

ЛЕОНИДОВ И И

Un ruolo per l'architettura **Guido Canella** TECA 5

Un ruolo per l'architettura
Guido Canella

TECA 5
Teorie della
Composizione
Architettonica



TECA
La necessità di tenere disgiunti i termini di teoria e di pratica dell'architettura si trova in alcuni momenti della storia e quando tali momenti si voglia riconsiderare.

Così che la cultura degli architetti, dietro una crisi apparente, pare scorporarsi e rinchiudersi in se stessa per tentare un bilancio, spesso radicale e costruttivo.

euro 12,00

ISBN 978-88-8497-166-1



9 788884 971661



TECA

Ringraziamenti

Si ringraziano quanti hanno contribuito in diversi modi alla realizzazione di questo libro: gli eredi di Guido Canella e in particolare Gentucca Canella, Enrico Bordogna, Domenico Chizzoniti, Elvio Manganaro, Agata Brusetti, Francesco Moschini.

Si ringrazia inoltre il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano.

I disegni alle pp. 66-69 sono dell'archivio Guido Canella, Milano.

I disegni alle pp. 72-79 sono della Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva, AAM Architettura Arte Moderna, Roma.

*Copyright © 2011 CLEAN
via Diodato Liroy 19
80134 Napoli
telefax 0815524419-5514309
www.cleamedizioni.it
info@cleamedizioni.it*

*Tutti i diritti riservati
È vietata ogni riproduzione
ISBN 978-88-8497-166-1*

Direzione editoriale

*Domenico Chizzoniti
(coordinatore)
Lamberto Amistadi
Armando Dal Fabbro
Luca Monica*

Editing

*Anna Maria Cafiero Cosenza
Agata Brusetti*

Grafica

Luca Monica

Retrocopertina

*Pagina della rivista "SA.
Sovremennaja Arkhitektura"
con il progetto di Ivan Leonidov
per l'Istituto di Bibliologia
Lenin a Mosca, 1927 (n. 4-5,
1927, p. 119).*

*TECA Teorie della
Composizione Architettonica
L'idea di una collana sulle
teorie della composizione
architettonica nasce dalla
consapevolezza di una lenta
e inesorabile dispersione di
conoscenze, strumenti e pratiche
nella costruzione del progetto,
comune a diverse scuole.
In particolare, una tradizione
di studi tra Milano e Venezia,
ma anche tra Napoli e Torino,
ha puntato sul progetto di
architettura come conoscenza
e come pratica dell'arte, con
tutte le implicazioni di ordine
letterario, filosofico ed estetico a
cui queste scuole non si sono mai
sottratte. Ora, i facili entusiasmi
della emancipazione tecnica
sembrano aver contraffatto
la ricerca sul progetto, sulla
composizione del progetto
di architettura, attraverso
procedure standardizzate.
Ebbene, questo traslato tende
a falsificare quel singolare
procedimento artistico in cui
ricerca e sperimentazione si
combinano in quel "segreto
religioso" che punta al progetto
come sintesi poetica di arte e
tecnica.
La collana editoriale proposta
tende a radunare, laddove
certe salutari resistenze ancora
operano, le esperienze di ricerca
che indagano teoria e progetto,
critica e pratica architettonica,
riservando alla composizione un
ruolo privilegiato nell'indagine e
nella sperimentazione operativa.
L'obiettivo è di far "ri-scoprire"
agli studenti delle Facoltà di
Architettura, a cui la collana
si rivolge, l'altro aspetto della
creatività del progetto di
architettura: quello della poesia,
della seduzione, del fascino
della forma e della figurazione,
dell'idea, dell'affabulazione e
della narrazione, dell'impegno e
del rigore simbolico e ideologico.*

Sommario

Un ruolo per l'architettura

Guido Canella

(a cura di Luca Monica)

Un ruolo per l'architettura 4

Mausolei contro computers 46

Il disegno futuro dell'architettura di Guido Canella 63

Luca Monica

Indice dei nomi 93

Un ruolo per l'architettura



La necessità di tenere disgiunti i termini di teoria e di pratica dell'architettura si trova in alcuni momenti della storia e quando tali momenti si voglia riconsiderare. Si può constatare come il dibattito si faccia assai vivo e controverso in quei frangenti in cui, da una parte, la critica perde di incisività sulla progettazione e, d'altra parte, la progettazione stessa, alla ricerca di una legittimazione, si volge a incalzare la critica, determinando, appunto, un piano intermedio dove teoria e pratica, logica e fenomeno, analisi e sintesi, storia e presente rimangono termini sospesi, disponibili separatamente per una contesa comunque indispensabile a incrementare tanto il pensiero quanto il progetto. A ben guardare, tali occasioni si verificano in presenza di una pressione politica che, più o meno intenzionalmente, tende ad alterare un precedente equilibrio produttivo, culturale, eccetera. Alterazione che sottrae credibilità a quella trama di relazioni che la progettazione aveva istituito con certi rapporti di produzione, con un determinato mercato, con particolari campi disciplinari, con privilegiati strumenti. Così che la cultura degli architetti, dietro una crisi apparente, pare scorporarsi e rinchiudersi in se stessa per tentare un bilancio, spesso radicale e costruttivo.

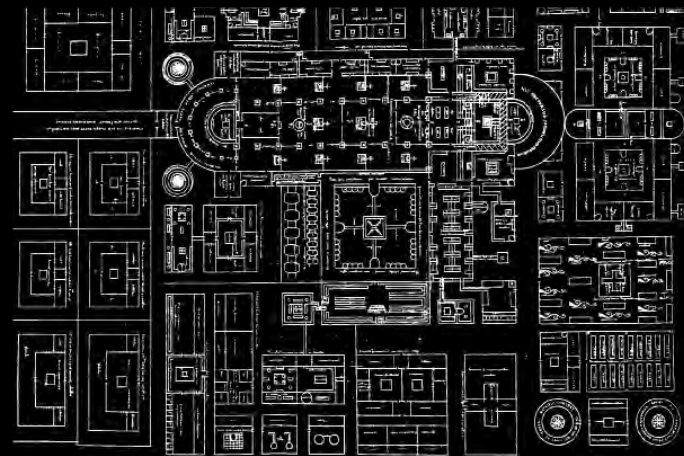
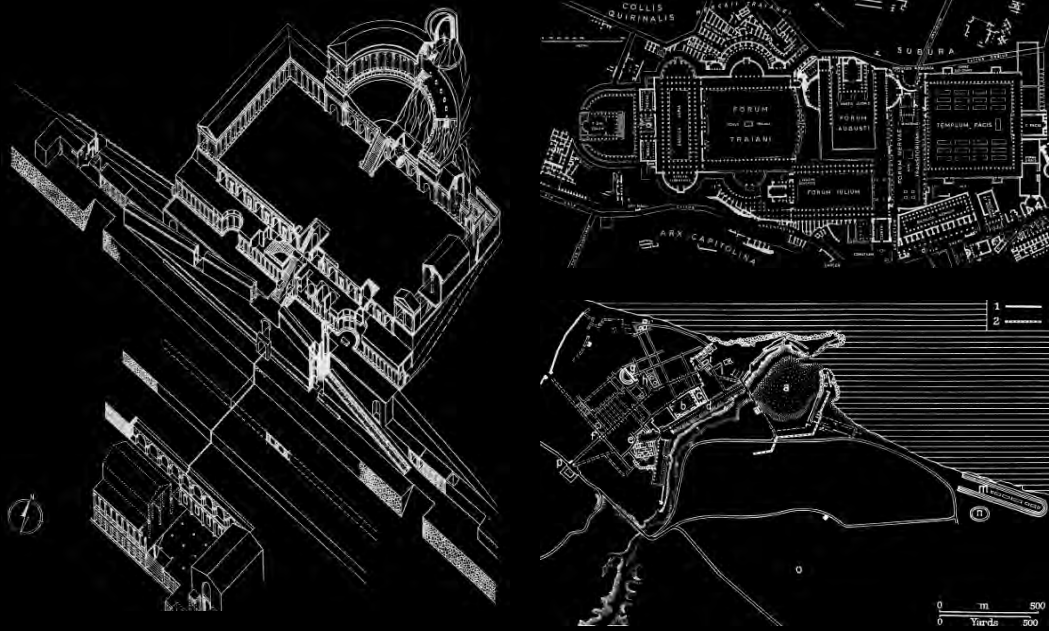
A un concetto di tipologia con significato o presentimento di una disgiunzione in corso tra pratica e teoria è spesso connessa la trattatistica architettonica. Non è un caso che l'archetipo dei trattati giunti integri fino a noi, il *De Architectura* di Vitruvio, probabilmente del 27 a.C., si trovi nell'area di influenza di quella concezione augustea di città-stato, ecumenica, patrocinatoria, paternalistica, dove l'architettura interpreta in compiti civili e stabili e in simboli espliciti e permanenti il pragmatismo politico di quella che è stata definita la «**rivoluzione romana**»¹. Le consegne da esso trasmesse sono didascaliche, isagogiche, intese a rendere accessibile la teoria nella pratica e a dare un'attuazione operativa alla tradizione, attraverso una modellistica capace di salvaguardare un certo grado di integrità nella diffusione. Non certo riferibile all'intero corso dell'Architettura romana, il trattato vitruviano interpreta un compito «istituzionale» di congiuntura, affidato anche alla progettazione, chiamata a una competenza superiore, donde la necessità dialettica tra universalità della conoscenza e minuta competenza dell'operare.

L'impianto urbano dell'**alto-medioevo** presenta caratteri di profonda diversità se confrontato a quello della Romanità. Si tratta di una vera e propria inversione di tendenza insediativa, accompagnata dalla radicale trasformazione o, addirittura, dall'abbandono dei centri preesistenti e dalla fondazione di nuovi. Ciò che però occorre sfatare è il carattere di spontaneità, di ritirata, di regressione istintiva da un comportamento

civico sedimentato, alla ricerca di occasioni di pura sopravvivenza di fronte ai flagelli materiali e di rifugio nell'isolamento, nell'involutione e nell'escatologia speculativa; e, invece, rimarcare il valore decisivo che un diverso assetto sociale, risultante nell'innesto su comunità stanziali di provenienze estranee (di artefici, soldati, monaci, mercanti), anche da lunga distanza, viene ad assumere nella riconfigurazione dell'insediamento sul territorio. Alle risorse della terra e della conquista si aggiunge l'apporto risolutivo di una nuova cultura di massa, il Cristianesimo, che incrementa la mobilità, lo scambio di beni e di conoscenze (si pensi ai costruttori di abbazie e di cattedrali). Si è detto, ad esempio, che nessun insediamento mostra caratteri tanto poco urbani quanto quello carolingio. Se osserviamo la pianta dell'Abbazia di San Gallo dell'830 circa, attribuita a Eginardo (che conosceva il trattato di Vitruvio), scopriamo invece che pochi insediamenti possiedono più intensi e finalizzati caratteri di urbanizzazione di questo imponente diagramma di comportamento fisico, proiezione di un colossale programma destinato ad accogliere e rendere attivo un intero popolo di monaci. Caratteri determinati da un'ideologia unitaria e collettivistica di membri di una confraternita che si propongono finalità e pratiche comuni, in un insediamento che predispone un massimo di superficie per le attività di vita associata, e che integra a tal punto queste con gli alloggi individuali, da renderli un tutto omogeneo: questo insieme svolge un ruolo ancor meno esclusivo di quello che il foro, come luogo di attività collettive promiscue, svolgeva nella città romana.

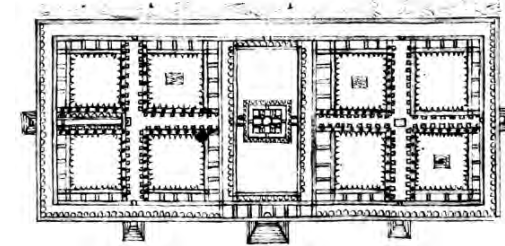
Se la staticità feudale deve essere vista come sopravvivenza dei rapporti sociali nella Tardoromanità, nuove occasioni di accumulazione e di distribuzione vi agiscono presto da solvente, aprendo la strada a embrionali forme di capitalismo. A lungo è durata la controversia poleogenetica, se cioè nella ricostituzione della città in epoca medievale abbia prevalso la continuità istituzionale, nel passaggio dal potere regio-imperiale a quello vescovile, oppure la dualità topografica tra nucleo fortificato e borgo extramurano. Basti qui accennare che la tesi dualistica e dinamica, enunciata dallo storico belga Henri Pirenne fin dal 1925², è apparsa convincente anche a quegli studiosi che con maggior merito ne hanno verificato la rispondenza nel contesto italiano; per esempio a Gian Piero Bognetti, quando afferma che «*la formula della continuità è certamente comoda per la nostra pigrizia mentale*»³. Del resto la topografia di città, come Bergamo e Varese, lo può attestare ancora morfologicamente.

La trattatistica del **Rinascimento** svolge un ruolo fondamentale nell'instaurazione di un ordine strutturale, tendendo a riprodurre nella enunciazione e nell'interpretazione del proprio



1. Assonometria ricostruttiva del Santuario della Fortuna Primigenia a Preneste (Palestrina), II-I sec. a.C.; da AA.VV., Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. IV, Sansoni, Firenze 1958.
2. Fori Imperiali, Roma 54 a.C.-118, ricostruzione di I. Gismondi.

3. Leptis Magna in epoca romana e bizantina, II-VI sec.; da E.U.A., op.cit., vol. I, 1958.
4. Eginardo (c.770-840)?, disegno dell'Abbazia di San Gallo, c.830; da AA.VV., Urbanisme et Architecture, Laurens, Paris 1954.

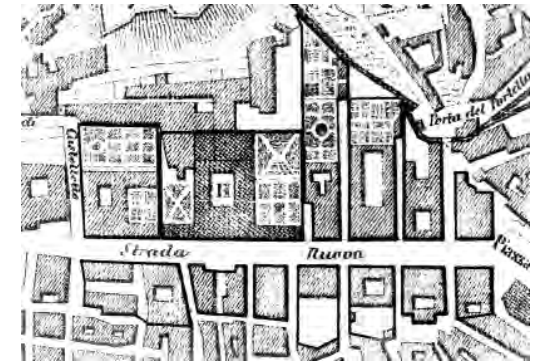


5. Filippo Brunelleschi (1377-1446), Cappella Pazzi a Firenze, 1429; da E.U.A., op.cit., vol. 11, 1958.

6. Antonio Averlino (il Filarete) (1400-1469), progetto dell'Ospedale Maggiore di Milano, 1456-1465, nel Trattato di Architettura, 1461-1464; da A.A.F., Traktat ueber die Baukunst, a cura di W. Von Oettingen, Graeser, Wien 1896.

7. Giovanni Ponzello (1558-1591), Palazzo Campanella in Strada Nuova, 1562-1565 (?); da Emilio Poggi, Strada Nuova, una lottizzazione del Cinquecento a Genova, SAGEP, Genova 1968.

8. Planimetria dei palazzi e giardini di Strada Nuova in un rilievo di A.M. Foppiani del 1846; da E. Poggi, op.cit.



compito un'armonia simile a quella presupposta nella natura. La pratica dell'architettura, divenuta tutt'uno con la teoria, rifugge dai compiti estemporanei per adottare le regole della creazione, talvolta per divenire esplicitazione della creazione stessa in un cosmo autonomo e in sé intellegibile, talvolta per farsi strumento logico di conoscenza del reale. Teatro di questa conoscenza è naturalmente **il contesto della città**. Non necessariamente, quindi, la città ideale, ma anche e soprattutto la città reale, dove la progettazione, attraverso una nuova gerarchia di valori e un codice prospettico di lettura del presente e del passato, vuole imprimere il proprio originale programma civile, non peritandosi di trasfigurare soggettivamente la memoria dell'antico, contrapponendo all'indefinita e irregolare organicità medievale la compiutezza e la regolarità classiche, alla stratificazione la rarefazione, all'addizione il crescendo. Se, allora, l'architettura e in generale la cultura del Basso Medioevo non deviano dal concetto e dalla raffigurazione della città avvolta (si pensi alla costruzione allegorica della *Divina Commedia*), dall'impianto della quale si incrementa funzionalmente verso nuovi rapporti di produzione, l'architettura del Rinascimento se ne astrae per proporsi razionalmente l'ordine di rapporti ormai acquisiti.

Alla comprensione del rapporto forma dell'architettura-forma della città nell'Umanesimo, quindi, più che le viste prospettiche, che ne estendono sincronicamente e simmetricamente le prerogative geometrico-formali, concorre sicuramente la diacronica e disomogenea scena urbana del tempo, con tutte le connotazioni acquisite in epoca medievale⁴.

Accennando alla trattatistica, si intende tutta la complessa cultura che le si riferisce, poiché anche in questo momento l'architettura tende a proporsi come preconcepita e prefigurabile, sia come opera, che virtualmente compendia in sé il trattato, sia come teoria, che si prescrive in pratica.

Ciò vale tanto per l'impianto basilicale brunelleschiano quanto per l'impianto centrale albertiano: è l'intento di ricavare più spazio intorno all'edificio attraverso la designazione a priori di un coevo e coerente inviluppo di forme; è il tentativo di controllarne l'inserimento nell'ambiente circostante, per progressive e simmetriche soluzioni di continuità, come distinzione dall'Architettura gotica (somma di parti in uno schema gerarchico ma indefinito) e dall'ambiente medievale (risultato per addizioni assorbite nella tessitura continua di cortina)⁵.

D'altra parte, per la comprensione della complessa e pure unitaria cultura architettonica del Rinascimento, va tenuto presente che, attorno allo sviluppo assiale impostato sulla ricerca d'impianto spaziale di Brunelleschi, Alberti, Bramante,

si avvita la spirale di apporti da Filarete, Francesco Di Giorgio, Serlio, più coinvolta sui temi funzionali, come l'ospedale, l'ingegneria militare, il teatro, eccetera. In questa combinazione, oltre che nel deviare da determinati modelli e repertori stilistici, possono essere interpretate complementari articolazioni per contesti, fasi (Manierismo), anomalie (Antirinascimento)⁶. Si comprende così come nella corrispettiva trattatistica, insieme a intenti sistematizzanti della continuità filosofica e simbolica con il passato, si trovino intrecciati esperimenti tipologici, più analitici e pragmatici, volti a renderla operativa nel presente, spinti talvolta fino all'aggiramento e alla disgregazione dei modelli classici. Ma nella contrapposizione tra reale e virtuale, espressione dell'eccezionale primato assunto dall'universo simbolico figurativo, si innestano soprattutto tensioni direttamente suscitate dai contesti. Senza la decisiva influenza del **contesto milanese**, ad esempio, non si spiegano la maturazione o la rigenerazione di personalità come Filarete, Leonardo e perfino Bramante. La mobilità e lo scambio dell'officina milanese, il policentrismo produttivo, difensivo, culturale e religioso del Ducato, l'indefinito e la contaminazione tra città e campagna, il grande precedente dell'architettura lombarda di epoca romanica, contengono l'incisività, altrove dirompente, della centralità, della gerarchia, della simmetria, della prospettiva, riducendone gli effetti nei porticati e nei recinti di chiostri e cortili (le autentiche piazze lombarde). Solo così possiamo comprendere appieno l'appuntito espressionismo filaretiano, denso di persistenze gotiche, di metafore e cosmografie tipologiche (troppo semplicisticamente relegate nell'utopia); la speculazione leonardesca sulla natura e sulla centralità introversa, comunque astratte dalla coesa scena urbana rinascimentale; i meccanismi illusionistici bramanteschi, non egualmente ribaditi nel periodo romano. Ciò serve a indicare come, di fatto, a una trattatistica «regolare», con presunzione e responsabilità di codificazione oggettiva e sistematica, venga a contrapporsi una trattatistica più «irregolare», soggettiva e sperimentale, insomma una sorta di «antitratatistica», indotta all'architettura scritta direttamente da quella disegnata.

