

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 building with a prominent tower and various structural elements.

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

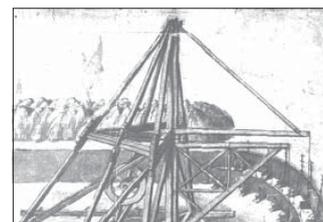
Leonardo da Vinci (1452-1519), pertanto, possiede le chiavi della rigenerazione, della rifondazione artistica, della diversità.

Si è sempre ritenuto che tutta l'arte del *Rinascimento* italiano abbia teso alla sintesi.

In architettura, la stessa tipologia a pianta centrale - costituita dalla giustapposizione della proiezione tridimensionale delle figure piane (come quadrato e cerchio) a ordinare equilibrando i solidi geometrici estrusi (quali cubo, parallelepipedo, sfera e cilindro) pervenendo a una figurazione plasticamente monolitica - rappresenta il culmine della ricerca di sintesi spaziale e la più evidente trasposizione della concezione dei mondi e dei cieli, impernati nel loro moto perpetuo intorno alla terra e quindi intorno all'uomo, perno ideale dell'universo. La simbologia cosmica, direttamente collegata alla cupola come rappresentazione della volta celeste che conclude e incombe sugli edifici a pianta centrale, rafforza tale concezione. Il significato cosmico della cupola è, però, mutuato dalla classicità romana (mi riferisco ai diversi edifici a pianta circolare e poligonale, spesso ritenuti, per tutto il Quattrocento e oltre, templi pagani adattati al culto cristiano). Nel "tempio" a pianta centrale del *Rinascimento* si realizza così anche un ideale incontro tra classicità e cristianesimo.

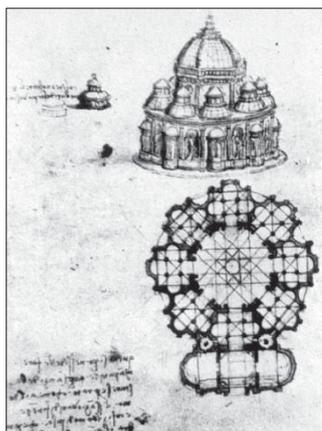
Pietra miliare nella ricerca sulla pianta centrale è l'incontro di Leonardo da Vinci e Donato di Pascuccio di Antonio, detto Bramante (1444-1514), a Milano. Ad un atteggiamento che tende a strumentalizzare l'idea di arte quattrocentesca italiana per alimentare l'epico retaggio del secolo artistico più importante e il primato delle scuole di Firenze, Roma e Venezia, andrebbe contrapposta la consapevolezza di una spaccatura profonda di opinione e di tradizione nella composita "brigata" italiana quattrocentesca: congerie di personalità artistiche distribuite nelle città d'Italia o addirittura operanti forestiere.

Da subito si intuisce il coraggio, la spregiudicatezza trasgressiva dell'idea leonardesca. Sia Leonardo che Bramante lavorano muovendosi nella direzione del rinnovamento delle scuole regionali (urbinate e fiorentina), come d'altra parte succedeva contemporaneamente nell'ambiente romano; entrambi vengono comunque a contatto con la tradizione lombarda. In quest'incontro non è decisivo lo stabilire quale di queste personalità abbia avuto la maggiore influenza sui contemporanei, quanto piuttosto riconoscere il valore della convergenza tra l'eredità fiorentina e quella urbinata, a loro volta innervate sulla radicata tradizione lombarda; decisivi risultano i frutti che tale convergenza riesce a far maturare a favore della produzione artistica

