



Architettura del Novecento

I

A cura di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga

Teorie, scuole, eventi

Einaudi



Architettura del Novecento

a cura di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga

I

Teorie, scuole, eventi

II

Opere, progetti, luoghi

III

Opere, progetti, luoghi

Architettura del Novecento

a cura di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga

I

Teorie, scuole, eventi



Giulio Einaudi editore

© 2012 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Redazione: Paolo Stefenelli.

Assistente all'organizzazione: Alice Perugini.

Traduzioni: Isabella Amico di Meane, Chiara Bongiovanni, Barbara Del Mercato,
Roberta Ghivarello, Federica Niola.

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-18243-4

Indice

- p. XIII *Tavola tematica*
XIX *Introduzione* di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga

Teorie, scuole, eventi

- 955 *Indice dei nomi*
981 *Gli autori*

temente falso, turisticamente perfetto e museograficamente efficace), di ogni falsa retoricità di certe ricostruzioni.

È forse, questa, l'indicazione di una possibile strada per questo nostro mondo così globalizzato e così insicuro: meglio il frammento che l'intero, meglio l'inutile «bellezza» che la retorica del «simbolo», meglio l'«intelligentemente falso» che il «falsamente intelligente».

ALBERTO GIORGIO CASSANI

J. RUSKIN, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1982; E.-E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, VIII. *Restauration*, A. Morel & C., Paris 1866; C. BOITO, *I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?*, in «Nuova Antologia», terza serie, LXXXVII, vol. III (giugno 1886), pp. 480-506; F. LA REGINA, *Restaurare o conservare. La costruzione logica e metodologica del restauro architettonico*, CLEAN, Napoli 1984; «ANAKH», quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto diretto da M. Dezzi Bardeschi (primo numero marzo 1993); M. BIRAGHI, *Le forme e i tempi. Per una «filosofia della vita» dei monumenti e dei documenti*, Edizioni Guerini e Associati, Milano 1997.

Contesto

Nel dibattito architettonico del Novecento, contesto è una nozione pressoché onnipresente, ma mai esplicitamente definita. Forse per vocazione, contesto rimane una nozione di sfondo, spesso un obiettivo polemico, che serve a definire per differenza altri concetti, ma che di rado diventa protagonista. Infatti, nel Novecento, è stato una nozione esplicitamente dibattuta solamente per i logici (a partire dai *Fondamenti dell'aritmetica* di Frege, 1884), che hanno opposto la complessità e l'attrito propri del contesto alla presunta purezza della logica. Al di fuori di un'opposizione di questo tipo (che si propone nel dibattito architettonico del Novecento solamente con gli Smithson e con Robert Venturi e Denise Scott Brown), contesto perde il suo valore polemico e torna ad essere nozione in qualche modo banale, opaca, per cui è difficile entusiasinarsi.

Contesto definisce una condizione esplicitamente spaziale: l'insieme degli elementi del paesaggio e della città già compresi in un determinato intorno; non è solamente qualcosa di reale, una certa disposizione di elementi naturali ed artificiali in un certo luogo, ma qualcosa di essenzialmente dato, di inevitabile, un vincolo che non può essere rimosso. Contesto è quindi una parte di mondo con cui si è costretti a misurarsi, con tutta la diffidenza e lo stupore implicita nella definizione che Witt-