Su una ricostruzione planimetrica del centro di Milano della metà del Cinquecento si trova inciso il tracciato di una strada nuova, approvata dalla Municipalità nel 1560, omologa a quella *Strada Nuova* genovese di dieci anni anteriore e pure di controversa attribuzione a Galeazzo Alessi⁷. Il rettilineo, promosso a Milano, come del resto a Genova, dall'iniziativa finanziaria dei banchieri, è progettato per unire Palazzo Marino, già in fase d'esecuzione, alla Contrada della Pescheria vecchia, che congiunge Piazza del Duomo a Piazza Mercanti. Durando a Milano il dominio spagnolo, in epoca manieristica, due distin-

te strategie sociali (quella laico-aristocratico-neomercantile e quella religioso-popolare) si fronteggiano anche secondo due concezioni urbanistiche: la prima, di accentramento e consolidamento funzionale e rappresentativo, interpretata dal Seregni e dall'Alessi; la seconda, integralistica, ma spazialmente articolata e policentrica, interpretata soprattutto da **Pellegrino Tibaldi**. Nel suo trattato⁸ il Tibaldi, sulla base di quanto era effettivamente avvenuto nel Milanese, teorizza l'articolazione di una serie di nuclei centrali (ecclesiale-vescovile in Duomo e Arcivescovado, ducale-governatoriale in Palazzo ducale, Broletto e Tribunale, militare-castrense al Castello) e il decentramento di una serie di piazze periferiche dove raccogliere le «infrastrutture» di servizio, assistenziali, di culto. In questa distrettualizzazione del corpo urbano si attuano le prescrizioni di Carlo Borromeo per la Diocesi, con l'edificazione di grandi fabbriche religiose al centro e di un fitto sistema parrocchiale alla periferia e sul restante territorio, tese a pilotare la crisi economica in atto (oppressione fiscale, carestie, pestilenze, eccetera), attraverso le superstiti risorse: contenere la mobilità, assecondare la «disurbanizzazione», trovare occupazione nell'edilizia.

Contemporaneamente, l'interconnessione tra progetto e descrizione teorica dell'opera raggiunge in **Palladio** consapevolezza e autorità perentorie, nel convincimento di poter condurre l'esperienza passata e recente dell'architettura alle ragioni del presente, attraverso una prescrizione tipologica di obblighi al comportamento trasmessi alla società da una classe dirigente lungimirante. L'opera architettonica diviene autonoma, dacché ritiene di prescindere dalla collocazione particolare nella città, per farsi programma, città essa stessa, in analogia artificiale con la natura e in diretta coerenza all'ideologia della produzione (le ville palladiane sono di fatto aziende agricole nella grande iniziativa di investimenti in terraferma adottata dalla Serenissima). Per Palladio e Le Corbusier, poeti e teorici della sintesi soggettiva, si apre così un possibile confronto. Le rispettive figure retoriche (cioè quelle non ulteriormente scomponibili, pena la perdita di significato della loro poetica), poiché risultano sempre ispirate da una ricca inventiva tipologica, vengono proposte come dettate da un superiore stato di necessità e, perciò, preordinate alla ripetibilità nello spazio e nel tempo.

La scabra, spesso contraddittoria, continuità di un'area problematica della progettazione, che pone i propri inizi nel **Manierismo** e che si prolunga fino ai nostri giorni⁹, può — a mio parere — trovare attendibilità quando la si consideri per il regime di indefinizione che regola il rapporto di competenza tra progetto e contesto.

Si è detto dell'imprescindibile relazione che il Rinascimento



9. *Andrea Palladio (1508-1580), Villa Capra detta La Rotonda a Vicenza, 1551-1553; da E.U.A., op.cit., vol. X, 1963.*

10. *Le Corbusier (1887-1965), Convento di Sainte-Marie-de-la-Tourette a Evreux, 1953-1959; da W. Boesiger; Le Corbusier. Oeuvre Complète. 1957-1965, Grisberger, Zürich 1965.*

stabilisce con la città, non in senso premeditato ma connotato, dal momento che cultura e concetto di città si identificano. Si è accennato ai motivi informatori del Manierismo, che preparano e successivamente sanciscono la dissoluzione di quell'identità. D'ora in poi la trattatistica e la storiografia (col Vasari) tenderanno a stigmatizzare le deviazioni da una presunta canonicità classica e con esse si complicherà, in forma più o meno premeditata, il problema di definire e di perseguire il compito della progettazione verso orizzonti conoscitivi variabili, disomogenei, spesso contraddittori.

Accade così che, consumatosi il connubio tra arti e scienze in epoca barocca, sulla teoria e sulla pratica del progettare architettura si venga progressivamente a rafforzare il regime ideologico di autonomia dalla cultura della città, con categorie disciplinari specifiche, con questioni di logica interna al corrispettivo processo genetico. Regime che, volta a volta, restringe la pertinenza conoscitiva alla funzionalità interna opera per opera e alle regole grammaticali e sintattiche di interdipendenza delle parti dall'insieme, o la estende al di là di quel rapporto opera-contesto, alludendo astrattamente alla natura mitizzata nell'attitudine a trasmettere un ordine a tutte le cose. Perciò, possiamo considerare testimonianza della stessa consapevolezza razionalistica tanto l'irrigidirsi della progettazione in un ordine ormai elettivamente stilistico, quanto l'attitudine a surrogare all'interno e all'intorno della fabbrica edilizia quel perduto rapporto con la città.

Da questo punto di vista, le diverse interlocuzioni al conflitto teorico che segna l'inizio dell'**architettura dell'Illuminismo** costituiscono aspetti di una determinazione ormai unitaria e irreversibile. Tra quella linea radicale, che sviluppandosi nel tempo connette idealmente il Gallaccini al Cordemoy, al Lodoli (e al Memmo), quella fantastica e già precocemente eclettica, che unisce Charles e Claude Perrault al Piranesi, e quella conservatrice, impersonificata dal Blondel, il conflitto finisce col comporsi, secondo una predisposizione al compromesso, già presente nei Laugier, Algarotti, eccetera, stabilizzandosi, coi Briseux, Milizia, eccetera, in quel concetto di **architettura neoclassica**, dove le ragioni della materia, della tecnica, della disposizione, della logica, della natura, della dignità trovano alterna ma sempre misurata fortuna, circoscritte — come sempre si trovano — alla pura fabbrica architettonica. Non a caso il tradizionale trinomio *firmitas, utilitas, venustas*, si adatta in *ordine, distribuzione, bellezza* (Cordemoy), si adomestica in *solidità, comodità, bellezza* (Laugier, Milizia) e, semmai, si riduce là dove le proprietà di un'opera architettonica «*sempre derivar devono dalla complessa-rettificata-mentale-meccanica scelta della materia che la riguarda*» (Lodoli-Memmo)¹⁰.

Anche la componente più radicale interna al Neoclassicismo, promossa dai cosiddetti **architetti rivoluzionari** (Boullée e Ledoux avanti a tutti), va soggetta ad alcune capziose interpretazioni. Per cui la decisiva intuizione di Emil Kaufmann — che, primo a occuparsene storiograficamente, pensò di trovarsi di fronte ai caratteri di una poetica rivoluzionaria¹¹ — rimane tuttora ben fondata. Risulta alquanto distorta, infatti, ricavare dalla datazione delle opere e dalle singole biografie un presunto atteggiamento conservatore o comunque agnostico e soltanto tardivamente adattato ai principi della Rivoluzione Francese; così come circoscriverne le poetiche dentro una sorta di eccentricità dell'immagine architettonica, investita da un perentorio ordine purista (più espressionista in Ledoux, più classicista in Boullée) preparatorio, addirittura, dello stile Impero; così come degradarne il portato civile attraverso un'analisi riduttivamente funzionalista¹². Talché l'interpretazione di questo particolare fermento dell'architettura è di essersi premeditatamente estraniato dal contesto reale della città per esplorare dimostrativamente i confini dell'astrazione simbolica assoluta, condannandosi necessariamente alla dimensione del **progetto disegnato**. Conclude per tutti Helen Rosenau: «*risulta chiaro [...] che Ledoux rivolgeva il proprio interesse al singolo edificio, o, si potrebbe aggiungere, che le sue attitudini erano più quelle dell'architetto che dell'urbanista. Ciò è anche provato dai suoi disegni che mostrano edifici isolati...*»¹³.

Se è vero che gli «architetti rivoluzionari» sembrano aggirare il problema del rapporto architettura-città, circondando ogni opera di un vuoto significativo, è anche vero che, così operando, essi rifuggono dall'operazione ormai convenzionale che intende l'immagine della città come decoro urbano e l'immagine dell'architettura stilizzata e funzionalizzata sul comportamento urbano corrente, instaurando nuovi termini, come quelli di integrazione e di segregazione, strategicamente impiegati, volta a volta, nei confronti della natura e della città. Ne risulta, allora, che quella di Ledoux e Boullée è una concezione rivoluzionaria del rapporto città-campagna, coerente a una sorta di «disurbanismo» postulato da Liberali e Fisiocratici, avverso all'egemonia dei ceti urbani (vincenti poi con la Rivoluzione Francese), favorevole all'industrializzazione diffusa sul territorio a sostegno dell'agricoltura e alla rarefazione della città, relegata al ruolo di acropoli rappresentativa. Che non si tratti di una concezione utopica, ma concretamente propositiva, lo si può constatare per quanto era già in corso nella rivoluzione industriale inglese dove, almeno temporaneamente, prevalevano gli interessi della campagna su quelli della città, accompagnati da una parallela rivoluzione tipologica quanto a insediamenti e tecnologie. (Non c'è forse chi sostiene che da qui prendono le mosse l'architettura e l'urbanistica mo-

derne?). Così come **rivoluzionaria** va considerata la cultura nella quale si trovano unitamente a operare gli architetti del *Greek Revival* americano¹⁴ e del Costruttivismo sovietico¹⁵. E ciò, indipendentemente dal grado di coinvolgimento delle diverse personalità negli eventi decisivi della storia (rivoluzione borghese o rivoluzione nazionale e democratica o rivoluzione socialista); indipendentemente dalla adesione, più o meno spontanea, più o meno temporanea, dei singoli protagonisti agli ideali rivoluzionari; indipendentemente dalle spesso contorte biografie (che ne riscontrano lo sviluppo poetico prima e dopo la rivoluzione); ma in dipendenza, invece, della volontà e della fatalità di trovarsi a intuire e delineare progettualmente un nuovo rapporto di supposta organicità tra cultura e città. È da trovarsi proprio negli ambiti eccezionali di questa cultura il tratto ricorrente che stabilisce finalità comuni a tutte le classi sociali coinvolte nel processo rivoluzionario e che, per affrettarlo e rappresentarlo, offre occasioni e strumenti propri a ogni categoria professionale: con la tendenza dei politici a prescrivere un modello del comportamento interagisce la tendenza degli intellettuali, degli artisti, e in particolare degli architetti, a stagliare sulla società supposta la tipizzazione della propria positività. Anche un'analisi più approfondita di questi particolari momenti, scopre quell'articolazione in diverse personalità, in vere e proprie tendenze che, pure, finiscono per costruire il quadro dialettico di una fondamentale unità. Che la tipologia di Ledoux sia meno allusiva di quella di Boullée e che poi Durand abbia instaurato quel compromesso capace di ridurre un'istanza radicale nella valenza accademica della trattatistica neoclassica; che Latrobe sia più purista e puritano di Jefferson, circa il movente ideologico di impiego coloniale del *Greek Revival*; che il funzionalismo e l'internazionalismo della SASS si contrapponga al simbolismo dell'ASNOVA, sono questioni importanti, spesso ancora aperte nel dibattito di ieri e di oggi, che tuttavia sempre andrebbero contenute nel grado di rispondenza raggiunto nell'interpretazione di ideali unitari.

Va tenuto presente, tuttavia, che la storia dell'architettura successiva al Rinascimento non può essere considerata come uno sviluppo naturale e lineare, da cui emergono fortuitamente questo (dell'Illuminismo) o quel momento (del *Greek Revival* americano o del Costruttivismo). Si tratta, infatti, di un corso fortemente eterogeneo, accidentato e dialettico al suo interno, dove ogni personalità e, al limite, ogni opera può pretendere e ottenere autonomia di significato. (La facoltà di contraddizione non è forse una delle prerogative attive di sviluppo della società capitalistica?). Sarà opportuno, allora, ricordare che i caratteri, che qui ho cercato di delineare diacronicamente, non contraddistinguono esclusivamente i periodi temporali

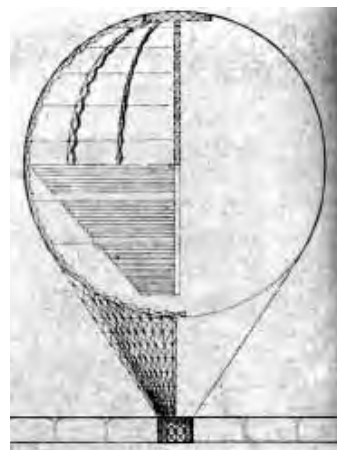
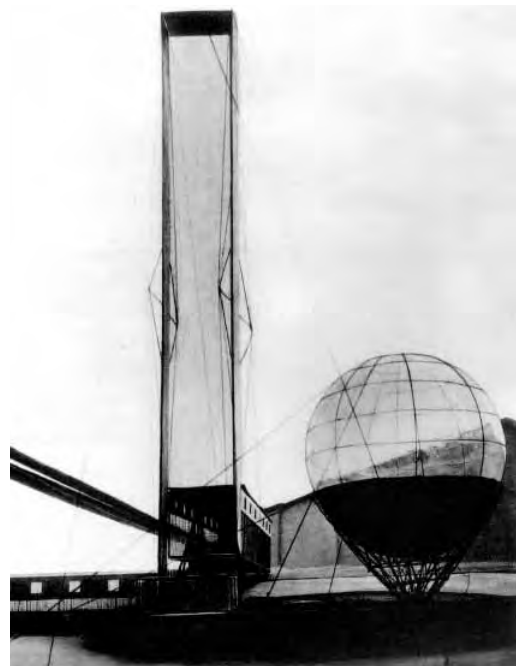


11. Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), vista prospettica del secondo progetto per le Saline Reali di Chaux ad Arc et Senans, 1775-1779; da Y. Christ, *Project et Divagations de C.-N. Ledoux, Architecte du Roi, Minotaure, Paris 1961*.
12-13. S.S. Serafimov, S.M. Kravets, M.D. Felger, *Casa dell'Industria di Stato a Charkov, 1925-1928; da AA.VV., Sovietskaja Arkhitektura. 1917-1957, Mosca 1957*.



14. Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), Progetto di Casa delle Guardie Agricole a Maupertuis, 1780; da Y. Christ, op.cit.

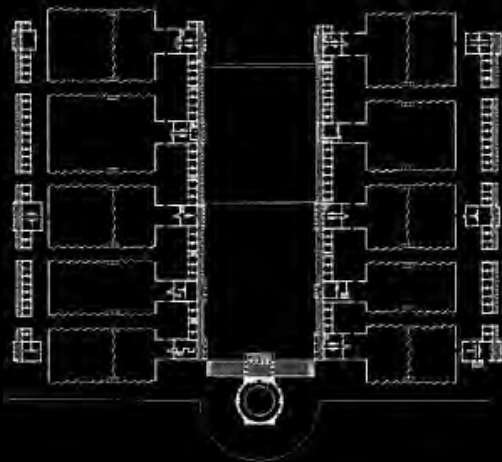
15-16. Ivan Il'ic Leonidov (1902-1960), Progetto di laurea per l'Istituto di Bibliologia VI. Lenin a Mosca, 1927, da AA.VV., Sovjetskaja Arkhitektura Za 50 Lem, Mosca 1968.



17. Etienne-Louis Boullée, progetto per un Faro troncoconico con bassorilievo a spirale.

18. Vladimir Evgrafovič Tatlin, progetto di Monumento alla III Internazionale, Mosca, 1919.





- 19-20. *Atelier A. Nikolski, progetto di una nuova Scuola-tipo per 1.000 allievi a Leningrado, 1926; da J. Badovici, L'architecture russe en URSS, vol. II, Morancé, Paris 1930.*
21. *Thomas Jefferson (1743-1826), planimetria dell'Università della Virginia a Charlottesville, 1817-1826; da Henry-Russel Hitchcock, Architecture nineteenth and twentieth centuries, Penguin Books, Middlesex 1958.*
22. *Thomas Jefferson (1743-1826), veduta dell'Università della Virginia a Charlottesville, 1817-1826; da John Burchard e Albert Bush-Brown, The Architecture of America, Little, Brown & Co., Boston 1961.*

di quelle epopee, ma li assumono singolare icasticità nella coincidenza di eccezionali mobilitazioni di comportamento sociale e di convergenze ideali.

In parte analogo alla eccezione degli architetti rivoluzionari francesi, si può segnalare **il caso milanese di epoca napoleonica**. Sulla planimetria della città eseguita nel 1801 dal geografo Pinchetti, dove si trova già inserito il progetto del Foro Bonaparte di Giannantonio Antolini, la Commissione di Ornato nel 1807 traccia il rettilo di congiunzione tra il Castello di Porta Giovia e l'Ospedale maggiore. Questa compresenza fa comunemente ritenere le due proposte come parti integranti di una concezione urbanistica organica e unitaria. Ma, anche in questo caso — a mio parere — si tratta di progetti da assumere in alternativa. Con il rettilo si conferma la visione accentratrice della città in espansione, già delineata dal Piermarini in epoca austriaca. Mentre nel Foro antoliniano è da vedere un'acropoli di condensazione delle funzioni pubbliche, capace di irradiare a distanza gli effetti benefici della città e perciò di arrestarne lo sviluppo a favore della campagna, e di fungere da cerniera tra le aste di traffico convergenti su Milano, via terra e via acqua, dall'Adriatico e dalle Alpi. Rispetto all'ispirazione purista e radicale degli architetti rivoluzionari francesi, nella concezione del Foro milanese si può già rilevare una sorta di involuzione dirigistica, non tanto diversa da quella del Palazzo dell'Industria di Stato realizzato a Charkov dagli architetti Serafimov, Kravets e Felger nel 1928, alla fine della sperimentazione d'avanguardia concessa dalla Nuova Politica Economica tra il 1921 e il 1928 e all'inizio del Primo Piano Quinquennale. Così come un estremo omaggio al clima rivoluzionario, ormai al tramonto, appare il grande progetto elaborato nel 1931 da Le Corbusier per il concorso del Palazzo dei Soviet di Mosca, puramente scandito per volumi-funzione connessi dai filamenti aerei delle apparecchiature di sostegno.