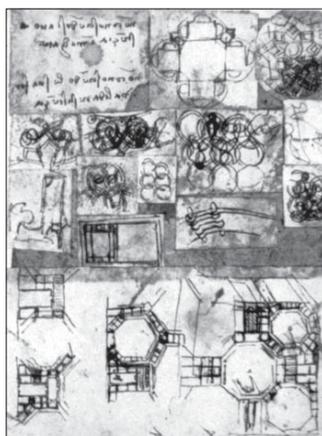


24

24. Leonardo da Vinci, *Studi di macchina scavatrice in veduta contestuale*.



25



26

25. Leonardo da Vinci, *Studi di edifici a pianta centrale*.

26. Leonardo da Vinci, *Studi di edifici a pianta centrale*.

e architettonica europea del secolo successivo. Il traguardo milanese sulla strada della sperimentazione sulla pianta centrale è rappresentato dalla ricostruzione della tribuna absidale di Santa Maria delle Grazie (1492-1497) ad opera di Donato Bramante, sulla preesistente abside della basilica terminata nel 1482 da Guiniforte Solari (1429-1481) secondo gli schemi tipici del Quattrocento lombardo. Nel palinsesto volumetrico del tiburio, con il rapporto dado-fusto-corona riposto allegoricamente nella sequenza cubo-cilindro-sfera, sono rivissute le forme della tradizione padana paleocristiana e medievale e anche di quella più recente, rintracciabile nella visione filaretiana: dal tempio di San Lorenzo di Milano al Duomo di Parma, fin'anche alle più recenti esperienze: l'Incoronata di Lodi (1487), Santa Maria dei Miracoli a Brescia (1488), Santa Maria della Croce a Crema (1490) - quest'ultima di Giovanni Battagio vissuto nella seconda metà del XV secolo - che si innestano sulle personali preferenze (plastiche e tettoniche) di Bramante, riflesse nel tentativo, già presente d'altraparte nell'opera di Antonio Averlino (1400-1469) detto Filarete, di mediare l'asciutta monumentalità di un costruito monolitico con l'imprevedibilità del partito compositivo lombardo di tradizione, fecondo di sfaccettature, riseghe, bifore a nastro, paraste, lesene e bassorilievi in cotto, in linea quindi con la plasticità *umbratile* del romanico, unica invenzione linguistico-stilistica lombarda in architettura, sopravvissuta fino agli albori del XX secolo sottoforma di figurazione, ma forse fino a oggi sottoforma di tradizione.

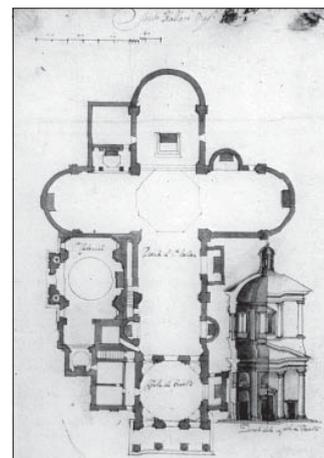
Nondimeno questa tradizione lombarda esercita un'influenza decisiva su Bramante, probabilmente a quell'epoca cognito dell'opera di quello pseudo-Brunelleschi "lombardo" della cappella Portinari a Sant'Eustorgio e soprattutto della chiesa di Villa a Castiglione Olona, nella quale lo pseudo-Brunelleschi "lombardo", nel momento in cui istruisce il cammino per la creazione di una scuola italiana, filtra i caratteri innovativi scaturiti dal lavoro sulla *Sacrestia vecchia* di San Lorenzo a Firenze innervandoli sulla feconda e radicata tradizione lombarda, così istruendo, appunto *ante litteram*, un principio fondamentale per l'architettura: le *preesistenze ambientali* (la famosa "formula" di Ernesto Nathan Rogers).

Da questa esperienza, a mio parere, sembrerebbero scaturire due vie formidabili alla modernità in architettura: la citata via bramantesca (da colui che per primo ha restituito dignità alla professione), i cui frutti saranno fondamento per tutto il mondo conosciuto (si pensi alle colonie latinoamericane); e la via leonardesca che, lungi dall'essere valutata nella sua giusta luce, rimane addirittura più incisiva se proiettata fino ai giorni nostri. Non per coincidenza Leonardo, nello stesso periodo, si dedica

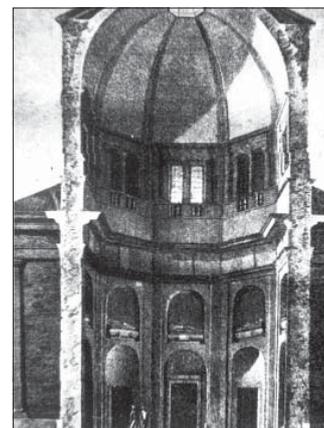
a ricerche sulla pianta centrale, ormai divenuto tema d'attualità. L'occasione giunge con gli studi condotti a Milano sulla costruzione del tiburio del Duomo tra il 1487 e il 1488. Il progetto di Leonardo viene scartato a favore delle proposte degli architetti lombardi.

