, 65n

*Colin Rowe pp. 53, 54, 54d, 65n*  
*Joseph Rykwert pp. 37, 43n*

## **S**

*Junzo Sakakura p. 49*  
*Edoardo Salzano pp. 41, 43n*  
*Lucas Samaras p. 58d*  
*Giuseppe Samonà p. 50*  
*Edoardo Sanguineti p. 51*  
*Alberto Sartoris pp. 33, 43n*  
*Carlo Scarpa p. 60*  
*Hans Scharoun p. 60*  
*Hans Schmidt p. 31*  
*Gabriele Scimemi p. 65n*  
*Hans Sedlmayr pp. 34, 43n*  
*Josep Lluís Sert p. 43n*  
*Ben Shan pp. 54, 56d*  
*Arieh Sharon p. 43n*  
*Daniel Sherer p. 65n*  
*Robert Siegel pp. 54, 55d*  
*Viktor Borisovič Sklouskij p. 51*  
*L. Smith p. 43n*  
*T.G. Smith p. 56*  
*Alison Smithson pp. 46d, 47, 47d*  
*Peter Smithson pp. 46d, 47, 47d*  
*Ettore Sottsass p. 58d*

*James Stirling pp. 49, 51d, 56*  
*Louis Sullivan p. 18d*

## **T**

*Manfredo Tafuri p. 54*  
*Kenzo Tange pp. 47, 47d, 48d, 49*  
*Bruno Taut pp. 16d, 17, 30, 33d*  
*Max Taut pp. 30, 33d*  
*Tegerman p. 56*  
*Giuseppe Terragni pp. 20, 20d, 54*  
*Jacqueline Tyrwhitt p. 43n*

## **U**

*Liselotte Ungers pp. 41, 43n*  
*Oswald Mathias Ungers pp. 41, 43n, 56*  
*Johannes Urzidil pp. 16, 27n*  
*Jörn Utzon pp. 48, 49d, 65n*

## **V**

*Henry Van de Velde pp. 17, 30*  
*Theo van Doesburg pp. 18, 54*  
*Vincent Van Gogh p. 52*  
*Lionello Venturi pp. 104, 113*  
*Robert Venturi pp. 53, 53d, 54, 55, 56, 56d, 65n*  
*Elio Vittorini p. 51*

**W**

*Paul Westheim pp. 18, 27n*

*Stedman Whitwell p. 41d*

*Frank Lloyd Wright pp. 17, 19, 19d, 30, 47*

**Z**

*Elia Zanghelis p. 57d*

*Marco Zanuso pp. 21, 23d*

*Bruno Zevi pp. 27n, 58, 65n*

*Renzo Zorzi p. 50*



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 mia generazione, ormai non tanto giovane, ricorre un interrogativo: ci dobbiamo considerare ultimi architetti del Novecento o primi del Duemila?*

*Lo scenario che ci sta di fronte, mondializzato e globalizzato, sembra infatti del tutto sproporzionato rispetto ai concetti e agli strumenti che ci sono stati messi a disposizione, come abbastanza certi e sicuri, nel percorso della nostra formazione. Come cercare di adattarli e renderli incisivi rispetto a uno sviluppo (e non necessariamente progresso), che ci appare ancora in tutto fluido?*

*In questo scenario diventerà possibile e credibile una ricerca progettuale orientata alla conoscenza, all'approfondimento della città e della sua articolazione in architettura, nonché ai raggi di reciproca influenza lungo i quali il tempo ha scambiato culture, a partire dal Mediterraneo fino al Movimento Moderno? Sarà possibile da questa conoscenza così orientata ricavare una contestualità, una tipizzazione e una figurazione dell'architettura in grado di instaurare un confronto autorevole e credibile ai diversi livelli di domanda che oggi pone la società internazionale?*