Risulta evidente che il deviare del compito della progettazione da un insieme organico di convergenze ideali, positive, figurative, verso un campo di conoscenze indefinite e di connessi problemi di mediazione e di rappresentazione coerente, ha richiesto l'introduzione di sistematiche, variabili nel tempo e nelle circostanze, tese a garantire l'operatività del progettare. Conseguentemente la critica e la storiografia architettoniche sono state indotte ad adottare, a loro volta, categorizzazioni e periodizzazioni temporali aderenti a presupposti ed espressioni ritenuti relativamente unitari. Ecco, allora, ricorrere diverse ipotesi su una «rivoluzione» dell'Arte moderna: collocata successivamente al Barocco — col divenire autonoma, immagine di se stessa e dei suoi problemi, secondo lo storico austriaco Hans Sedlmayr¹⁶ — oppure anticipata al Manierismo, oppure

posticipata nel Razionalismo illuministico o in conformità alla Rivoluzione Industriale e alla reazione all'Eclettismo. Ma, esulando da queste note il compito di definire filologicamente una soglia temporale e un'area pertinente al concetto di Architettura Moderna, tenterò invece di ricavare diacronicamente — come ho detto — alcuni caratteri invariati, attraverso i quali pervenire euristicamente al concetto di **architettura rivoluzionaria**. Per cominciare, «rivoluzionaria» definisce il carattere del progetto celebrativo di una società che, almeno in linea di principio, garantisce l'indipendenza, la ragione, la giustizia, l'eguaglianza, il progresso nei rapporti e nei mezzi di produzione, cosicché, d'un tratto, verrebbero meno le cause principali di disorganicità e di contraddizione tra cultura e città, cui ho già accennato. La dimensione più consona al progetto e all'intervento è quella di una vera e propria edilizia di stato, che privilegia gli interessi non — si badi — di una classe determinata, ma della intera collettività, proponendosi così (almeno virtualmente) di far giustizia dei conflitti di proprietà tra città e campagna, tra centro e periferia, fisiologicamente connessi e tanto prevalenti nella città borghese e nella città coloniale. Il riferimento ai modelli dell'architettura greca e, con maggior discernimento filologico, dell'architettura romana¹⁷ va anche visto come volontà di recuperare una funzionalità civile e non particolaristica, che in quell'architettura — o, almeno, nella memoria mitica di essa — spicca con carattere di eccellenza: si pensi al valore simbolico assunto dalla figura umana, libera e cogitante, nelle raffigurazioni progettuali. Dalla copia si passa alla emancipazione del modello archetipico, fino a rimuoverlo; progressione testimoniata dal sublimarsi degli impianti e dei sintagmi linguistici tradizionali, fino a quasi restituirli, elemento per elemento, alla matrice geometrica, e dal loro imporsi e contaminarsi nella composizione, indipendentemente dalla scala del problema progettuale. In questa operazione svolge ruolo decisivo l'impiego della simmetria e della gerarchia: si confrontino il progetto della Maison d'Éducation di Ledoux per la Ville sociale di Chaux (1775-1779), il Campus dell'University of Virginia a Charlottesville di Jefferson (1817-1826), e il progetto dell'Atelier Nikolski per una Scuola-tipo per 1.000 allievi a Leningrado (1927); ma soprattutto l'affermazione di figure architettoniche canoniche, come la sfera, il cono, la piramide, la spirale: si confrontino i progetti di Ledoux, per la Casa delle guardie agricole a Maupertuis (1780) e di Leonidov, per l'Istituto di Bibliologia "Lenin" a Mosca (1927); di Boullée, per la Torre troncoconica con bassorilievo a spirale e di Tatlin, per il Monumento alla Terza Internazionale (1919) da erigere al centro di Mosca. Scelte che ci avvertono di trovarci in presenza della volontà di scelta per una tematica e un linguaggio radicalmente nuovi.

Conseguentemente, «rivoluzionaria» definisce la condizione (reale o presunta) di superamento di un atteggiamento critico e necessariamente soggettivo sui compiti della progettazione, che interrompe una problematica incerta e contraddittoria (quanto a valori di significato, funzione, dimensione, destinazione, localizzazione, economicità, eccetera) insorta dalla rottura del rapporto tra cultura e città, e che induce una facoltà di alternativa alla tradizionale produzione di beni e benefici dell'architettura, secondo il diretto adattamento alle leggi del mercato, secondo la deformazione e la marginalità da essi assunte nel costruirsi della città, secondo l'assuefazione a ridurre all'interno di ogni progetto, in sedicesimo, un ordine particolaristico e fortemente discriminato. All'origine di ogni rivoluzione si ripresenta puntuale l'imperativo di abolire ogni contraddizione tra città e campagna, tra centro e periferia, così che la progettazione si trova a far parte integrante della politica delle scelte, in cui si riserva di svolgere il programma in tipologia coerente.

Consideriamo, per esempio: il piano per Washington capitale di Thomas Jefferson (1791); il secondo progetto per le Saline di Chaux, tra i villaggi di Arc e Senans, presso Besançon, di Ledoux (1775-1779); la riformulazione della «città lineare», predisposta, nel 1930, per Magnitogorsk da Ernst May, chiamato in URSS: ne ricaviamo l'idea di una politica insediativa non prevaricante ma equilibrante, attraverso la fondazione *ex novo*, il ruolo esclusivamente rappresentativo della capitale, il disurbanismo (nell'ultimo caso postulato letteralmente), l'industrializzazione e l'infrastrutturazione del territorio, l'abolizione della differenza storica tra condizione rurale e condizione urbana. Così che a prevalere è l'ottica inversa, che guarda alla *città degli interessi* di tutto il territorio.

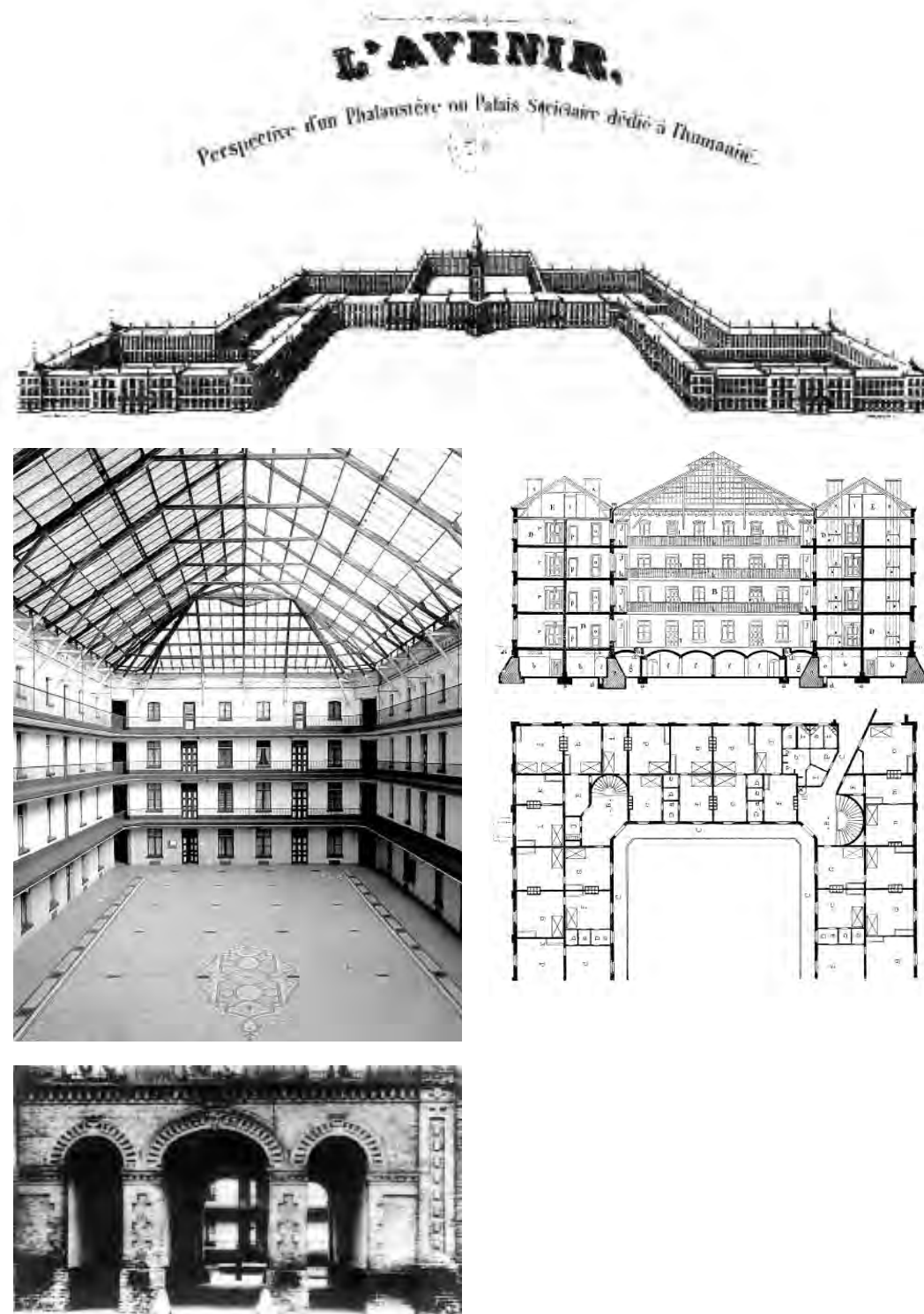
Ma «rivoluzionaria» definisce anche una **concezione non-utopica, anzi anti-utopica**. Se per utopia si possa intendere quella progettazione indotta a sottendere ideologicamente, dall'interno di propri convincimenti e autarchiche risorse, una strategia politica, economica, sociale, destinata a realizzare dimostrativamente condizioni ottimali nell'autonomia di insediamento e dei comportamenti. *Utopisti* (la definizione risale a Marx e a Engels, per discriminare la loro attitudine a un socialismo non scientifico) sono per eccellenza Saint-Simon, Owen, Fourier, Cabet, Godin, eccetera, quando perseguono «la realizzazione sperimentale delle loro utopie sociali, la formazione di singoli falansteri, la fondazione di colonie in patria, l'edificazione di una piccola Icaria — edizione in dodicesimo della nuova Gerusalemme — e per la costruzione di tutti questi castelli in aria fanno appello alla filantropia dei cuori e delle tasche borghesi»¹⁸.

Utopiche, dunque, sono le loro proposte sul piano politico, ma

23. Charles Fourier (1772-1837), progetto di Falansterio nel *Traité de l'Association Agricole Domestique*, Paris 1822; da Helen Rosenau, *The Ideal City in Its Architectural Evolution*, Routledge and Kegan Paul, London 1959.

24-27. Jean Baptiste Godin (1817-1888), *Familisterio a Guisa*, 1859; da R. Auzelle e I. Jankovic, *Encyclopedie de l'Urbanisme*, Vincent, Freal et C.ie, Paris 1950.

anche sul piano architettonico: non per una loro materiale irrealizzabilità (daccché diverse furono le realizzazioni), bensì per la particolare natura della logica che le ispira e che sancisce predeterminati avvenimenti. Il «parallelogramma» di Owen, il Falansterio di Fourier, il Familisterio di Godin, nonostante le velleità sovversive, incrementano fino all'esaltazione i caratteri di microcosmicità, di introversione, di segregazione, inconfondibilmente impressi a tutta la tipologia edilizia nella città del Capitalismo borghese. Anche dal punto di vista progettuale, questa va considerata la contraddizione sostanziale degli Utopisti; il cui disegno di insediare piccole ed equilibrate comunità autosufficienti al di fuori della città, per eliminare, tra l'altro, gli effetti coattivi, quanto a dimensione e tipo dell'insediamento, finiva col fondarsi su una misura tipicamente urbana, e non poteva essere che così, dal momento che non la dislocazione ma la stessa necessità produttiva di sopravvivenza lo esige. Ma è indubbio che importanti antecedenti si trovano nell'**urbanistica tardo barocca** (per esempio, quelli delle grandi piazze reali parigine e delle città di fondazione), già orientata, attraverso operazioni finanziarie della corona e dell'aristocrazia, da investimenti immobiliari di edilizia residenziale compatta, ma anche intesa a mantenere una geografia sociale ben discriminata. E sono proprio l'intento di operare per parti, per veri e propri recinti esclusivi — dal momento che la composizione della città risulta sempre più alterata da nuove stratificazioni sociali — e la preoccupazione di adattare il decoro urbano secondo termini differenziati che inducono alla pratica dell'architettura neoclassica un prodursi sempre più complesso e risentito tra compiti aulici e operazioni di speculazione, tra vocazione al monumento e funzionalizzazione del tessuto minuto, insomma tra ideali di progresso e provvedimenti di conservazione. Più che sulla universalità e popolarità del Barocco, è allora sul **disegno urbano neoclassico**, ritenuto il primo a misurarsi compiutamente con la dinamica e la frammentarietà del territorio, che si fonda quel laboratorio di tipizzazione dell'urbanistica moderna e che si concentra, anche di recente, un'attenzione particolare. Ma la spregiudicata attitudine a risolversi nella diversità dei casi, ad adattarsi nell'eccezione come nella ripetizione, sintomo di una concreta operatività raggiunta nell'autonomia tecnica e professionale, non riesce a intaccare la sostanziale unitarietà culturale dell'ordine neoclassico, che *attraverso le autocrazie del Settecento, attraverso la Rivoluzione francese, attraverso l'epopea napoleonica subisce incrinature certo non deterministicamente riferibili agli eventi storici, là dove l'auspicio politico comune mira, in generale, al ripristino di un ordine sovranazionale: di carattere imperiale, rivoluzionario, legittimista, borghese, indifferentemente*¹⁹.





28. Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), *Pièce Vendôme a Parigi, 1685-1697, nel Piano di Parigi del 1739 (Plan de Turgot) di Louis Bretez, da R. Auzelle e I. Jankovic, op.cit.*

29. John Wood (1704-1754) e John Wood junior (m. 1782), *The Circus a Bath, 1754-1770, da G.A. Jellicoe, Motopia. A Study in The Evolution of Urban Landscape, Studio Books, London 1961.*

30. Pierre-François-Leonard Fontaine (1762-1853) e Charles Percier (1764-1838), *Rue de Rivoli a Parigi, 1806, in Souvenirs de Paris, 1854; da G.A. Jellicoe, op.cit.*

31. G. Frizzi, *Piazza Vittorio Veneto a Torino, 1810-1818; da M. Morini, Atlante di Storia dell'Urbanistica, Hoepli, Milano 1963.*

Si è soliti collocare nella raggiunta consapevolezza degli effetti provocati dalla Rivoluzione industriale, e in particolare dei massicci trasferimenti insediativi, la nascita dell'**urbanistica moderna**. Richiamata da facilitazioni decisive, la manifattura si distacca dalla localizzazione alle fonti di energia, per convergere anche sugli scali di terra, allacciati dal trasporto ferroviario, determinando alla periferia disordinate concrezioni produttive e residenziali per gli addetti. È indubbio che in Inghilterra, dove l'industria si è maggiormente potenziata, si rende precocemente disponibile una documentazione letteraria, economica, amministrativa fonte della denuncia sociologica delle condizioni di vita della classe operaia e premessa alla radicale contrapposizione politica, cui si è accennato a proposito degli Utopisti. Attraverso la generalizzazione del modello inglese, la storiografia urbanistica è stata però indotta a un'interpretazione univoca, o differenziata in termini di schematiche valutazioni di arretratezza, dei fenomeni che successivamente avvengono in altre realtà, dove sovente sono presenti effetti più sfumati di agenti diversamente combinati.

In talune nazioni, meglio, in talune regioni, le istanze autonomistiche, liberistiche e perfino corporative vengono ad assumere valore progressivo a fronte di stagnazioni e incombenze parassitarie. La stessa **contrapposizione città-campagna** si articola con diverso significato nei contesti policentrici, dove da tempo vige una convivenza tra manifattura protoindustriale e agricoltura promiscua. Il pensiero di Carlo Cattaneo e l'azione di Ildefonso Cerdà, anche per quanto riguardano città, industria, agricoltura e mercato del lavoro, pretendono una rivalutazione nel riferimento sempre più diretto alle situazioni (Lombardia e Catalogna) dove si trovano applicati sulla metà dell'Ottocento. Pertanto anche il concetto di razionalità deve esprimere denotazioni meno rigide, meccanicistiche, formalizzate e, invece, più articolate, strutturali, strategiche, una volta che lo si svincoli dal paradigma anchilosato su cui si basa gran parte della storia dell'architettura e dell'urbanistica. La concomitanza di tipi insediativi ed edilizi tanto diversi — dai più drastici, sovente introdotti da violente mutazioni di struttura, ai più ibridi, più persistenti nel lungo periodo (per esempio: *cottage*, colonia industriale, città-giardino, cintura verde, caserma operaia, villaggio periferico, quartiere suburbano e, nel caso milanese, la contaminazione d'impianto tra cascine e prime case operaie) — se sottratta da un'ottica evolucionistica, può trovare specifici valori di congruità contesto per contesto.

È innegabile, infatti, che verso la metà del secolo scorso viene generalizzandosi il concetto di una vita passata della città e di una sua condizione crescente come due entità ormai profondamente divise: un centro monumentale da tutelare, pena

l'annientamento di una secolare civiltà, assediato da una periferia da subire comunque, pena la rinuncia al progresso. La funzionalizzazione gerarchica per fasce concentriche o l'equilibrio da ritrovare per l'intero insediamento, sospinti da opposte concezioni sociali ma anche estetiche, coesistono nel crogiuolo romantico. Eppure è possibile distinguere un atteggiamento progettuale di posizione, quando al nucleo storico recupera la cittadella del comando, trascrivendovi in forme auliche la rappresentatività di stato (sociale, economico, nazionale, coloniale), e alla periferia legittima nella sopraffazione lo stato di necessità della produzione, da contrapporre a un atteggiamento progettuale più capillare, dove si intrecciano motivi spiritualistici, positivistic, eccetera, quando si ingegna di formulare proposte alternative a un ciclo dato per indissolubile e irreversibile, opponendo una più graduata articolazione tipologica agli insediamenti del lavoro e dell'abitazione popolare, così da assimilare e umanizzare i nuovi processi tecnologici. Si tratta dello svolgimento parallelo e antagonista tra **Tardo-classicismo** e **Neomedievalismo**, che in Inghilterra letterariamente si preannuncia già dalla metà del Settecento e che in Europa scorre per quasi un secolo, fino all'ascesa delle Avanguardie intorno alla Prima guerra mondiale. Su questa dualità si combina, contaminandosi, una pratica d'intervento sul territorio che, tra ideologia politica, prospezione economica, analisi sociologica, sentimento estetico, normativa igienica, legislazione e gestione amministrativa, cerca una identità disciplinare nell'urbanistica moderna.

Da essa si eleva il contributo teorico e progettuale di personalità come Pugin, Ruskin, Morris in Inghilterra, Viollet le Duc in Francia, Cuypers in Olanda, Selvatico, Boito, d'Andrade in Italia, dove ormai è chiarita la visione neomunicipalista che agisce da contraddittorio indiretto all'«urbanistica delle capitali». Ma il corso romantico della progettazione a scala urbana trova sistemazione teorica sullo scorcio del Secolo con Camillo Sitte²⁰; e non importa tanto registrare il dissenso portatole dalle ottiche totalizzanti dei pianificatori classicisti e razionalisti, quanto, invece, constatare l'importanza anticipatrice e l'influenza da essa svolta sulle elaborazioni pratiche che dall'inizio di questo secolo a oggi hanno posto la progettazione dell'architettura in stretta relazione all'ordine e al paesaggio della città moderna. È questa la linea progettuale del **Riformismo**, destinata a soccorrere con una nuova tipologia d'intervento la città abbruttita dallo sviluppo industriale, soprattutto dopo i misfatti della Prima guerra mondiale, quando un accordo politico temporaneamente stabile tra componenti borghesi progressiste, socialdemocratiche e minoranze cattoliche si rende necessario all'amministrazione



32. Michel De Klerk (1884-1923), *Complesso residenziale Eigen Haard nel Distretto Nord-Ovest di Amsterdam, 1913-1917*; da G. Canella, *L'Epopèa borghese della Scuola di Amsterdam*, in "Casabella-Continuità", n. 215, aprile-maggio 1957.

33. Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), *Piano del Distretto residenziale Amsterdam Zuid, 1902-1915*; da AA.VV., *Amsterdam-Townplanning and Housing in Pictures*, Amsterdam 1950.

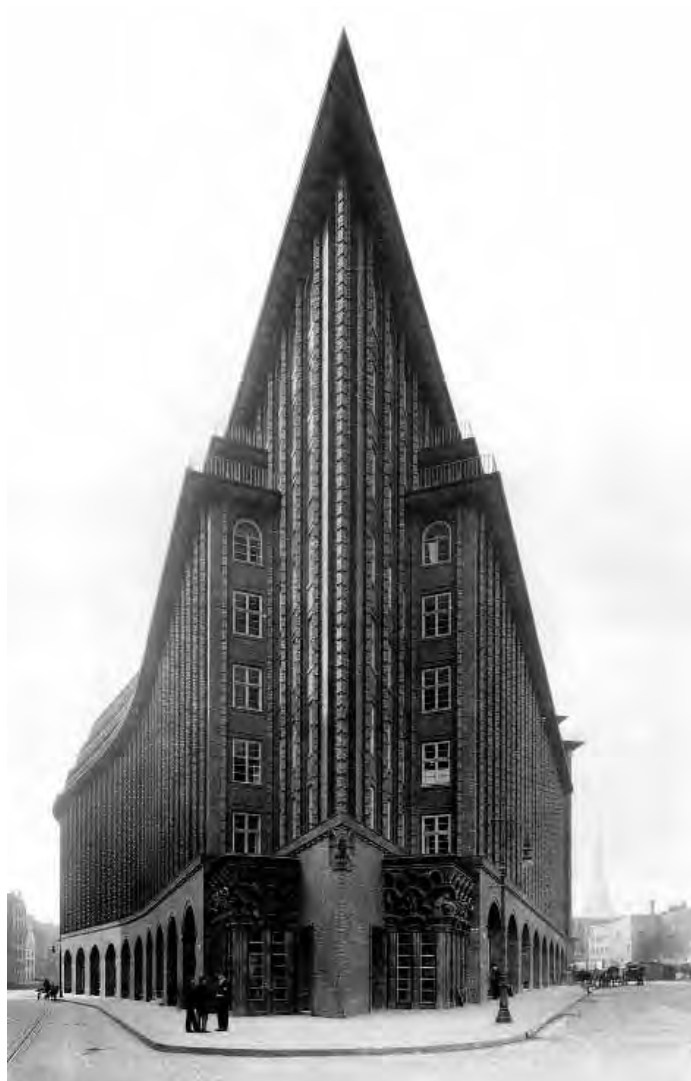
34. Fritz Höger (1877-1949),
Chilehaus ad Amburgo, 1923; da
R. Papini, *Le arti d'oggi*, Bestetti
e Tumminelli, Milano 1930.