Nessun edificio tra quelli concepiti da Leonardo è stato realizzato, ma una non lontana eco delle sue idee è rintracciabile proprio in un progetto bramantesco, quello per il Duomo di Pavia del 1488 nel quale Bramante, con altri architetti lombardi, abbina i caratteri mobili delle superfici curve e piane con una moltiplicazione degli elementi tipica del policentrismo architettonico e urbanistico che Leonardo assume a Milano; aggiungo che è ascrivibile a Leonardo la suggestione di alcune architetture attribuite invece esclusivamente a Bartolomeo Suardi detto Bramantino (1465-1536); artista che a una educazione lombarda sembrerebbe sovrapporre la profonda suggestione, più che influenza, esercitata da Bramante. Tuttavia Bramantino, come sembra confermato dalla sua ricerca pittorica, abbandona il tentativo di spingersi verso una sempre più matura amplificazione monumentale e illusoria (che costituirà il lascito di Bramante a Roma), per seguire un più rigido rapporto con le forme dell'architettura, fino a far emergere la logica geometrica delle strutture, come succede, con la più che probabile complicità di Leonardo, nel volume serrato della severa cappella Trivulzio di Milano (iniziata nel 1509), a ribadire il lavoro di attribuzione di un carattere specifico all'architettura attraverso la giustapposizione geometrica; non attribuzione di "stile" (come avrebbero potuto fare Michelangelo e Raffaello a Roma o, in ambito lombardo, Amadeo), ma attribuzione di puro senso. Sì, perché questi caratteri, pur presenti in talune altre opere contemporanee non assimilabili, li ritroviamo guardacaso in Santa Maria alla Fontana fuoriporta, del 1507, attribuita invece ancora a Bramantino (con la più che probabile complicità di Leonardo, presente a Milano), dove possiamo riscontrare, nel criptoportico che allaccia il mastio alla base, un'eco delle tipologie tipiche dell'attività foranea sul territorio lombardo, svolta nei coperti delle cascine e nei carrobbi delle città, probabilmente luoghi conosciuti e particolarmente cari a Leonardo, ormai maturo, di ritorno a Milano in via provvisoria, portato dal suo metodo di indagine e di lavoro a riflettere sul policentrismo lombardo, trovandone le risposte alla rarefazione *morfo-tipologica* subentrata nel frattempo nell'ordinamento delle fabbriche moderne.

Si delinea così la splendida opera di questo artista, foriera di un percorso quasi senza paragone, originale, unico, dove l'effetto di moltiplicazione delle centralità in un sistema foraneo (come nell'"arcipelago", nella "ragnatela" lombarda) trova una



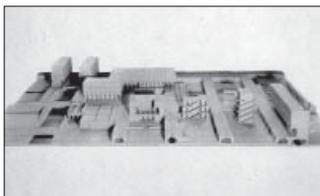
27



28

27. Pianta della "Basilica Apostolorum" con il fronte della Cappella Trivulzio.

28. Sezione della Cappella Trivulzio.



29



30



31

29. Leonardo da Vinci, *Città su diversi livelli*.

30. Leonardo da Vinci e Bartolomeo Suardi, *S. Maria alla fontana fuori porta, Milano, 1507*.

31. Leonardo da Vinci e Bartolomeo Suardi, *Cappella Trivulzio, Milano, 1509*.

rispondenza nei significati ultimi che Leonardo, nel più intimo giudizio, presumibilmente assegna all'architettura in generale: una pulsione alla diversità, allo sconfinamento in discipline a prima vista diverse, così da provocare uno straripamento, un arricchimento dell'opera, perché acquisti sempre più garanzie e possa caricarsi di *pathos*, di quell'alta liricità per mezzo della quale sembra scaturire dall'opera tutta la potenza drammatica.