genstein ne dà nel *Tractatus* (5.631): «il mondo così come lo ho trovato». Inoltre è qualcosa di composito, divisibile in parti, e in questo implica la sua fondamentale antinomia: se lo si debba comprendere a partire dalle sue parti costituenti o se, al contrario, si debbano comprendere le parti a partire dall'intero. Questa alternativa informa tutta la discussione novecentesca sul contesto nel dibattito sull'architettura e la città, opponendo l'interpretazione scienziata, atomizzante, che procede dal semplice al complesso, del Movimento Moderno alla lettura strutturalista, che procede dall'intero alle parti componenti, dei più consapevoli autori postmoderni. Contesto appare così come insieme riducibile a dati economici elementari (H. Meyer, 1926), come ambiente di tipo biologico dotato di vita propria (S. Muratori, 1959), come indice araldico dei riti che lo hanno prodotto (A. Rossi, 1966), come prodotto di trasformazioni produttive e simboliche (V. Gregotti, 1966), come occasione per infiniti esercizi di variazione (C. Rowe e F. Koetter, 1978), come aggregato di desideri inconsci depositati nella materia della città (R. Koolhaas, 1978), come traccia di un'appropriazione magica e pretesto per una sfrenata nostalgia (C. Norberg-Schulz, 1979), come deposito di testimonianze umane capaci di resistere all'alienazione capitalista (K. Frampton, 1983) e infine come ostacolo da spazzare via sulla strada di un'architettura integralmente globalizzata (R. Koolhaas, 1995).

Per il convinto internazionalismo del Movimento Moderno il contesto è semplicemente una complicazione. Nuovi principî architettonici (ad esempio i «cinque punti» di Le Corbusier) vanno applicati ovunque: le città devono essere modificate radicalmente a partire dai nuovi strumenti messi a disposizione dalla produzione industriale. L'insegnamento del Bauhaus, durante la direzione di Walter Gropius e ancor più durante quella di Hannes Meyer, ignora la specificità dei luoghi per proporre procedimenti ripetibili e scientificamente calcolati. A questo radicale acontestualismo si attengono – perlomeno da un punto di vista teorico – tutti i principali protagonisti del Movimento Moderno, anche quando le concrete proposte urbane e architettoniche stabiliscono una complessa interazione con le situazioni preesistenti (si pensi alle *Siedlungen* di Ernst May a Francoforte, ma anche ai progetti per Mosca e Algeri dello stesso Le Corbusier).

All'indifferenza verso il contesto del Movimento Moderno corrisponde quella degli architetti attivi nell'Italia fascista, nella Germania nazista e nell'Unione Sovietica di Stalin. Se anche gli slogan, gli immaginari e i repertori formali sono del tutto differenti, il desiderio di letture sintetiche capaci di sublimare la realtà in immagini immediatamente consumabili dalle masse rende superflua ogni attenzione per la complessità

del reale. Anche gli studi sull'abitazione di Paul Schmitthenner (1932) in Germania o le ricerche sull'architettura rurale di Giuseppe Pagano (1936) in Italia, per non parlare dell'insulsa discussione sulla «mediterraneità», non arrivano a proporre reali strumenti per la lettura dei contesti e delle tradizioni, limitandosi a propagandare un diverso campionario di forme di riferimento. Solamente due iniziative propongono problematiche ma interessanti letture del territorio e della città: la realizzazione delle autostrade tedesche sotto il coordinamento di Paul Bonatz (1933-43) e la costruzione della metropolitana e dei monumentali edifici noti come «Sette Sorelle» a Mosca (1947-53).

Alla ricerca del Movimento Moderno si affiancano inoltre esperienze più sfumate, più legate ai metodi di produzione tradizionali e al repertorio classico, e quindi più inclini a una pacata osservazione dei contesti. Heinrich Tessenow, Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz e Jože Plečnik espongono questo tipo di attenzione nel loro lavoro (un'attenzione che ritornerà nel lavoro di Franco Albini, Giuseppe Vaccaro, Fernando Távora e Álvaro Siza Vieira). Un ruolo simile, anche se inserito da subito in una prospettiva culturale ben più ambiziosa, viene svolto da Adolf Loos. Loos osserva i differenti contesti riconoscendo la loro complessità materiale e leggenda come indice delle trasformazioni sociali da cui è stata prodotta. In questo modo Loos combina un approccio rigorosamente disciplinare con un'attenzione puntuale per i mutamenti della società. La complessa, e a tratti contraddittoria, operazione teorica di Loos (1931) presuppone una lettura del contesto che opera a partire dalla complessità della città, procedendo a partire dall'intero per giungere alla comprensione delle parti, ponendo così le premesse per un'interpretazione del contesto del tutto alternativa rispetto a quella del Movimento Moderno.