35. Fritz Schumacher (1869-
1947), Quartiere operaio nella
Jarrestrasse ad Amburgo,
1929; da F.S., *Strömungen in
Deutscher Baukunst seit 1800*,
1935, Seemann, Köln 1955.

36. Karl Ehn, Karl-Marx-Hof
a Vienna, 1927; da *Der Karl-
Marx-Hof. Die Wohnhausanlage
der Gemeinde Wien auf der
Hagenwiese in Heiligenstadt*,
Thalia, Wien, s.d.

37. Hubert Gessner, Karl
Seitz-Hof a Vienna, 1926; da
C. Aymonino, *Gli alloggi della
Municipalità di Vienna 1922-1932*,
Dedalo libri, Bari 1965.

38. Immagini della repressione
armata da parte dell'esercito
austriaco all'insurrezione
operaia del 1934 nel
Karl-Marx-Hof di Vienna;
da "*L'Illustrazione Italiana*",
25 febbraio 1934.





39. Antonio Gaudì (1852-1926), Casa Milà detta La Pedrera a Barcellona, 1905-1910, da AA.VV., Gaudì, *Centro de Estuios Gaudinistas*, Barcelona 1960.
 40. Walter Gropius (1887-1969), il Bauhaus a Dessau, 1925-1926; da G.C. Argan, Walter Gropius e la Bauhaus, *Einaudi*, Torino 1951.



41. La polizia di Goering entra nei locali del Partito Comunista a Berlino; da René Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Amalthea, Wien 1926.
 42. Martin Wagner e Bruno Taut (1880-1938), Quartiere Britz a Berlino, 1925-1931; da "Casabella-Continuità", n. 288, giugno 1964.

di importanti città europee, per consentire la conversione produttiva e la stabilizzazione di un'ingente forza lavoro inurbata. Si tratta, innanzitutto, di contesti dove perdura una civiltà mercantile di lungo periodo, guidata da un'imprenditoria borghese avanzata e lungimirante, portata a legittimare e rappresentare l'insediamento del lavoro sull'entroterra della città-porto, dove questo diritto riconosciuto si esprime nel recupero della tradizione, impostando l'insediamento su assi di simmetria, rivalutando il sistema strada-piazza nella continuità del mattone a vista e della decorazione di facciata, avvalendosi di vere e proprie scuole locali di architettura orientate ai principi di Sitte. Sorgono così i quartieri operai, concepiti come vere e proprie parti di città o cittadelle degli architetti dell'Amsterdamse School, della Scuola Anseatica, della Wagnerschule, che interpretano il lascito virtuale di maestri come Berlage, Behrens, Schumacher, Otto Wagner, applicandosi ad Amsterdam, Amburgo e le città dell'Hansa (fino all'avvento del nazismo), Vienna ("rossa" dal 1919 al 1923), eccetera.

Anche la progettazione razionalista, perlopiù costretta ad applicare una logica costruttiva e formale opera per opera, viene coinvolta e addirittura sospinge il generale disegno riformista. Ciò si rende possibile quando la generazione nata intorno al 1900, riposto l'eretismo profetizzante dei Maestri nati tra il 1880 e il 1890, satura la propria valenza programmatica su concrete tematiche civili, producendo per frammenti una **città del funzionalismo realizzato**, che costituisce il potenziale più probante della sua eredità. Potenziale delineato, più che dal filo che connette opera per opera la genialità dei Maestri e la spregiudicatezza di alcuni eccentrici committenti, dalla sequenza dimostrativa dei quartieri modernamente equipaggiati (come l'Oud-Mathenesse di Oud a Rotterdam nel 1922, il Törten di Gropius a Dessau nel 1926), dei quartieri-esposizione (Weissenhof di Mies van der Rohe a Stoccarda nel 1927), e dal crescendo teorico dei quattro CIAM, tenutisi tra il 1928 e il 1934. Essi, stancamente prolungati nel Dopoguerra, culminano in quello di Otterlo del 1959, dove una cosmopolita pattuglia di architetti della generazione di mezzo ne sposta l'impegno sui confini di una mappa internazionale del formalismo da proscrivere²¹.

Tuttavia, sempre a proposito del rapporto tra architettura pensata e architettura disegnata, va rimarcato come in generale gli architetti del **Razionalismo** (anche nei casi di maggiore impegno politico) abbiano teorizzato la loro poetica scontando una sorta di «totalitarismo» industriale e, quindi, puntando sull'egemonia della città sulla campagna, sulla concentrazione insediativa, sulla motorizzazione diffusa, eccetera, in termini di coerenza rispetto a un divenire ritenuto irrinunciabile

per qualsiasi progresso, rinunciando così a considerare una storia e una teoria «interne» all'architettura; e come, invece, questo atteggiamento tradizionale sia rimasto appannaggio, pur con risultati qualitativi diversi, di quelle scuole, tendenze, personalità operanti nell'ambito di una cultura storicista, in aderenza progettuale più o meno conforme al Classicismo e, quindi, ai margini o addirittura estranee al Movimento Moderno propriamente inteso. Si tratta, per esempio, di Werner Hegemann, Giuseppe De Finetti, Kay Fischer, Gaston Bardet, Saverio Muratori²².

Con l'ultimo dopoguerra si apre dunque una fase nuova dell'architettura moderna. Se in essa si può trovare un comune orientamento per contrassegnarne l'identità di fenomeno generale, esso deve cercarsi nella volontà di ottenere maggiore autorità per assicurare un più esteso dominio alla sua cultura; cioè passare dal circolo chiuso dell'avanguardia iniziata a un'interlocuzione con la società da posizioni istituzionali. Dentro questo intento generale occorre però distinguere alcuni atteggiamenti abbastanza netti.

Il primo è quello che sostituisce, al precedente debito ideologico con la cultura industriale, l'adeguamento ai termini imprenditoriali dello sviluppo urbano e del mercato edilizio, fornendoli di un'immagine anodina di Moderno, declinabile dal gusto d'*élite* alla sociologia «economico-popolare», come una domanda allargata ormai esige. Questa operazione, riuscita in gran parte, avviene con larghi margini di ambiguità formale nell'International Style, attorno al quale finiscono per gravitare non pochi protagonisti d'Anteguerra, come Gropius, Breuer, Sert e altri.

Nel secondo atteggiamento vanno inclusi quei Maestri del Movimento Moderno che nel Dopoguerra sanno rigenerare la divisa di tendenza secondo una più articolata e personale accentuazione figurativa. Accanto ai casi, subito omologati dalla critica, di Mies van der Rohe, Aalto, Kahn, si trovano quelli discussi, anche clamorosamente, di Oud (Palazzo Shell all'Aia), Philip Johnson, Niemeyer e dello stesso Le Corbusier (Cappella di Ronchamp).

Il terzo atteggiamento consiste soprattutto nel contributo teorico fornito da alcune personalità dell'**architettura italiana**, che segue e in parte si trova connesso a una spregiudicata sperimentazione tipologica e formale, teso a darsi coscienza del mutamento sociale intervenuto con la guerra: *La responsabilità verso la tradizione, Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei, Continuità o crisi?* sono i quesiti posti negli anni Cinquanta da alcuni editoriali di **Ernesto Rogers** su "Casabella-Continuità"²³; *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati Europei*²⁴ s'intitola l'escursione storico-critica di **Giuseppe Samonà** nel 1959; ne *La Torre di Babe-*

le²⁵, una raccolta di saggi del 1966-1967, **Ludovico Quaroni** cerca di districare il filo di Arianna che lega la progettazione allo stato contraddittorio della città presente. Per questa via, nonostante i pregiudizi fondati sulla diversa militanza negli schieramenti d'Anteguerra e ancora vigenti, alcuni protagonisti del Razionalismo italiano vengono di fatto a convergere, almeno ideologicamente, in quell'area dello Storicismo, già segnalata e destinata a essere rivalutata soltanto negli studi delle generazioni più giovani. Non a caso, dunque, questo nuovo orientamento sulla scena internazionale viene accusato di costituire *la ritirata italiana dall'Architettura Moderna*²⁶. Il campo di sperimentazione dei nuovi presupposti teorici viene offerto da taluni importanti concorsi che chiamano la pratica progettuale a cimentarsi su estese e nevralgiche parti di città italiane: Barene di San Giuliano presso Mestre, Centro Direzionale di Torino, Nuovi Uffici per la Camera dei Deputati a Roma, eccetera, dove gli stessi Razionalisti si trovano a cimentarsi con alcuni membri delle generazioni più giovani, in un «confronto nel confronto» che sembra porsi come tema **il recupero dell'idea di città attraverso l'architettura**.

Val la pena di accennare ad alcune di queste tesi: quella di **Ludovico Quaroni** «di focalizzare di fronte alla Venezia insulare, un complesso di “emergenze” costituite da volumi cilindrici aperti, concepiti come fabbricati monumento da affidare ad artisti diversi ma tutti di primo piano, e di contrapporlo a un “tessuto” residenziale basso [...] suscettibile d'essere affidato alla prefabbricazione, all'industrializzazione d'una organizzazione anche anonima [...]»²⁷; quella di **Aldo Rossi** che perviene a un concetto simile (gli elementi primari cui sarebbe affidata la sopravvivenza figurativa della città), partendo da dati analitici che recuperano e attualizzano le tesi degli studiosi di geografia urbana e monumentale della città antica²⁸; quella ricompositiva per parti di città formalmente compiute di **Carlo Aymonino**, **Gianugo Polesello**, **Luciano Semerani** e in generale della cosiddetta Scuola di Venezia²⁹.

In Italia questi e altri studi, non disgiunti da significative prove poetiche, hanno contribuito a contenere l'influenza di alcune suggestioni, nuovi pretesti per rinunciare alle responsabilità specifiche del fare architettura. Si pensi al pregiudizio sull'invalidità linguistica dei confini tracciati una volta per tutte dai Maestri, da rispettare attraverso un condensato manieristico desumibile dalle loro poetiche, per esempio nel caso del *New Brutalism*; oppure al mito scienziista dell'interdisciplinarietà o a quello della grande dimensione, da assumere per univoche direzioni di sviluppo della società e, quindi, per totalizzanti ideologie di progettazione, per esempio nel caso dei gruppi Archigram, Metabolism o delle megastrutture di Kenzo Tange.



43. Gerhard M. Kallmann, Noel M. McKinnel, Edward F. Knowels, progetto per il Concorso per la nuova City Hall di Boston, 1962-1969; da "Casabella-Continuità", n. 271, gennaio 1963.

44. Chamberlin, Powel e Bon, progetto per la ristrutturazione di Barbican nella City di Londra, 1956-1959; da F. Gibberd, Town Design, The Architectural Press, London 1953.

Tuttavia, se è vero che l'impiego di parametri analitici di contrapposizione emergenza-tessuto, elemento primario-intorno, monumento-connettivo — implicando una considerazione delle città per parti coerenti — risulta propositivo per un primo grado di lettura morfologica e interpretazione contestuale dei fatti urbani, è anche vero che quei termini raggiungono una tipicità significativa soltanto in alcuni periodi: quelli dove permane ancora organico il **rapporto cultura-città**; mentre nei periodi in cui si allenta fino a dissolversi quel rapporto, si rende necessario un ulteriore grado di conoscenza, tale da mettere in luce le ragioni strutturali per le quali la progettazione si trova costretta a trasformare fino ad alterare il proprio regime di autonomia, fino a trasfigurare il proprio compito istituzionale attraverso la contestazione di uno stato di ambigua funzionalità espressa per deformazione o straniamento dai tipi, dai sintagmi, dalle figure della tradizione. Si tratta di quello stato già cronologicamente anticipato da Hans Sedlmayr come *perdita del centro*³⁰, e in una condizione di disorientamento così raffigurabile sembra annaspere la progettazione nella città contemporanea, tra gli estremi della pseudo-oggettività e della caricatura monumentale³¹.

Si noti, per inciso, come quei caratteri di soggettività, di autonomia, di anomala tipicità della progettazione, pretesi e conquistati dall'architetto, in questo caso si appuntino proprio contro il processo di riproduzione della città contemporanea, oggi paradossalmente affetta da crisi...di benessere, assumendo il significato di una personale opposizione o, almeno, di una deresponsabilizzazione di fronte ai fatti che in essa si consumano in nome di uno sviluppo immancabile. Ma è pur vero che oggi vanno cercate le premesse di un'alternativa. Quanto affermo esigerebbe di approfondire e specificare anche operativamente questa linea di ricerca. Ma per non lasciarlo sul piano della enunciazione apodittica, tenterò qui di schematizzare alcuni aspetti che — mi sembra — possano distinguere virtualmente una fase transitoria della progettazione soltanto allusiva, perché ancora conchiusa nei termini della città attuale, da un suo ruolo prospettivo per l'intera società su tutto il territorio.

Se valore transitorio può allora venire assegnato a un'accelerazione del processo di separazione, fino alla definitiva rottura, del rapporto cultura-città contemporanea, con l'assunzione da parte del progettista di un punto di vista sempre più soggettivo e personalizzato, fino alla ricerca del «capolavoro», magari renitente allo stesso *standard* dei bisogni rivendicati, per come esso viene indotto e risolto nell'odierna condizione urbana — così che il coefficiente di monumentalità latente in certa recente progettazione può talvolta connotarsi in alternativa progressiva — valore di prospettiva potremmo assegnare al

riproponimento dell'unità cultura-città, cultura-insediamento, non astrattamente posto, ma fondato sul convergere di volontà di classe e sulla loro potenziale capacità di evolversi secondo una politica unitaria, che già comporta scelte e scadenze prioritarie, spesso in contraddizione rispetto al modello funzionalista della società così come si trova strutturata e gestita attraverso un riformismo plasmato sullo spreco; modello della separazione, di cui la città contemporanea è ormai coerente riflesso.

Si è parlato di recente delle cosiddette «istituzioni totali»³², quelle comunità, quei luoghi, dove il sistema è portato a smettere l'atteggiamento suasoivo per assumere tutta la forza coercitiva di cui si rende capace in quei momenti e per quei gruppi che creano ostruzione al suo funzionamento. Ma le istituzioni totali della nostra società non sono pure riconoscibili nelle stesse funzioni e fattezze della città contemporanea, che tanto fedelmente riproduce le categorizzazioni, le discriminazioni, le diseconomie, gli sprechi su cui si mantiene in equilibrio? La progettazione potrà ancora illudersi che perfezionare separatamente, evolvere nella loro logica frammentaria le parti di questa costruzione consentano margini per una proposizione nuovamente progressiva dell'architettura? E se sì, fino a quando? Fin quando venga redatto ufficialmente un certificato di morte dell'architettura?

D'altra parte, anche l'istanza di democratizzazione, presente nella gestione amministrativa di alcune città italiane attraverso i consigli di zona e di quartiere, in carenza di una rifondazione del rapporto cultura-città, rischia di istituzionalizzare un comportamento rivendicativo sempre più particolaristico, dove la partecipazione tenda sempre più a trasferire a scala comunitaria la difesa di valori, elementari del privato.

Affrontare, per spingere alle estreme conseguenze, le contraddizioni che si pongono alla progettazione potrà magari risultare una scelta tattica. Ma la svolta strategica non può essere che quella di scoprire e ridefinire il valore decisivo di una nuova funzionalità, di più ampia estensione e con maggiori gradi di libertà e di suscettibilità alla trasformazione nel tempo, rispetto al meccanicismo che ormai si trascina anacronisticamente l'eredità ideologica del Movimento Moderno.

Tutto ciò invita a una pausa di riflessione sul destino della città contemporanea, non necessariamente soggetto a estrapolazioni lineari dal suo recente sviluppo. In proposito, val la pena di ricordare l'intuizione di Antonio Gramsci: «...una grande arte architettonica può nascere solo dopo una fase transitoria di carattere "pratico", in cui cioè si cerchi solo di raggiungere la massima soddisfazione ai bisogni elementari del popolo con il massimo di convenienza: ciò inteso in senso largo, cioè non solo per quanto riguarda il singolo edificio, la



45. Rivolta dei detenuti nel carcere di S. Vittore a Milano, aprile 1969.

46. L'Albergo Commercio di Milano occupato e trasformato in Casa dello Studente e del Lavoratore nel 1968.



47. I Sassi di Matera. 1969.
48. Pier Paolo Pasolini, "Vangelo secondo Matteo", 1964, da P.P.P., Il Vangelo secondo Matteo, Garzanti, Milano, 1964.
49-50. Roberto Rossellini, "Atti degli Apostoli", 1969.



singola abitazione o il singolo luogo di riunione per grandi masse, ma in quanto riguarda un complesso architettonico con strade, piazze, giardini, parchi, ecc.»³³.

Anche di recente non sono mancate indicazioni interessanti, come quella di Edoardo Salzano: «...correndo volentieri il rischio di scandalizzare il lettore modernamente laicista e quello atavicamente maschilista, vogliamo ora — e non solo a titolo di esempio — indicare due degli istituti [...] che rappresentano due distinte categorie di bisogni i quali pretendono, per le loro peculiari caratteristiche, un consumo comune e una città conformata e organizzata in funzione di tale consumo, e che d'altra parte hanno una particolare incidenza nella vita del nostro paese: la Chiesa cattolica e le associazioni femminili»³⁴.

Penso allora che, per questa via, possano porsi **condizioni nuove per la progettazione**. Per esempio: il superamento del liberistico processo di crescita della città per entità funzionali autonome, pervenuto a uno stato patologico dove ormai si trova contraddetto lo stesso ordine industriale, capace di rinvenire una logica di aggregazione del tutto nuova tra attività, istituzioni, produzione e uso, dominio pubblico e privato; il superamento della contrapposizione centro-periferia, città-campagna, attraverso una riarticolazione dei criteri di continuità e discontinuità, determinazione e indeterminazione dell'insediamento; una modulazione degli spazi non più vincolata ai termini di separazione esaltati dal funzionalismo, ma rifondata sui valori antropometrici dell'individuo storico, così da garantire usi e occupazioni molteplici e variabili nel tempo; il contenimento della riduzione, della deformazione delle figure della tradizione, e la loro selezionata rigenerazione su base propositiva e in dimensione conforme; il progetto di un'architettura di rappresentazione (dei propri compiti civili in una condizione culturale unitaria) in luogo di un attestato di denuncia, il che comporta privilegiare la prefigurazione sulla deduzione; l'impiego di una materia pressoché omogenea, sorta di materia della memoria di cui siamo soliti supporre costruita la città antica, in luogo della mistificazione tecnicistica, che ormai risulta irridente e caricaturale.

Non è mia intenzione prospettare qui un'idea di città, di luogo dell'architettura, al servizio di una nuova utopia di uomini divenuti saggi e pacifici, ma, caso mai, riferirmi a un'aggressività, pur presente nella società di oggi, che potrebbe rendersi disponibile alla formazione di una coscienza collettiva per **un progetto unitario** soprattutto in quei luoghi dove il decollo del cosiddetto «sviluppo» appare in ritardo sulla storia.