Questa ipotesi è suffragata dai risultati degli emblematici studi leonardeschi sulla città di Milano. Leonardo parte dal presupposto che esiste - ed è inconfutabile - il principio di varietà, di diversità; corpo è diverso da corpo. Non esiste - e non è esistito (prima della recente clonazione della pecora Dolly) - un essere identico all'altro; egli trasmuta il principio proprio degli esseri viventi alla città, elevandola al rango di organismo. Invece di partire dal quattrocentesco e rinascimentale concetto di *città ideale* (che invece riflette la carica propria della sperimentazione, ineluttabilmente collegata alla razionalità della ricerca aprioristica sulla perequazione sociale o sulla gerarchizzazione della società, quando legata con equilibrio alle sorti del principe, oppure iconicamente antropomorfizzata per restituirne senso individuale, perduto a cagione delle ragioni universali stesse dell'utopia), Leonardo parte dall'evidenza delle condizioni al contesto della contemporanea società urbanizzata, cognito della situazione politica, ma anche igienica e soprattutto geografica e storica. Al di là delle suggestioni tipiche del territorio lombardo, pur ricco d'acque e canali, è il pur sempre valido concetto altomedievale e longobardo del comitato rurale e quello addirittura romano di *stationa* (sorta di porto in terra dello spazio vitale del territorio) giustapposti in prospettiva a tragitti interregionali per rapporti tra città annonarie e città fiera (orientativamente ai luoghi dell'operare agricolo industrializzato al Sud irriguo e dell'operare manifatturiero al Nord pedemontano), a trainare il suo pensiero sullo spazio vitale lombardo. Leonardo intuisce il miracolo organico del tutt'uno strutturato e garantisce i suoi progetti, anche solo a livello di ipotesi, umanizzandoli, estraendoli direttamente dai volti e dalla fisiologia del lavoro umano di una regione unica per estroversione e capacità di raccolta di manodopera foriera e comune spirito d'adattamento, risorsa tradizionale, indispensabile e decisiva per le sorti del territorio (avviene per passaggi successivi e impercettibili che si sviluppino le grandi idee frutto, a volte, di una ricerca continua, che è poi una e si apre a mille sfaccettature, ma rimane pur sempre una e medesima).

Così Leonardo impernia su di un solido sistema della mobilità sul territorio il proprio enucleare architettonico: il sistema delle secanti ortogonali a diversi livelli, così

da rimanere separati il flusso delle merci a velocità commerciale (e le tipologie di riferimento per l'approvvigionamento e lo smistamento, per i magazzini introdotti da cortili a loro volta collegati alla rete canalizia, navigabile dal cabotaggio ridotto, e dotata di apposite chiuse per permettere l'allagamento periodico delle vie basse e così da permettere la facile rimozione dei rifiuti urbani) dalle strade destinate più che al diporto dell'aristocrazia, alla classe dell'imprenditoria politica egemone. La loggia, il portico e il giardino pensile sono la quinta estremamente severa e rarefatta di una praticabilità tipologica più ampia; sono simbolo, e ancora una volta segno, rispettivamente dei momenti di introversione e di quelli di estroversione del carattere essenzialmente agricolo dell'imprenditoria dominante.

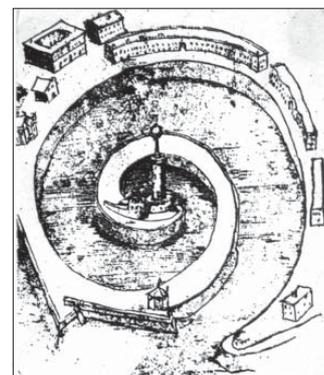
Generalizzando, ci sia concesso credere che Leonardo condividesse il sentire le grandi potenzialità funzionali dell'architettura, ma non per questo gli fosse precluso il più alto sentire l'altissima temperatura lirica che aleggia su di essa e che da essa fuoriesce, per entropia, per fenomeno atmosferico (come avviene nel suo celebre dipinto *La vergine delle roccie*), quando un'autentica poetica può essere capace di dar forma e farsi monumento laico agli aspetti fisiologici legati alla cultura materiale di una civiltà e della sua epopea.