La Seconda guerra mondiale determina una decisa trasformazione del dibattito sul contesto in architettura. All'abbandono delle ipotesi di radicale trasformazione sociale associate al Movimento Moderno, che comportano la sua sostanziale riduzione a stile (l'International Style propagato da Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock a partire dalla fortunata mostra al MoMA del 1932), all'indecifrabile arcaismo dell'ultimo Le Corbusier e al distaccato classicismo dell'ultimo Mies van der Rohe, si associano pasticciati tentativi di mutare la ragione sociale del Movimento Moderno aprendolo nelle più disparate direzioni: il primitivismo dei *Nine Points on Monumentality* di Sigfried Giedion, Fernand Léger e Josep Lluís Sert (1943), il populismo di Bernard Rudofsky e della *Architecture Without Architects* (1964). A questo clima culturale si affianca, per gli architetti europei dell'epoca, l'esperienza della guerra e della

ricostruzione. Davanti alle rovine delle città europee, Reyner Banham, Giancarlo De Carlo, Alison e Peter Smithson, Aldo Rossi, James Stirling, Oswald Mathias Ungers, Aldo van Eyck sentono il dovere di una radicale revisione dei principî del Movimento Moderno. Il contesto, nella brutale evidenza dei desolati paesaggi dell'epoca, diventa elemento centrale della loro riflessione. Nei primi anni '50 gli Smithson «scoprono l'ordinario», la *reality "as found"* (realtà così come trovata). L'attenzione per le molteplici, spesso banali, storie depositate nei sobborghi inglesi indagati dagli Smithson determina anche una nuova estetica, il cui tono spartano è del tutto differente da quello purista del Movimento Moderno. Il contesto scopre una sua ruvida bellezza, opaca, consumata, complessa. L'atmosfera è grigia, come «Grays» si definiranno pochi anni dopo anche gli architetti americani più interessati alla descrizione del paesaggio quotidiano (Robert Venturi, Charles Moore) e grigi sono i grandi monocromi che Gerhard Richter dipinge a partire dal 1966.

Il problema della ricostruzione è particolarmente sentito in Italia, ed è a partire da questo problema urgente e reale che l'architettura italiana del Novecento dà il suo contributo più importante a livello internazionale, una volta tanto legando positivamente esperienza locale e dibattito internazionale. Questo periodo, in cui si distingue l'attività di animatore culturale di Ernesto Nathan Rogers e della rivista «Casa-bella-Continuità» (1953-65), emerge infatti tra l'incerto modernismo del ventennio fascista e lo sconcertante provincialismo degli ultimi anni del secolo. L'«educazione realista», favorita dal clima culturale degli anni immediatamente successivi alla Resistenza, è alla base della straordinaria produzione teorica degli architetti italiani degli anni '60, in cui il contesto viene indagato nel suo significato urbano (Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1966) e territoriale (Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, 1966). Il libro di Rossi assume in questo senso valore fondamentale. Contrariamente ai contemporanei – che, in vario modo, cercano di rimediare alle semplificazioni del Movimento Moderno ipotizzando una «estensione» del campo dell'architettura, e quindi introducendovi «dall'esterno» una nuova complessità –, Rossi, a partire da una geniale lettura di Loos e di Lévi-Strauss, opera una radicale revisione dei presupposti dell'architettura moderna, che coincide con la scoperta di una nuova ricchezza e di una nuova, intima complessità. Questa complessità è immediatamente leggibile nei differenti contesti, a partire da un'esplicita teoria del «luogo», cui Rossi dedica uno dei capitoli del suo libro. Per questa ragione, per Rossi, non è necessaria nessuna espansione del campo disciplinare dell'architettura; la città è «cosa umana per eccellenza» e proprio la materialità e l'immobilità dei contesti riescono

a registrare con insospettabile precisione la complessità dei desideri e delle paure che abitano la città.