Evocando alcuni trascorsi della progettazione, non è stata mia intenzione delineare un quadro manicheo di riferimenti progressivi e regressivi. Tutta l'architettura, nella sua co-

struzione storica, ci sta di fronte e si rende disponibile alla difficile impresa di costruirne una nuova. Ma è proprio la sua **tradizione** a conferire alla progettazione la legittimità di immaginarne un destino non necessariamente obbligato ad assumere le sembianze, a riprodurre le contraddizioni del corso fin qui compiuto. In ciò forse il lungo periodo, o comunque una prospettiva più ampliata, diviene più significativo del presente.

Note

Originalmente pubblicato da Clup, Milano 1969; e raccolto in AA.VV., *Per una ricerca di progettazione 1, Anno accademico 1968-69*, Gruppo Architettura, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1969, pp. 169-186. Entrambi con 46 illustrazioni.

Poi riveduto e integrato in AA.VV., *Per un'idea di città. La ricerca del Gruppo Architettura a Venezia (1968-1974)*, a cura di C. Aldegheri e M. Sabini, Cluva, Venezia 1984, pp. 98-123, con 16 illustrazioni. Il testo qui pubblicato, d'accordo con l'Autore, è la versione ampliata del 1984, con la serie completa delle illustrazioni del 1969. [n.d.c.]

1. «In questo periodo (che comprende gli avvenimenti che determinarono l'ascesa al potere di Augusto e la fondazione del suo regime, e che abbracciano gli anni dal 44 al 23 a.C.) si verificò un violento trapasso dei poteri e delle proprietà e conseguentemente il principato di Augusto dovrebbe esser considerato come la stabilizzazione di un processo rivoluzionario». In R. Syme, *La rivoluzione romana*, 1939, Torino 1962.
2. Cfr. H. Pirenne, *Le città del Medioevo*, 1925, Bari 1971.
3. In G.P. Bognetti, *Problemi di metodo e oggetti di studio nella storia delle città italiane dell'Alto Medioevo*, in AA.VV., *La città nell'Alto Medioevo*, Centro italiano di Studi dell'Alto Medioevo, Spoleto 1959, p. 84.
4. In G. Canella, *Sulle trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici*, Istituto di Composizione della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, 1965, p. 13.
5. *Ibidem*, p. 12.
6. Cfr.: per il Manierismo, dai contributi della Scuola di Vienna a M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966; per l'Antirinasce-

to, da H. Haydn, *The Counter-Renaissance*, New York 1950 a E. Battisti, *L'antirinasceimento*, Milano 1962.

7. Cfr. E. Poleggi, *Strada Nuova, una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova 1968.

8. Cfr. P. Tibaldi, *Discorso d'architettura*, manoscritto trascritto da Giovanni Battista Bombarda, Biblioteca Ambrosiana, Milano 1610.

9. Cfr., per un raffronto tra l'epoca manieristica e quella attuale, più volte in seguito ripreso, B. Zevi, *Attualità di Michelangiolo architetto*, in AA.VV., *Michelangiolo architetto*, Torino 1964.

10. Cfr. G. Nicco Fasola, *Ragionamenti sull'architettura*, Città di Castello 1949.

11. Cfr. E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und entwicklung der autonomen Architektur*, Wien 1933 (ed. ital. Milano 1973); *Claudio Nicola Ledoux e le sue opere*, in "Emporium", giugno 1936, n. 496; *Three Revolutionary Architects. Boullée, Ledoux and Lequeu*, The American Philosophical Society, Philadelphia 1952 (ed. ital., Milano 1976); *L'architettura dell'Illuminismo*, 1955, Torino 1966.

12. «Nonostante la professione di sentimenti sociali, più volte dichiarata nella sua "Architettura", le idee di Ledoux in merito agli alloggi per lavoratori non erano certo avanzate per i suoi tempi». In H. Rosenau, *Boullée and Ledoux as Town-Planners. A Re-assessment*, in "Gazette des Beaux-Arts", marzo 1964, fasc. 1142.

13. In Rosenau, *cit.*

14. Cfr., tra l'altro: T. Hamlin, *Greek Revival Architecture in America*, 1944, New York 1947; W. Andrews, *Architecture, Ambition and Americans*, New York 1964.

15. Cfr. M. Ginzburg, *Zilišče*, Mosca 1934, (ed. ital. in *Saggi sull'architettura costruttivista*, Milano 1977) e *Dedicato all'URSS*, nu-

mero monografico di "Casabella-Continuità", aprile 1962, n. 262.

16. Cfr. H. Sedlmayr, *La rivoluzione dell'arte moderna*, 1955, Milano 1958.

17. Cfr. le stesse evocazioni di Benjamin Henry Latrobe e di Thomas Jefferson in W. Andrews, *cit.*; E.-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte, 1775-1790*, Padova 1967; C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art des Moeurs et de la Législation*, 1804, Paris 1962.

18. In K. Marx e F. Engels, *Manifesto del partito comunista*, 1848, Roma 1947, p. 65.

19. In G. Canella, *Sul rapporto tra idea di un'architettura e disegno*, in *Alcune lezioni tenute al corso di Elementi di composizione*, Istituto di Composizione architettonica, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, vol. I, a.a. 1965-66, p. 6.

20. Cfr. C. Sitte, *L'arte di costruire le città*, 1889, Milano 1953.

21. Cfr. AA.VV., *CIAM '59 in Otterlo*, Stuttgart 1961.

22. Cfr., tra l'altro e rispettivamente: W. Hegemann, *Dänischer Klassizismus. «der Geist der Gotik», «die Antike als Schutzwehr gegen die Tradition» und der Sieg des «Plagiats»*, in "Wasmuths Monatshefte für Baukunst", a. IX, maggio 1925, n. 5 (ora in ital. in "Hinterland", dicembre 1983, n. 28); G. de Finetti, *Milano risorge, 1942-1951*, in *Milano. Costruzione di una città*, Milano 1969; K. Fischer, *Evolution de l'architecture danoise*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", giugno 1949, n. 24; G. Bardet, *Le Nouvelle Urbanisme*, Paris 1948; S. Muratori, *Architettura e civiltà in crisi*, Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma 1963.

23. Cfr. "Casabella-Continuità", agosto-settembre 1954, n. 202; febbraio-marzo 1955, n. 204; aprile-maggio 1957, n. 215.

24. Cfr. G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli Stati europei*, Bari 1959.

25. Cfr. L. Quaroni, *La torre di Babele*, Padova 1967.

26. Cfr. R. Banham, *Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture*, in "The Architectural Review", aprile 1959, n. 747 (in ital. in "Comunità", agosto-settembre 1959, n. 72).

27. In L. Quaroni, *cit.*, p. 244.

28. Cfr. A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova 1966.

29. Cfr. soprattutto la serie del Gruppo Architettura, *Per una ricerca di progettazione*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1969-74.

30. Cfr. H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, 1948, Torino 1967.

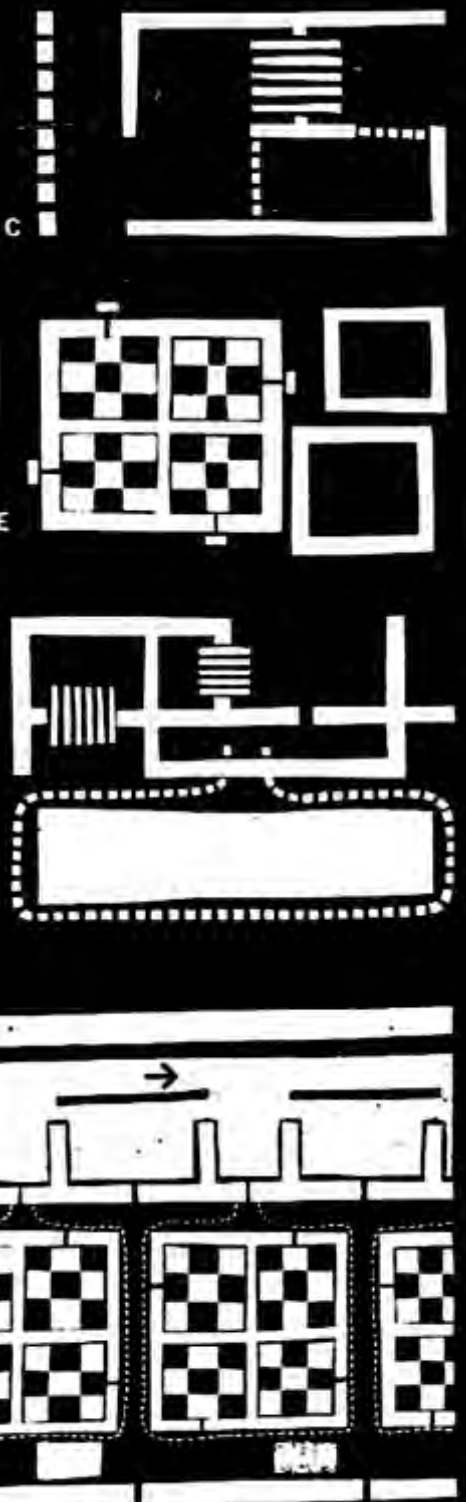
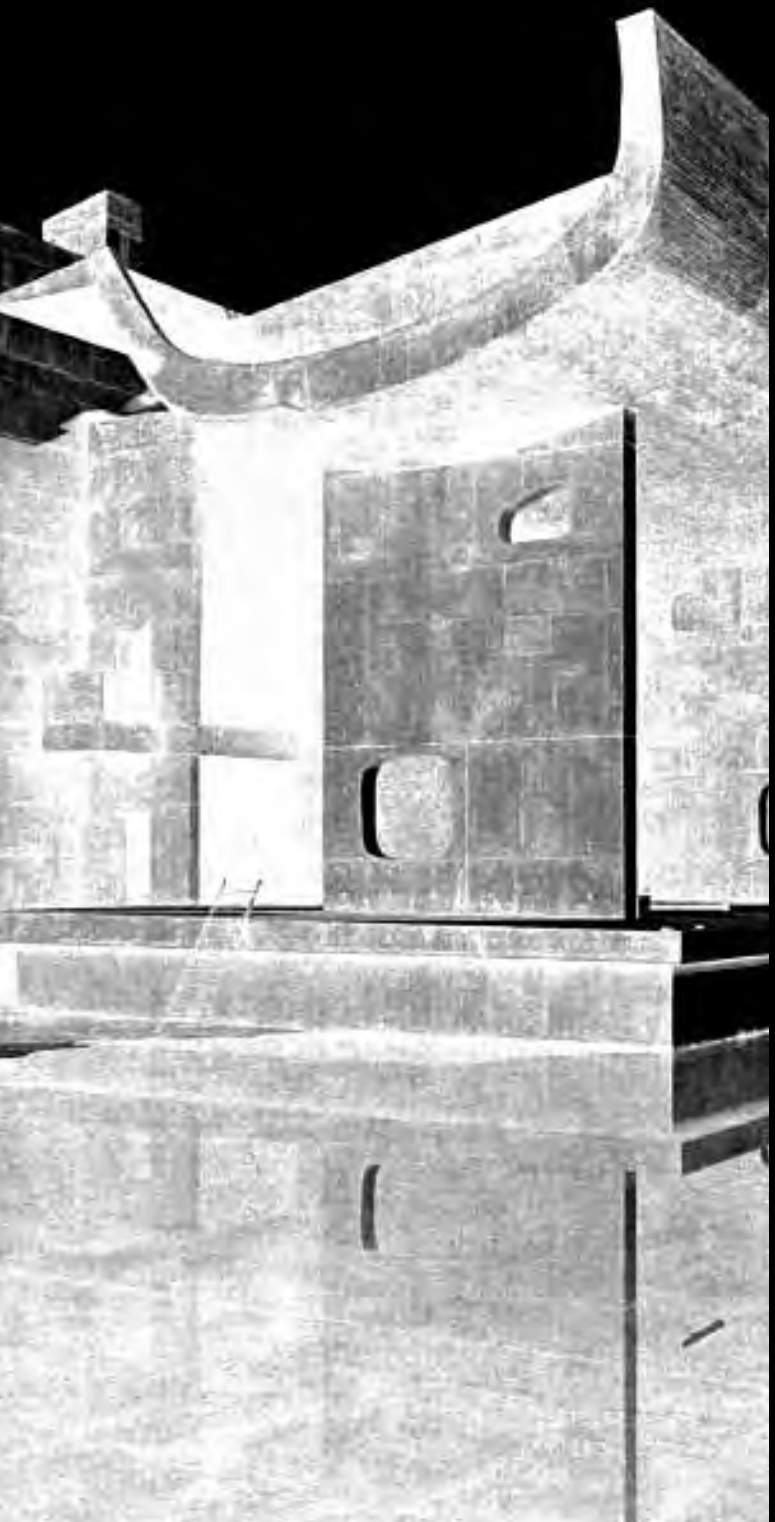
31. Cfr. G. Canella, *Mausolées contre Computers*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", settembre 1968, n. 139, in it. in "Hinterland", aprile-settembre 1981, n. 18. Ora qui, da p. 48.

32. Cfr. E. Goffman, *Asylums*, 1961, Torino 1968.

33. In A. Gramsci, *L'architettura nuova, 1929-1930*, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1950, p. 31.

34. In E. Salzano, *Ambiguità della città opulenta*, in "La rivista trimestrale", marzo-giugno 1965, n. 13-14, p. 245.

Mausolei contro computers



Pochi ancora — suppongo — sono all'oscuro del fatto che sotto le ceneri di quella che ancora passa per l'*Architettura moderna* ardono i carboni dell'eresia, della rivolta domestica, intestina, ma non per questo meno profonda ed empia. Il rituale tradizionale di essa — ancora condensabile nel celebre precetto del padre Carlo Lodoli (1690-1761): *nulla sia in rappresentazione che non sia anche in funzione* — mantiene ancora un accordo puramente esteriore. Le istituzioni culturali, organizzative del Movimento Moderno hanno cessato da un pezzo di costituire una difesa efficace dei suoi principi: l'opposizione è dentro, non fuori.

Non si trovano prove palesi in merito. Coloro (studiosi, critici, architetti militanti, ecc.) che hanno affrontato il problema della crisi dell'*Architettura moderna* hanno preferito dissertare delle ragioni esteriori di questa crisi, delle mutate condizioni mondane, dei programmi possibili, senza, tuttavia, ridefinire chiaramente a distanza di tempo — poiché l'*Architettura moderna stricto sensu* va quasi per i cinquanta — di che cosa si trattasse allora e di che cosa si tratti adesso e di come possa essere isolato un suo corpo e un suo sviluppo autentici, in contrapposizione a un presunto «inautentico». In considerazione, poi, del groviglio creato dalle diverse personalità, dalle distanti poetiche che trovano diritto di cittadinanza nell'*Architettura moderna*, se ne preferisce allontanare la data di origine nel macchinismo ottocentesco, nel razionalismo illuminista, nel formalismo barocco e ancor prima. E tutte le argomentazioni, quali più quali meno, assumono una loro validità.

Più difficile, invece, rimane la dichiarazione di propositi capaci di predesignare l'opera architettonica da svolgersi e da destinare a un'area di modernità presupposta. Prendiamo, ad esempio, fra i contributi scritti più di recente da architetti, due che si impegnano a delineare una prospettiva compositiva concreta: *Intentions in Architecture* del 1963 di Christian Norberg-Schulz e *Notes on the Synthesis of Form* del 1964 di Christopher Alexander, entrambi da poco tradotti in italiano. Tutte e due queste trattazioni auspicano l'instaurazione di un clima di oggettività per la progettazione.

Norberg-Schulz — che ha direttamente influenzato una serie di analoghe trattazioni categoriche comparse in diverse lingue e anche in Italia — ritiene organizzabile la *totalità architettonica* in diversi sistemi. «Tale sistema — egli ci dice — consiste di classi coordinate di compiti edilizi che sono collegate a uno stile e a un sistema tecnico più o meno limitato, mediante determinate regole semantiche. Esso viene “descritto” quando siano indicate tutte queste proprietà strutturali, cioè quando siano state esaminate le sue possibilità. Comunque conviene “designare” un sistema

prendendo come punto di riferimento i suoi aspetti rilevanti più cospicui. In genere un sistema è caratterizzato da una forma rilevante o anche da una struttura tecnico-formale. Ciò è quasi sempre possibile, perché la maggioranza dei sistemi architettonici ha un numero limitato di aspetti essenziali che ne determinano la capacità [...]. Due correnti fondamentali dominano la situazione: quella “organica” rappresentata da architetti così lontani fra loro come Wright e Aalto, e quella “tecnologica” rappresentata da Mies van der Rohe. Quest'ultima continua la tradizione tecnica del diciannovesimo secolo, mentre la prima se ne discosta perché la trova “sterile” e inumana. Gli architetti “tecnologici”, da parte loro, vedono soltanto caos e soggettivismo nei prodotti “organici” [...]. Il problema, infatti, è di unificare la tendenza “organica” a quella “tecnologica”. La libertà delle forme “organiche”, la loro ricchezza di espressione e l'adattabilità a differenti situazioni divengono reali solamente attraverso una combinazione con la chiara costruzione dell'architettura tecnologica. In tal modo l'architettura moderna può adempiere le sue promesse concludendo la tradizione degli ultimi 150 anni»¹.

Ma a questa ingenua e un po' semplicistica conclusione, Norberg-Schulz più di recente², citando un grande eclettico dei nostri tempi: Eero Saarinen, ne ha fatto seguire altra, più coerente alla premessa sopracitata, secondo la quale all'architetto moderno, opera per opera, compete l'adozione di un sistema formale particolare; venendo a concedere, quindi, al suo operare, una sorta di polimorfismo.

Secondo Alexander «vi è una buona dose di superstizione fra i progettisti riguardo a un presunto effetto letale dell'analisi sulle loro intuizioni: con l'infelice risultato che ben pochi progettisti hanno tentato di comprendere analiticamente il processo della progettazione [...]. Il progettista [...] deve prima di tutto ricondurre il problema di progettazione alle sue origini funzionali ed essere capace di riconoscere in esse una struttura [...]. La forma è la soluzione del problema; il contesto definisce il problema [...]. Quando parliamo di progettazione il vero oggetto della discussione non è solamente la forma, ma l'insieme che comprende la forma e il suo contesto. La corretta rispondenza è una proprietà desiderabile di questo insieme che si riferisce a qualche particolare divisione dello stesso in forma e contesto [...]. La esattezza della forma dipende [...] dal grado in cui è rispondente al resto dell'insieme [...]. Da un punto di vista puramente descrittivo non abbiamo alcun mezzo per sapere quali delle infinite relazioni tra la forma ed il contesto includere e quali escludere. Ma se noi pensiamo ai requisiti da un punto di vista negativo, come potenziali inidoneità, vi è un mezzo

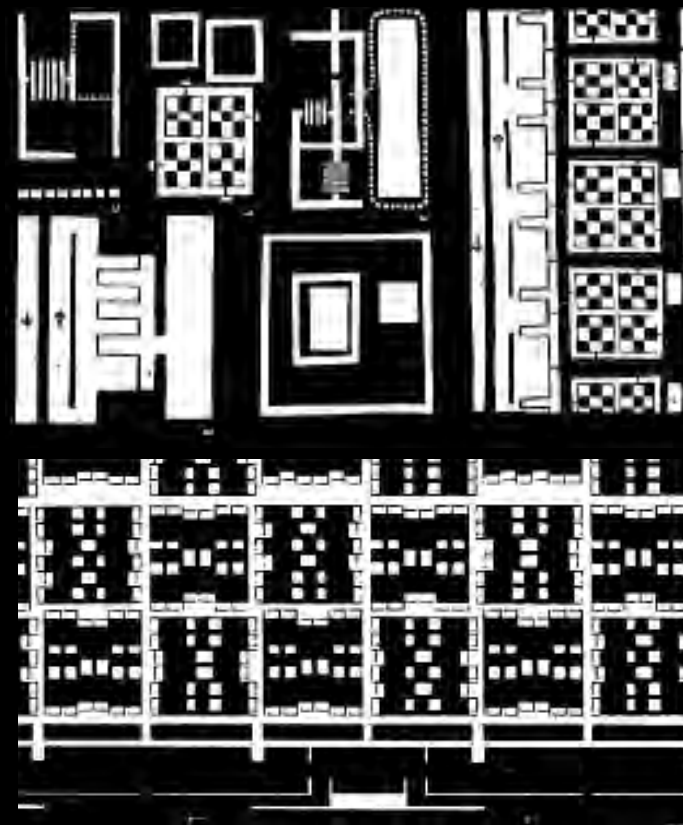
semplice per scegliere un insieme finito. Poiché attraverso la non rispondenza il problema si impone alla nostra attenzione. Noi consideriamo solamente quelle relazioni tra la forma e il contesto che si impongono con maggiore violenza, che richiamano nel modo più evidente l'attenzione, che si appalesano più clamorosamente come errate. Non possiamo fare meglio di così [...]. Di conseguenza, possiamo rappresentare il processo creativo di forma come l'azione di una serie di sottosistemi, tutti concatenati, oppure abbastanza liberi l'uno dall'altro per adattarsi indipendentemente in un periodo di tempo conveniente. Questa funziona, perché i cicli di correzione e di ricorrezione, che avvengono durante l'adattamento, sono circoscritti a un sottosistema alla volta»³. La premessa fondamentale, infatti, del discorso di Alexander è che «la soluzione intuitiva dei problemi della progettazione contemporanea si trova decisamente oltre la possibilità di una sintesi individuale»⁴.