Leonardo saprà mantenersi, con il tempo, fermo su questi principi, come confermato dal bellissimo progetto ideato dalla migliore vena creativa di questo geniale artista: negli anni dal 1513 al 1515 a Roma, meditando su come attuare la bonifica delle paludi pontine egli, oltre che a escogitarne le soluzioni e i mezzi, abbozza il progetto di *Porto a spirale per Civitavecchia*, dove una figura geometrica iperbolica di facile costruibilità e funzionalmente praticabile contribuisce a fondare tipologicamente una pratica architettonica che successivamente si arricchisce con originali e al contempo decisive scelte figurative in presunta continuità, ma invece in netta controtendenza, al tipo figurale di piazza e palazzo signorile o municipale annesso di tradizione centoitalica e invece in qualche modo vicine o parallele alle esperienze emiliane, romagnole e venete, contesti caratterialmente assimilabili per tradizione civica ed estroversione commerciale delle rispettive municipalità.

A riprova di ciò scrivono di Leonardo gli storici dell'arte Anna Bairati ed Eleonora Finocchi: *“Si può individuare il metodo seguito da Leonardo analizzando i suoi fogli di appunti e ancor meglio i quaderni di lavoro in cui egli raccoglie in maniera più ordinata scritti e disegni intorno a un problema o a un tema. L'appuntarsi della sua attenzione su una cosa non gli impedisce mai di dilatare la sua ricerca fino a comprendere argomenti a prima vista disparati ma tutti tra loro collegati dall'incessante proliferare di analogie e di richiami, dall'inesauribile capacità di*



32



33

32. Leonardo da Vinci, *Studi di macchine per l'attuazione della bonifica delle paludi pontine*, 1513-15.

33. Leonardo da Vinci, *Studi di porto a spirale per Civitavecchia*, 1513-15.



34



35



36

34. Leonardo da Vinci, *Disegno preparatorio per l'apostolo dell'ultima cena, 1495-98.*

35. Leonardo da Vinci, *Disegno di uomo urlante e di uomo deformato in un sogghigno.*

36. Leonardo da Vinci, *Tre studi di testa d'uomo barbuto.*

passare da un campo a un altro, che non si può certo interpretare come dispersione ma come massima concentrazione e intensissimo sforzo di approfondimento. E insieme come superba libertà da schemi astratti e da irrigidimenti teorici; per questa via Leonardo giunge a risultati di un'originalità assoluta e unica nel suo tempo."

L'unicità del disegno preparatorio per l'apostolo dell'ultima cena da affrescarsi al refettorio del Convento di Santa Maria delle Grazie, eseguito tra il 1495 e il 1498, è sottolineata dal fatto della scelta innovatrice che Leonardo attua per la rappresentazione del fatto evangelico: egli preferisce concepire l'attimo immediatamente successivo alle parole del Cristo che annunciano il tradimento insinuatosi tra gli apostoli. Da qui la composizione procede secondo le preferenze di Leonardo, che diventeranno i più sperimentati canoni quattrocenteschi e cinquecenteschi: a gruppi di tre, costruiti su di una sagoma trilaterale e triangolare, con correzione prospettica e deformazione dimensionale delle figure umane in primo piano; piani sequenza delle luci, eccetera; l'originalità assoluta però, viene probabilmente dall'elevatissima carica di senso delle figure stesse, dal realismo tipico di certa arte italiana in epoche diverse, che viene qui dinamicizzato a tal punto che nel disegno dell'apostolo anche il pane prende vita. Universale è il compimento di definizione del carattere attraverso l'intuizione e la cognizione della tensione corporea che segue la reazione nel *Disegno di uomo urlante e di uomo deformato in un sogghigno*; impossibile se non fosse arte di un profondo conoscitore delle reazioni muscolari in un corpo. Ed è perciò tale la carica di senso che, per paradosso con mezzo millennio di anticipo, si possono leggere nel disegno dei *Tre studi di testa d'uomo barbuto* i tratti delle figure di un Fidel Castro, di un Karl Marx e di un Orson Welles *ante litteram*.