Nello stesso anno in cui Rossi pubblica *L'architettura della città*, Venturi pubblica *Complexity and Contradiction in Architecture*. La complessità formale analizzata da Venturi nel libro del 1966 è sostanzialmente indifferente alla lettura dei contesti in cui gli edifici analizzati si collocano. Tuttavia la contemporanea attività di progettista dell'architetto americano rivela la sua attenzione per il paesaggio e le città americane. Questa attenzione per il contesto conduce Venturi, Scott Brown e i loro allievi a interessarsi di episodi tradizionalmente ignorati del paesaggio americano (Paul Hirshorn e Steven Izenour, *White Towers*, 1970; Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 1972). L'attenzione per la cultura di massa sviluppata dagli artisti della pop art conduce però Venturi e Scott Brown a soffermarsi prevalentemente sugli aspetti comunicativi dell'architettura vernacolare americana, limitandosi all'analisi dei segni e tralasciando gli aspetti spaziali e rituali dei contesti descritti.

Il dibattito sul contesto iniziato negli anni '50 e '60 in Europa si conclude con *Delirious New York* di Rem Koolhaas (1978). Nel libro, in cui l'autore si propone di «farsi biografo» della città di cui tratta, il contesto, nella sua materialità, viene letto come residuo psicoanalitico, come traccia contraddittoria in cui convivono desideri incoerenti, come deposito di spettri temporaneamente immobilizzati. Il «manifesto retroattivo» di Koolhaas si propone quindi un modo per riconoscere (ma anche per introdurre) nella città i desideri e le paure che producono la «cultura della congestione» (una frenetica molteplicità metropolitana in cui alternative contraddittorie sono immediatamente giustapposte).

Il lavoro di Rossi, Venturi e Koolhaas, che avrebbe potuto aprire una nuova stagione per una possibile comprensione dei contesti (Rossi dichiara esplicitamente la necessità di un lavoro monografico e comparativo, anche se non lo porterà mai a termine; Koolhaas, Ungers e Hans Kollhoff collaborano per un certo periodo sviluppando una serie di importanti seminari su Berlino in cui viene sperimentata una rigorosa comparazione tra le differenti parti della città), viene subito esaurito nella produzione di un nuovo «stile», alla cui resistibile ascesa contribuisce in modo considerevole la Biennale di Venezia del 1980 diretta da Paolo Portoghesi. A questo punto, il solo nome «contesto» sembra evocare una detestabile nostalgia e uno stucchevole repertorio formale e finisce per indicare, più che un impegno realista verso la conoscenza dei luoghi, uno scadente misticismo impegnato a sognare un passato fiabesco o a ricostruire città di fantasia che occultino in fretta le tragedie delle città

reali (si consideri la cosiddetta «ricostruzione critica» portata avanti da Hans Stimmann negli anni del suo incarico come supervisore dell'edilizia berlinese dopo la riunificazione).

Questa fase sembra concludersi nel 1995, con la pubblicazione di *S, M, L, XL* di Rem Koolhaas. Forse per motivi del tutto contingenti (e certamente mentendo sul suo modo di fare architettura), Koolhaas proclama il suo totale disinteresse per il contesto: «fuck context!» Questa posizione viene subito accettata a cuor leggero dai suoi scadenti allievi e diventa la premessa per tutte le simulazioni puramente quantitative sulla città (*data-scaping*) e per tutti i brutali progetti iconici di inizio millennio. Allo stesso modo, il lavoro di ricerca sviluppato successivamente da Koolhaas e dall'agenzia AMO finisce per provocare solo una specie di stordimento, accumulando un ammasso di informazioni ridondante che riesce solo a impedire la visione dello stesso fenomeno che si propone di descrivere. Più sobrie sono le descrizioni costruite nel tempo da Bernardo Secchi e da Stefano Boeri, in cui la tradizione italiana degli studi urbani si combina con suggerimenti provenienti da pratiche conoscitive extradisciplinari, costruendo pazienti rendiconti dei territori banali della «città diffusa». Secchi e Boeri affrontano questi territori apparentemente inintelligibili con grande umiltà, ma anche con un certo ottimismo, utilizzando ecletticamente strumenti concettuali provenienti da scuole anche molto distanti tra loro. Boeri propone esplicitamente di intendere l'architettura come un vero e proprio strumento per comprendere la società, per «leggere lo spazio come un sensore di fenomeni altrimenti invisibili».