Tanto la trattazione di Norberg-Schulz quanto quella di Alexander — come è facilmente constatabile — si soffermano principalmente sull'aspetto processuale della progettazione, cercando di approfondirlo e di analizzarlo attraverso la suddivisione delle fasi, così da renderlo maggiormente aderente ai propri compiti. Questi ultimi, però, rimangono vagamente descritti e sostanzialmente ingiudicati. Ne risulta la conferma dei compiti, insieme particolaristici e universalizzanti, assegnati all'architettura dal Movimento Moderno oppure, addirittura, una sorta di feticismo — di sovrasignificazione e di sopravvalutazione — del processo di progettazione a scapito della finalità.

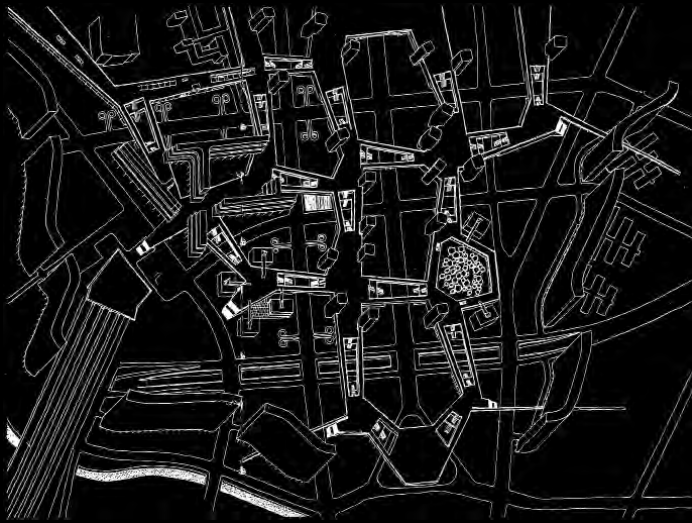
Di necessità — potremmo dire — qui si fa virtù, nel momento che permangono ingiudicati il destino, il possibile «mercato» dell'architettura e una esplicita designazione della composizione architettonica, come complessa entità di forma, dimensione, funzione legata a scelte decisive e conclusive; aspetti, questi, sui quali, più che su altri, si è aperta la crisi ideologica del Movimento Moderno. A tale presunta oggettività della forma nei confronti di un contesto particolare, ritenuto definibile di volta in volta, alla sua conclamata neutralità nei confronti del carattere soggettivo dell'architettura, cioè, della sua vocazione di conoscenza (politico- sintetico-intuitiva) del mondo, si possono opporre — io ritengo — due ordini di considerazioni.

1. L'aspetto che — senza remore nominalistiche — possiamo chiamare ancora «funzionale», ossia di ingerenza diretta da parte dell'architettura nel campo delle attività e del comportamento umani, là dove questo subisce degli adattamenti e delle trasformazioni in forza della rilevanza che l'ambiente fisico, lo spazio, ha assunto.

O si concede all'architetto di interferire, di pronunciarsi



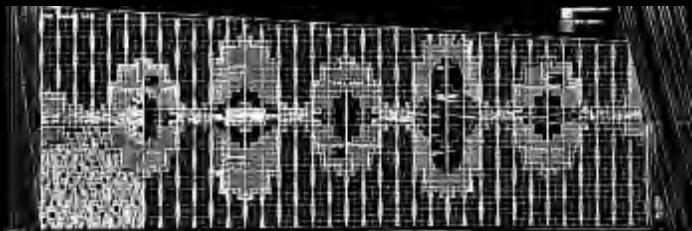
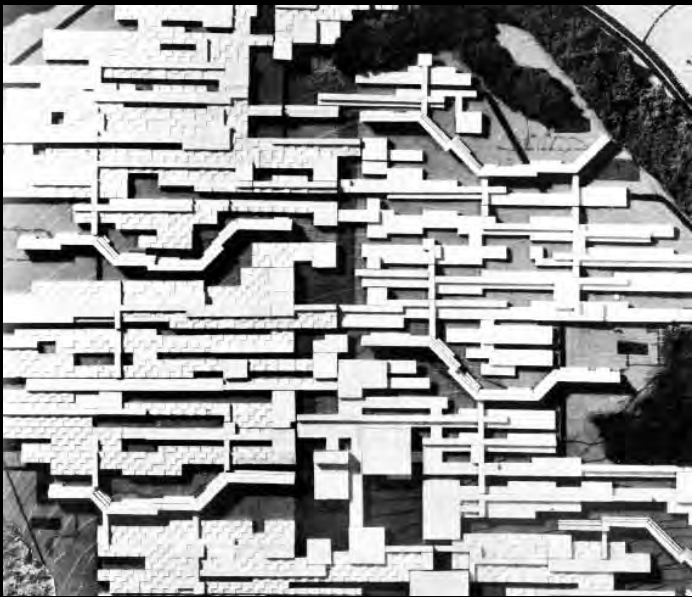
*1-2. C. Alexander, S. Chermayeff,
Progetto di sistema residenziale
urbano con computer IBM 704:
Definizione delle componenti e
diagramma di piano; Schema
definitivo di urban cluster.*



7. A. e P. Smithson, P. Sigmund, Progetto per il Concorso internazionale per la ricostruzione di Berlino, 1958.

8. G. Candilis, A. Josic, S. Woods, Progetto di concorso per l'Università di Bochum, 1962.

9. Herbert Ohl, Progetto di concorso per un quartiere di edilizia economica sperimentale (PREVI) per la periferia di Lima, 1967: planimetria generale.



10-11. Ph. Johnson, Progetto per l'Asia House, New York, 1960: prima soluzione; seconda soluzione.

di una radicale alterazione dei dati: probabilmente, in questo caso, si tratta dell'industrializzazione dell'India e, quindi, di un evento in grado di svolgere in modo determinante, insieme al problema dell'agricoltura, il rapporto tra città e campagna e, di conseguenza, la consistenza e la sostanza stessa delle variabili assunte da Alexander.

2. L'aspetto che — ancora senza remore nominalistiche — possiamo chiamare «monumentale».

In esso sembrerebbe convergere anche l'affascinante concezione della «città come artefatto» — secondo Anthony N.B. Garvan nel 1961: «Se, perciò, il termine può essere applicato senz'altro ad un complesso urbano, esso deve venire applicato in modo tale da designare tutti quegli aspetti della città e della sua vita dei quali la struttura fisica — edifici, strade, monumenti — costituisce lo strumento elementare o artefatto»⁵ — per quel tanto di spontaneo e, in certo senso, di oggettivo che il sedimento della storia e l'autocoscienza della collettività nel loro sviluppo verrebbero a conferire ai fatti fisici della città.

Da questo punto di vista, l'opera architettonica finirebbe per assumere sotto la patina della storia, quasi necessariamente, il ruolo di monumento, indipendentemente da ogni carattere designato *ex ante*; e l'eventuale ulteriore sigillo monumentale impresso dall'architetto verrebbe a costituire un semplice avvicendamento alla data della sua «glorificazione».

A me, invece, preme qui di concludere, attraverso alcune considerazioni, sulla ragion d'essere, sull'intensificarsi, opera per opera isolatamente, dei tratti monumentali nell'architettura di oggi e sul particolare significato ad essi attribuibile; significato che a me sembra connesso ad un'implicita dichiarazione sul presunto destino (conoscitivo, funzionale, formale) dell'architettura.

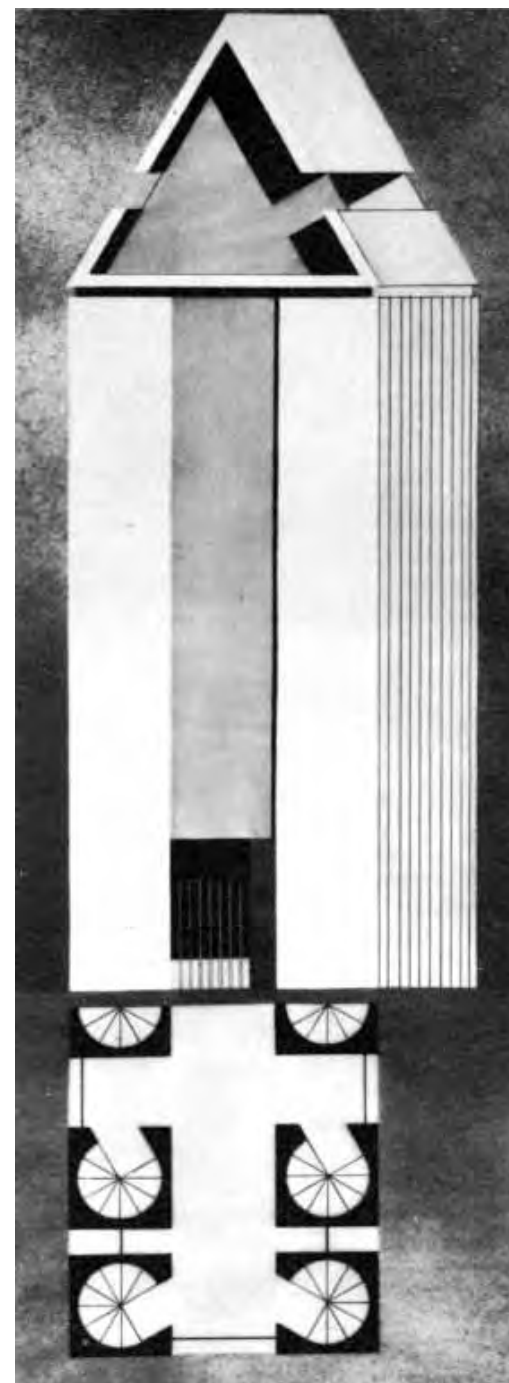
La graduale perdita di identità tra architettura e *design*, di equidistanza di tutte le possibili scale di progettazione dai differenti e diversamente complessi problemi di modificazione del mondo fisico («dal cucchiaino alla città»), è basata sul principio del programmato e coerente trattamento della materia ai fini della sua massima strumentabilità da parte dell'uomo fisiologico inserito nel moderno consorzio civile; principio costante in tutto l'arco eroico del Movimento Moderno, da William Morris — nel 1881: «Il mio concetto di "architettura" è nell'unione e nella collaborazione delle arti, in modo che ogni cosa sia subordinata alle altre e con esse in armonia [...]». È una concezione ampia, perché abbraccia l'intero ambiente della vita umana; non possiamo sottrarci all'architettura, finché facciamo parte della civiltà, poiché essa rappresenta l'insieme delle modifiche e delle alterazioni operate sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato

il puro deserto»⁶ — a Walter Gropius — nel 1947: «*Il termine “composizione”, in senso lato, abbraccia l'intero ambito degli apporti ambientali, creati dall'uomo, visibili, dal più semplice oggetto di uso quotidiano fino al complesso piano di un'intera città*»⁷.

Per verificare l'inattualità di tale concezione, basta considerare, da un lato, la riduzione formalistica delle poetiche dei maestri (New Brutalism, ecc.) e, dall'altro, quella algoritmica del funzionalismo a snodo tecnicistico (Fuller, Wachsmann) o a griglia di comportamenti (Candilis, Doxiadis); o, ancora, il concorso delle esigenze del consumo (psicologia, gusto, segnalazione, gradimento, degradamento, ecc.), l'importanza dello *styling* — secondo Gillo Dorfles: «*“stilizzazione” dell'oggetto imposta da ragioni non strettamente funzionali [...] per renderlo più appetibile al pubblico dei consumatori*»⁸ — nella designazione formale dell'oggetto d'uso e quindi, di fatto, la sua sofisticazione rispetto ad una presunta morale della materia e del suo trattamento rivolto ai bisogni dell'uomo.

E allora, anche ammettendo, per esempio, che l'abitazione, dopo l'automobile, venga attratta nel sistema di produzione intensificato e standardizzato dei beni di consumo di massa ed entri, con ciò, a far parte di quella sfera di oggettività, di economicità definita dal processo di produzione-consumo, si spiegherà come — quasi per automatica contrapposizione — venga liberandosi lo spazio per un settore della composizione architettonica renitente a quell'oggettività, a quelle economicità, vale a dire ancora suscettibile di quel sigillo (intuitivo-soggettivo-conclusivo) che caratterizza da sempre la tradizione dell'architettura e che diventa valutabile solo in termini di «bilancio sociale».

Questo spazio sarebbe destinabile ai servizi e alle infrastrutture (edifici per l'amministrazione, per l'istruzione, per i consumi, per i trasporti, ecc.), quei caposaldi sui quali dovrebbe poter essere organizzata, costruita e qualificata una nuova immagine di città, come legame a un tempo, a un orizzonte fenomenico, a una «visione del mondo». Per questa via, si può anche spiegare e giustificare — io credo — il riaffiorare nell'architettura d'oggi del «soggettivo architettonico» (come responsabilità e consapevolezza trasferibili dall'autore all'opera, che richiede e impone una gerarchia visiva all'ambiente circostante, assumendo così autonomia di significato); del «funzionale architettonico» (reinvenzione dipendente dall'occasione tipologica che di volta in volta si presenta); insieme all'«epico architettonico» (effetto di «straniamento» ottenuto attraverso l'inflazione di una figura base legata a una tipologia scontata: per esempio, il modulo-finestra nel fronte di un enorme palazzo per uffici, oppure attraverso il confe-



12. A. Rossi, Progetto di concorso per la sistemazione di Piazza della Pilotta, Parma, 1964.

13. Ph. Johnson, Progetto per il John F. Kennedy Memorial, Dallas, 1967.



14. P. Rudolph, Progetto per la sede del Centro governativo di Boston, 1962.

15. C. Aymonino, A. De Rossi, S. Messaré, Complesso residenziale Monte Amiata al Quartiere Gallaratese, Milano, 1967.

16. M. D'Olivo, Z. Simonetti, Complesso alberghiero a Manacore nel Gargano, 1959.
17. J. Stirling, Facoltà di Storia dell'Università di Cambridge, 1964.

rimento all'edificio di una aulicità altrimenti non ricavabile dalle limitate dimensioni); in una parola, al «monumentale architettonico».

Emergenze che — nei casi più coscienti — sembrano contenere anche significato di scelta, di politica della città, là dove, per esempio, rivisitando in profondità le figure della storia dell'architettura, respingono tanto lo sperimentalismo della lambiccata parete di vetro, quanto la nostalgia del *revival* ottocentesco (Neoliberty, ecc.), denunciandoli per la scelta stessa dell'area di ispirazione: tempi in cui l'architettura, stringendosi in se stessa, abdicò al compito di dominare nel collettivo l'immagine della città in favore dell'impresa capitalistica e del comportamento domestico borghese, che le impressero le proprie sembianze del profitto, dell'individualismo e del disordine.

Ma vediamo «sul positivo» quali risultano d'acchito le confluenze in quest'area linguistica del «monumentale», dove sembra riapparire quel *sintagma*⁹ dato ormai per smarrito dall'Architettura moderna, anche se essa ci appare complessivamente stratificata, oltre ogni possibile schematizzazione. Infatti, vi pervengono, di seguito alla grande intuizione architettura-storia (*Quand les Cathédrales étaient blanches*) che ne ha accompagnato con mirabile coerenza tutto lo sviluppo, l'opera e il pensiero di Le Corbusier; vi perviene, talvolta e quasi per accidente, l'«apparecchiatura riflettente» della corrente definita da Norberg-Schulz «tecnologica» (i sottoprodotti della maniera «alla Mies van der Rohe»); vi cadono dentro — nel tentativo di rendere caratteristica una ormai convenzionale dimensione d'intervento: il grattacielo, le grandi piastre sovrapposte, ecc. — alcune opere di «imballaggio storicistico» dei grandi eclettici nordamericani (Johansen, P. Johnson, Pei, K. Roche, Rudolph, Eero Saarinen, Skidmore Owings & Merrill, ecc.); vi perviene — in modo più meditato e radicale — la più giovane e originale architettura inglese (L. Martin, Stirling, Gowan, ecc.); vi pervengono, forse nel modo più cosciente — in un arco di proposte caratterizzato da lontane e a volte contrastanti affinità elettive con la storia dell'architettura — alcune personalità della giovane architettura italiana formatesi nella poligonale Milano, Torino, Venezia, Roma; vi approda, da ultimo — coi suoi seguaci (Giurgola, R. Venturi, ecc.) e con la complessa confluenza di persistenze wrightiane, di lievitazioni dall'oggettivo (*Order is*) — la recente opera di Louis Kahn.

D'altro canto e senza cercare convergenze gratuite o di comodo, possiamo scorgere nella pittura, nel cinema, nella letteratura, ecc., prese di posizione compositive (cito, a caso, *Metamorfosi* e *Flauto di canna* di Corrado Cagli; *La ricotta* e *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini) che rimettono

Note

Originariamente pubblicato in “Il Confronto”, a. IV, n. 1, gennaio 1968; poi in francese col titolo *Mausolées contre computers*, in “L'Architecture d'Aujourd'hui”, n. 139, settembre 1968; in “L'Architettura”, a. XIV, n. 1-2, gennaio-febbraio 1969; poi in “Hinterland”, n. 18, settembre 1981.

1. In C. Norberg-Schulz, *Intenzioni in architettura*, 1963, ed. it. Milano 1967, pp. 256, 286.

2. Cfr. B. Zevi, *Pluralismo e pop-architettura*, in “L'architettura. Cronache e storia”, n. 143, settembre 1967.

3. In C. Alexander, *Note sulla sintesi della forma*, 1964, ed. it. Milano 1967, pp. 16, 23, 24, 33, 50.

4. *Ibidem*, pag. 14.

5. In A.N.B. Garvan, *Proprietary Philadelphia as Artifact*, in AA.VV., *The Historian and the City*, Cambridge, Mass. 1963, p. 178.

6. In W. Morris, *Il futuro dell'architettura nella civiltà*, 1881, ora in *Architettura e socialismo*, Bari 1963, p. 3.

7. In W. Gropius, *Esiste una scienza della composizione?*, 1947, ora in *Architettura integrata*, Milano 1963, p. 39.

8. In G. Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Torino 1962, p. 203.

9. Cfr. F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, 1906-1911, ed. 1962, ed. it. Bari 1967, p. 150.

l'opera di fronte alla propria etica, alla propria tecnica, alla propria tradizione; che assumono sulle proprie spalle la responsabilità dello scegliere e del comunicare, che rifiutano le tentazioni e le attenuanti della presunta oggettività, del neoavanguardismo: si rifiuta, per esempio, una sequenza ininterrotta di suggestivo materiale fotografico, che però — guarda caso — per stare insieme deve trovare un espediente ambiguo; o, sempre per esempio, un quadro che ritenga di trasformare direttamente la materia in messaggio.