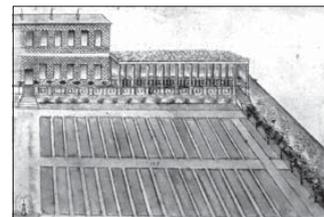
La pratica dell'architettura di Leonardo si può riassumere già nel progetto giovanile per il rifacimento di Villa Marocchi (1480), dove lo stesso sembra attingere più alla sensibilità fiorentina trecentesca di Arnolfo di Cambio (1275-1302), iniziatore nel 1299 di Palazzo Vecchio o di Benci di Cione e di Simone di Francesco Talenti (entrambi vissuti nella seconda metà del XIV secolo), quelli della Loggia della Signoria (1376-1382) e di Orsanmichele (ultima ristrutturazione avvenuta nel 1404), cioè di quelle fabbriche che al di là delle influenze tardogotiche negli ornati e nelle decorazioni tendono provocatoriamente a persuadere con il rappresentare una definita strategia politica attraverso l'utilizzo per le fabbriche ad uso collettivo della tipologia templare: *templum in statura et forma palatii*.

Il tema del tipo nuovo di *residenza urbana*, inaugurato da Filippo Brunelleschi (1377-1446) nella prima metà del Quattrocento - quando quest'ultimo sembra voler attri-

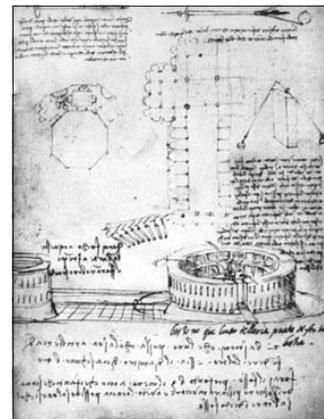
buire un senso tragico e grave e insieme galvanico di trecentesca e gotica memoria al palazzo per i Medici del 1444, attraverso l'utilizzo della pietra bugnata poi riconfermata da Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi (1396-1472) subentratogli - sembra reinterpretato da Leonardo in maniera originale attraverso il ribaltamento dei termini trecenteschi in *palatium in statura et forma templi*; tempio sì, ma accuratamente disorpellato con l'utilizzo di un severo ordine rustico e di pietra bugnata per la facciata, quasi che quest'elemento della serialità di intaglio della pietra porti con sé il tono di rigore e correttezza funzionale in un'opera di per sé già ampiamente giustificata e originale, complessa pur nell'apparente semplicità. E sempre nella modernità scaturita nella prima metà del Quattrocento Leonardo trova conferma a questo suo progetto di villa, *residenza extramoenia*, scaturito anch'esso dagli esempi brunelleschiani dell'allievo e a suo tempo concorrente Michelozzo, come Villa Medici (1435-40) a Careggi.

Leonardo, pertanto, sembra profondamente legato alla pratica a prima occhiata rivoluzionaria dei Maestri della prima metà del Quattrocento - che portano in eredità la mediazione tra il bisogno di nuova sacralità, di nuova monumentalità laica e il recupero della sagace pratica medievale, trecentesca, romanica e gotica - in controtendenza con la pratica - prima solitaria, poi pressoché universale - dei seguaci della via albertiana, compromessi soprattutto nella riscoperta del valore della classicità in un rapporto figurativo-archeologico con le nuove tipologie che interessano la residenza urbana (il palazzo) e quella extraurbana (la villa. Potrebbe, a tal proposito, risultare interessante istruire un parallelo con la politica della residenza nel Novecento).

Tale ipotesi sembrerebbe confermata dai tardi disegni di Leonardo, alteri e struggenti, dove il maestro propone i suoi studi di arene, i ricordi di edifici brunelleschiani in Firenze (Santo Spirito e Santa Maria degli Angeli) e di edifici trecenteschi nel Castello di Milano.



37



38

37. Leonardo da Vinci, Progetto di rifacimento di Villa Marocchi, 1480.

38. Leonardo da Vinci, Studi di arene, ricordi di edifici brunelleschiani in Firenze (Santo Spirito e Santa Maria degli Angeli) e di edifici trecenteschi nel Castello di Milano.

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 Salmona p. 89d
Jobaquim 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 (...).