Contesto si arricchisce nel dibattito più recente di una sensibilità ecologica: il contesto viene inteso come «ambiente» o, riconoscendone l'artificialità, come «paesaggio». Si sviluppa, a partire dagli anni '90, un nuovo dibattito sul paesaggio e la città, che vede l'emergenza di una nuova disciplina (*landscape urbanism*) e di nuove professionalità impegnate a intendere i fenomeni urbani a partire dalla nozione di paesaggio (J. Corner, 1999; C. Waldheim, 2006). Una ridefinizione del senso dei differenti contesti all'interno di uno scenario globale sembra sempre più necessaria di fronte alle previsioni che ipotizzano che nel 2050 il 60% della popolazione mondiale vivrà in ambienti urbani (UN-Habitat, *Annual Report 2008*). Sarà quindi di cruciale importanza riconoscere le specificità di questi insediamenti, che spesso non sono che territori agricoli incredibilmente popolati, ma sostanzialmente privi di qualsiasi organizzazione e attrazione urbana. I contesti dovranno così essere riconosciuti all'interno di un'urbanizzazione sempre più estesa ma anche sempre più confusa, in cui produzione agricola e produzione indu-

striale, forme di vita globalizzate e forme di vita arcaiche si alternano in un quadro del tutto impensabile a partire dai lineari paradigmi della modernità. La valutazione di questi contesti si presenterà quindi come un'iniziativa complessa, in cui gli aspetti ambientali si intrecceranno con quelli economici e culturali nel descrivere territori prodotti da una miriade di trasformazioni successive, tutte depositate le une sulle altre a costruire paesaggi in cui coincidono complessità, profondità e apparente banalità. Contesto sembra così coincidere sempre più con «paesaggio», nella sua complessa condizione di prodotto culturale costruito a partire da paesaggi precedenti. Rispetto a questi contesti di sempre maggiore complessità, a questi «paesaggi di paesaggi», vale forse solo il richiamo all'osservazione della realtà di uno straordinario appunto del 1963 di Le Corbusier: «la clef, c'est: regarder... regarder, observer, voir, imaginer, inventer, créer».

PIER PAOLO TAMBURELLI

H. MEYER, *Die Neue Welt*, Fretz, Zürich 1926; A. ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966; V. GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966; C. ROWE e F. KOETTER, *Collage City*, il Saggiatore, Milano 1981; R. KOOLHAAS, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), Electa, Milano 2001; C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano 1979; K. FRAMPTON e YUKIO FUTAGAWA, *Modern Architecture*, Rizzoli, New York 1983; R. KOOLHAAS e altri, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York 1995; P. SCHMITTHENNER, *Baugestaltung. Das deutsche Wohnhaus*, Wittwer, Stuttgart 1932; G. PAGANO e G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936; A. LOOS, *Parole nel vuoto* (1931), Adelphi, Milano 1972; J. CORNER, *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 1999; C. WALDHEIM, *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York 2006.

«Controspazio»

Rivista mensile fondata a Milano da Paolo Portoghesi nel 1969 e da lui diretta sino al 1981, nata dal progetto di Raimondo Coga (fondatore della Dedalo) di affiancare a «Contropiano» (diretta dal 1969 al 1972 da Massimo Cacciari e Alberto Asor Rosa) una rivista che si occupasse di architettura. «Controspazio» viene a occupare – tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 – un importante ruolo nel dibattito architettonico italiano e attira l'interesse di studiosi e architetti europei. La posizione della rivista nei confronti dei dogmi del Movimento Moderno è dialettica e la volontà è quella di ridefinire i contorni disciplinari dell'architettura dichiaratamente in opposizione ai canali tradizionali di diffusione e critica.