Queste mie note sono ben lontane dal voler annunciare la scoperta di una nuova tendenza o — *tout court* — un futuro all'Architettura moderna. Esse hanno inteso soltanto portare alla luce e caricare del ruolo di antagonista della modellistica oggettiva e dell'eclettismo minuto quell'area dell'architettura, ancora confusa e non ben delineata, definibile (un po' provocatoriamente) come «monumentale»; area che si produce secondo presupposti e intenzioni tradizionali, sia pure con diversa cognizione di causa, modi e conclusioni difformi: più domestica in certa architettura inglese, essa sembra appagata dall'esperienza di una società provvida e pianificata, dove in tutta tranquillità si trovano lo spazio e il tempo per l'invenzione architettonica; più angosciata e tumultuosa in certa architettura italiana, essa sembra cercare la strada di un dissenso ideologico, architettonicamente esplicito, contrario, comunque, al corrente mito oggettivo, deduttivistico, tecnicistico-consumista; più intraprendente nell'architettura giapponese, essa pare — contrapponendo tecnologia a tecnologia — impegnata a rappresentare e propagandare una nuova epopea nazionale; più ridondante e ambigua nell'architettura nordamericana (le occasioni metropolitane e quelle destinate al Terzo mondo), essa sembra voler forgiare i mastodontici trofei di una nuova civiltà e, talvolta, i ceppi di un nuovo colonialismo avido di glorificazione.

Ma dovendo, per forza di cose, accennare a un futuro dell'architettura, esso è da cercarsi — io credo — in un laborioso chiarimento interno, comunque, al «monumentale» così inteso.

CITTA' DEI FUTURI BILI
a cura di Guido Canella

Un altro palazzo per Montecitorio: concorso di tecnici non di idee

Mausolei contro Computers
Guido Canella

Novità LA NUOVA ITALIA

Progetti Zeos
di Gianugo Polesello

NOUVEAU MONTECITORIO

Progetto di Costantino Dardi

Il disegno futuro dell'architettura di Guido Canella
Luca Monica

Guido Canella ha sempre creduto nell'utilità di una teoria e di una critica dell'architettura, indagandone gli aspetti fin dall'inizio della sua protratta ricerca.

Questo libro, senza l'imbarazzo nel ripubblicare testi di circa quarant'anni fa, anzi, quasi mettendone alla prova la loro attuale efficacia, riprende due scritti oramai introvabili e usciti con diverse versioni. L'inserimento di questi due saggi di Canella in questa collana è stata voluta e discussa con lui stesso, prima della sua improvvisa scomparsa il 2 settembre 2009, con l'idea di ripristinare un ordine ancora possibile tra testo e illustrazioni che le diverse edizioni avevano in parte sacrificato.

Un ruolo per l'architettura (Clup, Milano 1969), era contemporaneamente raccolto anche nel primo quaderno del Gruppo Architettura di Venezia, *Per una ricerca di progettazione 1, Tesi di architettura, Anno accademico 1968-69* (Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1969), entrambi con 46 illustrazioni. Il testo fu poi riveduto e ampliato per l'antologia *Per un'idea di città. La ricerca del Gruppo Architettura a Venezia (1968-1974)*, (a cura di C. Aldegheri e M. Sabini, Cluva, Venezia 1984), con solo 16 illustrazioni.

Mausolei contro computers, era in origine pubblicato su «Il Confronto», nel gennaio 1968, poi in francese su «L'Architecture d'Aujourd'hui» nel settembre dello stesso anno, successivamente raccolto e maggiormente illustrato in un numero monografico di «Hinterland» nel settembre 1981, insieme ad altri testi pubblicati nella rubrica *La città dei futuribili* curata da Canella appunto sulla rivista «Il Confronto».

Anche per quelli della generazione cui appartengo (di trent'anni più giovane di Canella), i due saggi qui ripubblicati colpivano per i temi meno strumentali e contestualizzati di altri, per la scrittura diretta a osservare immediatamente le figure architettoniche, immettendo nella formazione e nella ricerca conoscitiva di un architetto questioni di teoria che investivano direttamente la cultura della stessa composizione architettonica, da condurre in parallelo rispetto alla ricerca applicata al progetto.

Un ruolo per l'architettura, come una sorta di «breve storia» critica, individuava una serie precisa di casi in concreto nei quali intercorreva il rapporto tra «teoria» e «trattatistica» con «città» e «architettura», primi tra tutti il caso della cosiddetta «architettura rivoluzionaria» nelle due epoche dell'Illuminismo francese e del Costruttivismo russo.

Mausolei contro computers — definito da Gianugo Polesello come uno tra i più begli scritti di Canella¹ — entrava direttamente nelle questioni del «linguaggio» dell'architettura, attraverso una serie di architetti e opere (l'ultimo Le Corbusier, certa architettura nordamericana, Stirling) che poi resteranno emblematici di alcune tendenze espressive dell'architettura,

1. Pagine 38-39 de "Il Confronto", n. 1, genn. 1968, con l'inizio della rubrica "Città dei futuribili".
2. Pagine 44-45 de "Il Confronto", n. 5, maggio 1968, con il progetto di Gianugo Polesello per i nuovi uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1967.
3. Pagine 28-29 de "Il Confronto", n.3-4, mar-apr. 1969, con il progetto di Costantino Dardi per il Museo della Resistenza alla Risiera di San Sabba a Trieste, 1966.

di un nuovo, diverso e più contestuale modo di intendere l'internazionalismo.

Entrambi gli scritti definivano un perimetro di architetture alle quali Canella ha sempre guardato, una sorta di «cittadella mentale» — per usare un termine da lui spesso usato — per una città reale.

Una «cittadella» che ha saputo trasmettere con molta efficacia nel suo insegnamento, formato da due «anime» necessarie l'una all'altra, quella della conoscenza e della speculazione critica «operativa» e teorica (che muove dalla storia dell'architettura, ma condotta da non-storico, da architetto) e quella che opera nel vivo, nelle questioni della progettazione nella città contemporanea. Due posizioni che hanno sempre avuto per Canella, fino alla fine, due luoghi fissi dentro la scuola: l'aula a gradoni per le lezioni con diapositive e l'aula laboratorio per il disegno e il progetto.

Un ruolo per l'architettura.

Milano e Venezia

Il testo *Un ruolo per l'architettura* appartiene al primo quaderno del Gruppo Architettura dello IUAV di Venezia, pubblicato nel 1969, ma contemporaneamente viene pubblicato anche in forma di dispensa autonoma a Milano, con la doppia intestazione delle due scuole milanese e veneziana. Il testo è una lezione tenuta nella primavera dello stesso anno nelle due scuole e in quella stagione culturale che rifletteva il clima delle due personalità di Ernesto N. Rogers (già malato e da lì a poco scomparso) e di Giuseppe Samonà.

Il riferimento all'ambiente veneziano dell'insegnamento universitario (e di conseguenza della ricerca, della teoria, del progetto) è importante per comprendere il rispecchiamento di certi temi nel lavoro dei principali esponenti del Gruppo (oltre a Canella, Aymonino, Rossi, Dardi, Polesello, Semerani e altri allora più giovani), raccolti nei quaderni pubblicati allora (*Per una ricerca di progettazione, Quaderni di progettazione, Quaderni di documentazione*, dal 1969 al 1975).

Non sono molte le ricostruzioni su questo Gruppo, e dello stretto rapporto da loro operato tra teoria e progetto, se si eccettuano due episodi.

Il primo, l'antologia del 1984 prima citata, nella quale compare *Un ruolo*, che raccoglie alcuni scritti pubblicati nei quaderni di allora. Il secondo, un convegno del 1992, curato da Gianugo Polesello, *L'esperienza del Gruppo Architettura*, tenutosi a Vicenza in occasione della mostra dedicata al suo lavoro; convegno introdotto da Ignazio Gardella e con conclusione di Canella².

A premessa dell'antologia del 1984, Costantino Dardi ricordava un comportamento operativo:

Carlo Aymonino ci propose delle norme elementari di comportamento: preparare una lezione scritta, ove venivano esposte le proprie tesi, leggerla a lezione ai colleghi e agli studenti, e aprire su questa una discussione: pensare, scrivere, dattiloscivere, ciclostilare, diffondere, leggere, dibattere. Concluse proponendoci di assumere la denominazione di Gruppo Architettura. Ci dichiarammo d'accordo, convinto ciascuno in cuor suo che la decisione di alcuni architetti di parlare di architettura in una facoltà di architettura fosse una scelta oltremodo spregiudicata³.

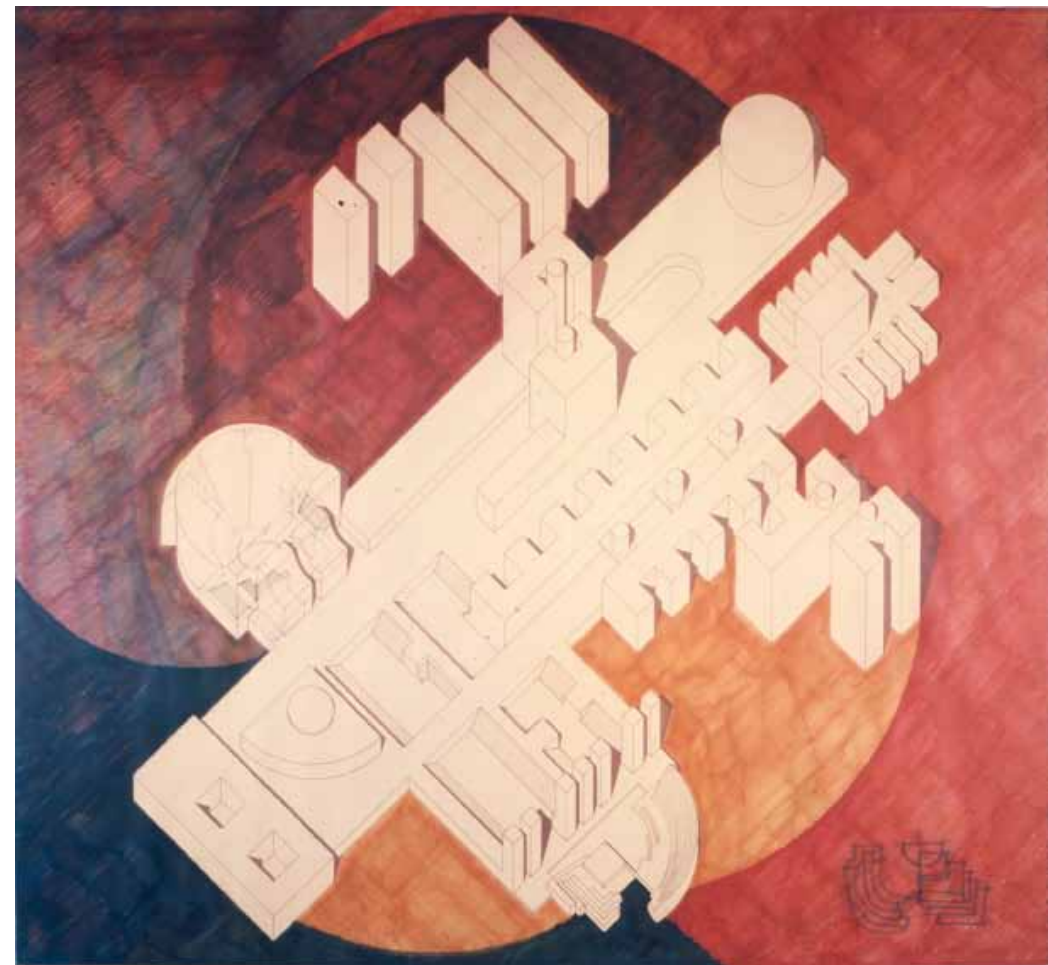
Prendendo in mano il quaderno del Gruppo Architettura, *Per una ricerca di progettazione 1*, appare subito il contesto di allora. Questa situazione viene sinteticamente ripresa da Luciano Semerani rispetto ad alcuni antefatti: in primo luogo il corso di Caratteri distributivi degli edifici tenuti da Carlo Aymonino nei tre anni accademici dal 1963 al 1966 con Aldo Rossi e Costantino Dardi⁴; in secondo luogo il ruolo di Giuseppe Samonà che negli anni dal 1966 al 1968 «assegnando ai suoi corsi un ruolo sempre più teorico e sempre più concettuale [...] esplicita l'esigenza di riflettere sull'essenza dei procedimenti formali e figurativi»⁵.

Ed è infatti del 1968, *Teoria della progettazione architettonica*, una raccolta di lezioni del 1966-67, con una introduzione di Samonà che sembra anticipare il metodo del Gruppo.

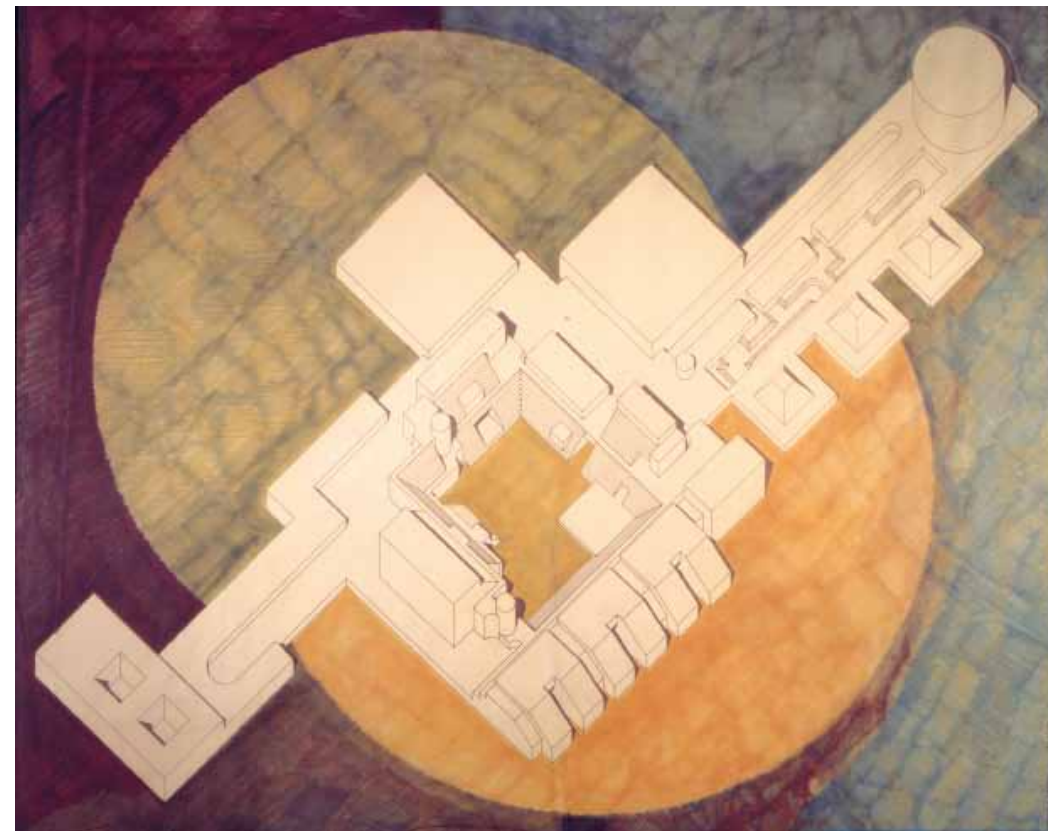
Di questo, Semerani ricorda l'idea di riprendere l'uso delle lezioni teoriche e critiche, come riflessione e trasmissione di un ragionamento destinato a stabilire un fondamento comune al progetto di architettura, riprendendo i temi della storia, dell'urbanistica, del rapporto tra funzione e figurazione, dei nuovi tipi nella città contemporanea di allora⁶.

Dagli scritti del Gruppo Architettura emergono quei temi in un dibattito continuo, fatto di affermazioni e controdeduzioni, e iniziano lì a riconoscersi le differenze, sul rapporto tra i due termini di «morfologia» e «tipologia» come nuova «filosofia» dell'architetto, tra coerenza interna all'edificio e coerenza esterna rispetto alla città. Differenze anche personali e da ritrovarsi poi anche nei temi funzionali e nei linguaggi architettonici dei diversi interpreti.

A sancire meglio queste differenze, tra i testi del primo volume del Gruppo appare infatti un altro scritto di Canella, *Delimitazione di un'esperienza*, poi ripubblicato nel 1970 col titolo *Critica di alcune correnti ideologiche*⁷, sostanzialmente una immersione in un *tour de force* interdisciplinare, descrivendo un perimetro rispetto a questioni che allora erano senz'altro oggetto di riflessione da parte di diverse competenze (usi e significati del termine struttura, struttura e architettura, tipologia, ecc.), cercando di interpretare «cosa non è», per



4-5. Guido Canella, *Prototipi didattici per il sistema teatrale a Milano, 1965:*
Nuova sede del teatro sovvenzionato in via Larga;
Scuola superiore del teatro,
Facoltà di Magistero,
Dipartimenti di Massa per gli studi umanistici a Sesto San Giovanni.
Archivio Guido Canella, Milano.



6-8. Guido Canella, *Prototipi didattici per il sistema teatrale a Milano, 1965:*
Due varianti per Auditorium, Scuola superiore, Esposizione del mobile a Lissone;
Piazza-anfiteatro, Plesso scolastico dell'obbligo,
Attrezzature ai consumi a Novogro.
 Archivio Guido Canella, Milano.

fare piazza pulita di equivoci concettuali in uso in categorie disciplinari specialistiche, da non delegare a modelli esclusi dai contesti particolari che li hanno originati, ma da recuperare contemporaneamente all'architettura, come contributo concreto (di urbanistica, tecnologia, psicologia-sociologia, economia, ecc.).

Il problema si sviluppava intorno al nucleo disciplinare della «linguistica strutturale» e ai suoi termini concettuali, molto riferibili, in analogia, ai concetti in architettura del rapporto tra «morfologia» e «tipologia», più volte espresso da Canella a partire dal 1965 (e già oggetto di studio negli anni precedenti) con *Sulle trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici (disegno di un trattato di architettura)*⁸, che contiene la prima sua definizione del concetto di tipologia. Un concetto in quegli anni intrecciato con le posizioni, diverse ma confrontabili, di Aymonino e Rossi (con Canella i più precisi ad affrontare questo nodo teorico).

Per Aymonino, sintetizzandone la terminologia, il concetto stesso di «città per parti formalmente compiute» porterebbe a identificare la «morfologia» con il disegno alla scala urbana e la «tipologia» con la scala edilizia, rispetto alla quale Canella riconosceva la «particolare poetica di Aymonino, che concepisce il carattere, il sigillo architettonico come qualche cosa che va al di là della singola opera, del singolo edificio»⁹ fino a moltiplicarsi in «pezzi» di città. Prevala in ciò una lettura della città divisa dal rapporto tra emergenza monumentale e tessuto urbano residenziale continuo, e in questo apparentandosi in parte alla definizione di Aldo Rossi, più spinta nella ricerca della memoria delle forme impresse dagli impianti degli edifici e dai tessuti delle città.

Per Canella, infine, si intende il concetto di *tipologia come la sistematica che ricerca l'invariare della morfologia*, introducendo un aspetto conoscitivo storico e contestuale dell'originalità e autenticità delle forme geometriche dell'architettura. Ma la geometria che intende Canella non è quella delle stereometrie pure e primarie (quasi neoplatoniche) delle opere di Rossi e Polesello di quegli anni, ma quella del diagramma dei comportamenti planimetrici e degli assetti spaziali: il tipo come geometria della funzione.

[...] Soltanto così, promuovendo la scelta della figura a un tutt'uno con la scelta del tipo (cioè, con la geometria stessa della funzione), essa è in grado di costituirsi in programma contro la separazione, per un diverso e nuovo comportamento, per un diverso e nuovo rapporto tra pubblico e privato, tra collettivo e individuale, eccetera.

[...]

Ritengo esperienza suscettibile di istanze liberatrici e di mo-

*tivi propositivi quella dell'analisi complessivamente conoscitiva delle «figure base» — degli archetipi, dei classici, non dei loro manieristi — dell'architettura, tesa sia a documentare i rapporti tra contesto e tipologia, non in modo «disciplinatamente ortodosso», ma sperimentalmente, sia ad autorizzare, con il provare e riprovare, la contaminazione, fino magari al limite del «caotico», nello sforzo prestabilito di rendere coesi espressione originale e comportamento nuovo*¹⁰.

Il fatto che l'origine del concetto di tipologia in Canella sia basato prevalentemente sulle «funzioni» come aspetto di vita, di paesaggio e di movimento all'interno dell'architettura emerge in molti suoi scritti. Basti pensare alla citazione del saggio sulla psicologia del comportamento nelle «istituzioni totali» di Erving Goffman, *Asylums*, del 1961, rivelatore di una matrice profonda di una concezione «tipologica», riconducibile, anche in termini interdisciplinari, all'idea di «dispositivo», un termine spesso usato da Canella e che si ritrova nelle definizioni di Michel Foucault e nel suo pensiero filosofico.

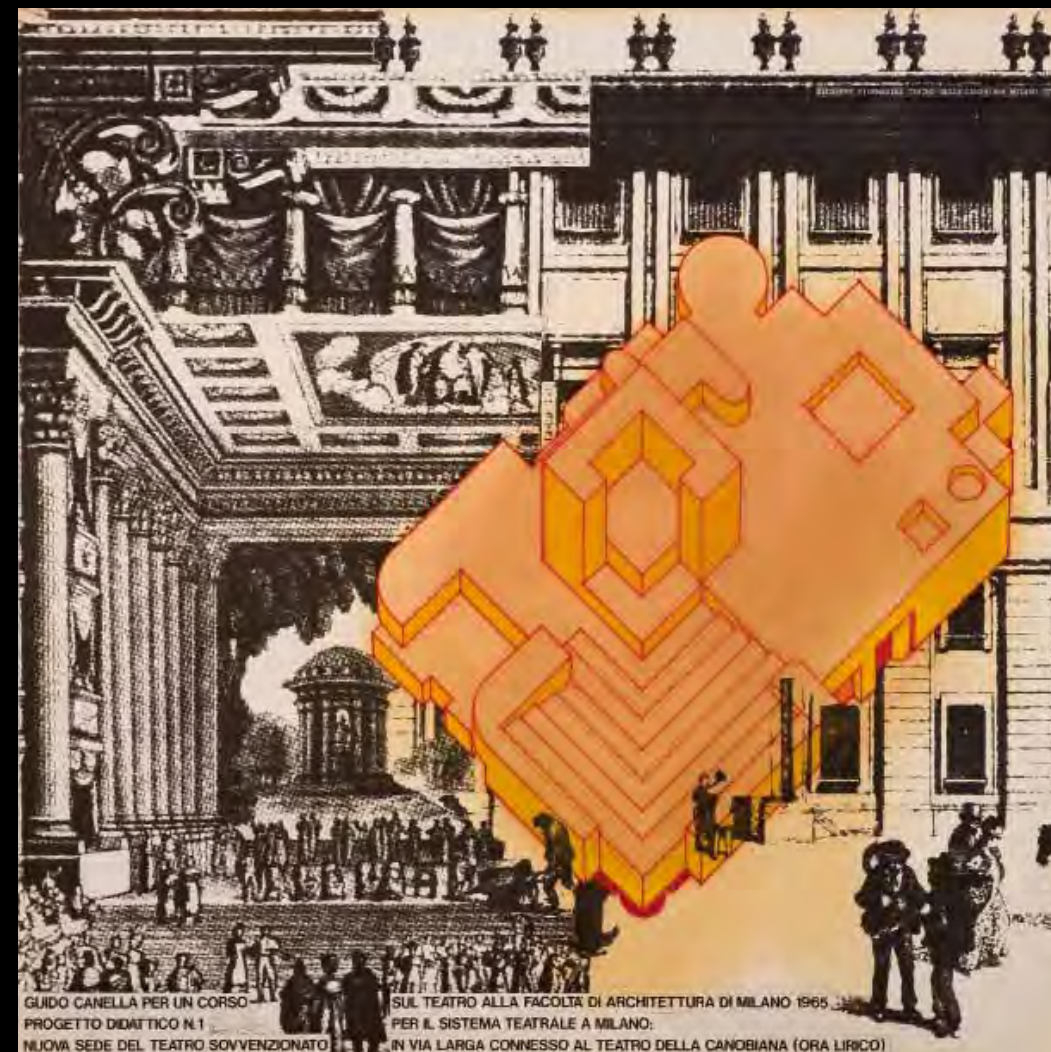
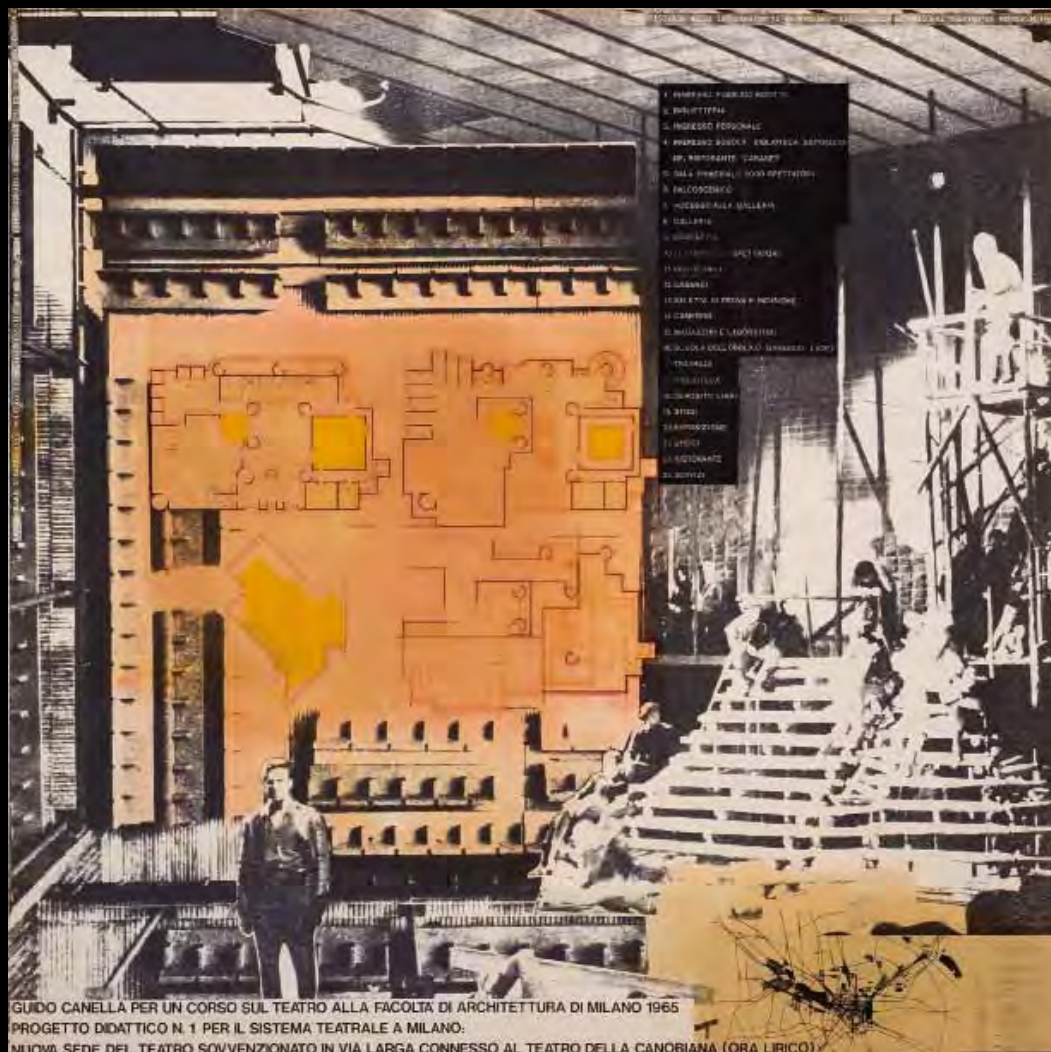
Il «dispositivo» è direttamente riferito in architettura al modello del carcere *Panopticon* di Jeremy Bentham, riscoperto da Foucault, ma che Canella ritrova concettualmente ancora prima nella storia delle architetture relative alle istituzioni totali¹¹.

L'indagine di Canella su questo sistema funzionale inizia prima della diffusione degli studi di Foucault, quando, a partire dal 1966 Ernesto N. Rogers propose ai suoi collaboratori il carcere come tema di progettazione. Da lì, quella ricerca ne aveva verificato una doppia possibilità: una rivolta all'esterno, al riscatto che si oppone alla segregazione funzionale e particolaristica, per una integrazione nella città e nella società contemporanea; un'altra, invece, tutta interna, rivolta a riscoprire le possibilità di vita e comportamento nella propria organizzazione geometrica, spaziale e tipologica.

Questioni riprese da Canella in più occasioni e qui citate nei tratti essenziali.

*La nostra ricerca [...], condotta da architetti in una scuola di architettura, ha ritenuto di non doversi abbandonare all'istanza risolutiva di un rifiuto del tema (in questo caso, del carcere); ma ha creduto di dovere cercare e trovare nelle configurazioni stabili dello spazio le virtualità di un progressivo riscatto*¹².

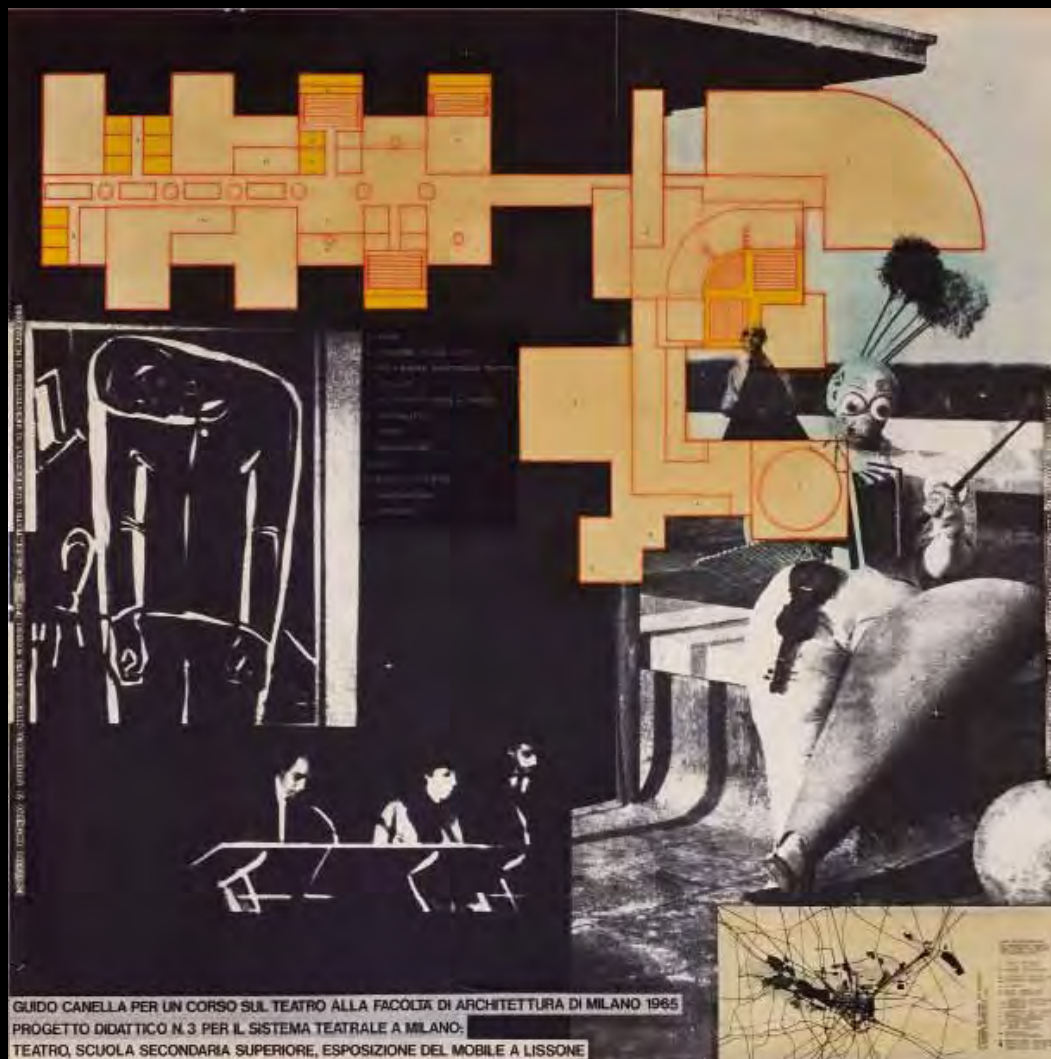
Ma le istituzioni totali della nostra società non sono pure riconoscibili nelle stesse funzioni e fattezze della città contemporanea, che tanto fedelmente riproduce le categorizza-



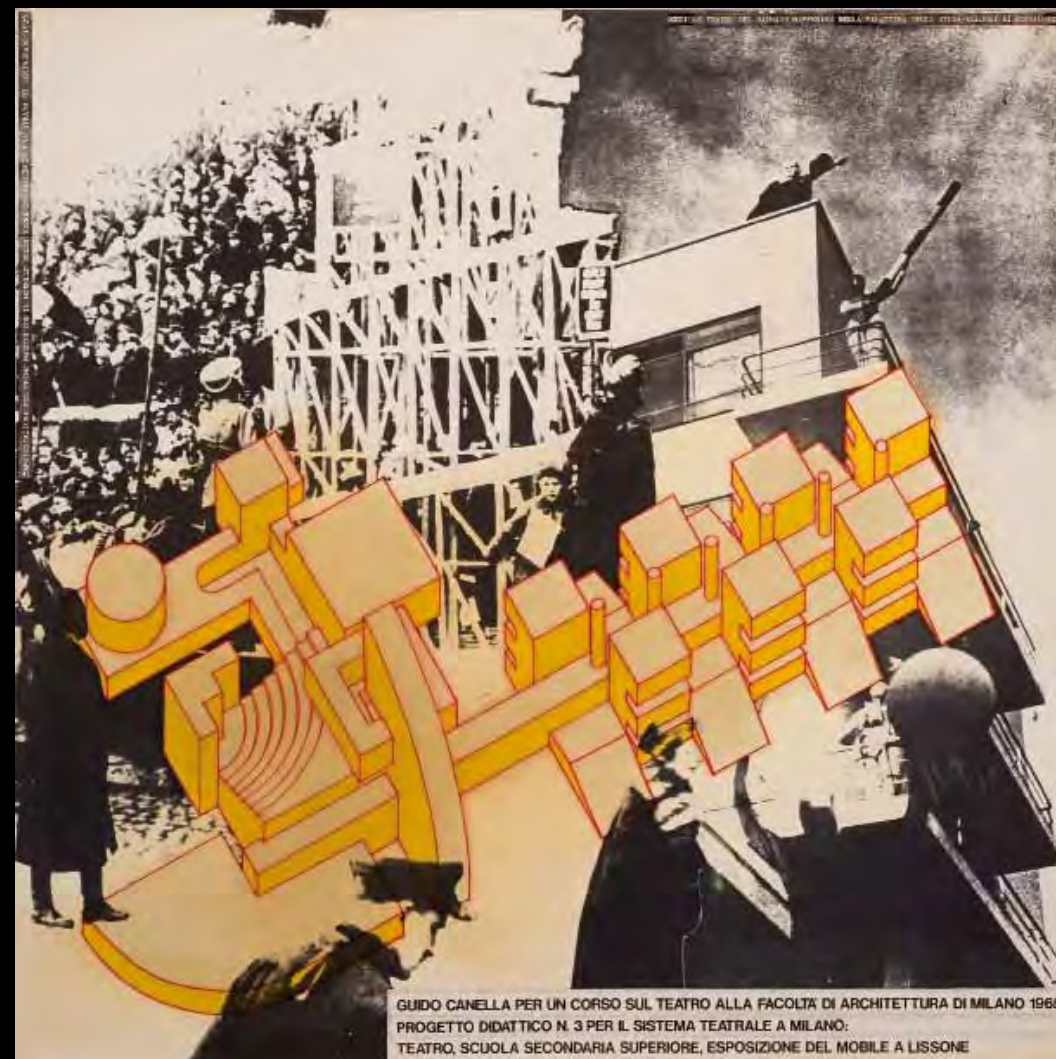
9-10. Guido Canella, «Un'idea di teatro», montaggi con i quattro Prototipi didattici per il sistema teatrale a Milano del 1965. Collage e tecnica mista, m 1x1. Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva – A.A.M. Architettura Arte Moderna.



11-12. Guido Canella, «Un'idea di teatro», montaggi con i quattro Prototipi didattici per il sistema teatrale a Milano del 1965. Collage e tecnica mista, m 1x1. Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva – A.A.M. Architettura Arte Moderna.



GUIDO CANELLA PER UN CORSO SUL TEATRO ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI MILANO 1965
 PROGETTO DIDATTICO N. 3 PER IL SISTEMA TEATRALE A MILANO:
 TEATRO, SCUOLA SECONDARIA SUPERIORE, ESPOSIZIONE DEL MOBILE A LISSONE



GUIDO CANELLA PER UN CORSO SUL TEATRO ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI MILANO 1965
 PROGETTO DIDATTICO N. 3 PER IL SISTEMA TEATRALE A MILANO:
 TEATRO, SCUOLA SECONDARIA SUPERIORE, ESPOSIZIONE DEL MOBILE A LISSONE

13-14. Guido Canella, «Un'idea di teatro», montaggi con i quattro Prototipi didattici per il sistema teatrale a Milano del 1965. Collage e tecnica mista, m 1x1. Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva – A.A.M. Architettura Arte Moderna.



15-16. Guido Canella, «Un'idea di teatro», montaggi con i quattro Prototipi didattici per il sistema teatrale a Milano del 1965. Collage e tecnica mista, m 1x1. Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva – A.A.M. Architettura Arte Moderna.

zioni, le discriminazioni, le diseconomie, gli sprechi su cui si mantiene in equilibrio?¹³.

La tipologia delle istituzioni totali si porta appresso una propria cultura i cui comportamenti sono evocati perché impressi nell'architettura più che in qualsiasi altra tipologia¹⁴.

In questo senso il concetto di «istituzione totale» proprio di falansteri, carceri, ospedali, collegi, lazzaretti, si estende anche a quei sistemi funzionali omogenei non necessariamente di segregazione, quali scuole, università, fabbriche, ecc. che implicino, per esempio anche residenzialità.

Il «dispositivo Canella», così definito attraverso lo studio della storia per lo studio della composizione, si innesta nel capitolo della «critica tipologica» e della «critica operativa», decisivo per la formazione di un'intera generazione di architetti, tra i più fecondi periodi dell'architettura italiana, affermatosi internazionalmente.

E sulla tradizione degli studi tipologici, tra gli approfondimenti sulla loro origine e attualità condotti nell'ambito del gruppo di ricerca di Canella, si rimanda per brevità a due scritti. Il primo, sul *Laboratorio tipologico degli anni Sessanta* e il rapporto nel vivo delle architetture di quegli anni, è il saggio di Enrico Bordogna, *Architettura come conoscenza*, del 1987, contenuto nell'ampia monografia sulle opere progettate e realizzate di Canella¹⁵. Il secondo, *La critica operativa e l'architettura*, del 2002, di chi scrive¹⁶, è una raccolta di saggi sulla «critica operativa» (molto addentro alle vicende della Scuola di Venezia), affermata da Bruno Zevi e messa in discussione da Manfredo Tafuri, che ne riconosceva validità proprio esclusivamente in presenza del gruppo di architetti implicati negli studi tipologici, svolti anche a partire dallo studio storico delle architetture attraverso i «sistemi funzionali».

Realismo nel prelievo dei campioni, dunque, spregiudicato sperimentalismo nella fase di formulazione di nuovi modelli. Anche se diversamente orientate, le ricerche di Aldo Rossi sul ruolo dei luoghi primari della città, quelle di Canella sulla morfologia urbana, sul sistema scolastico e sul sistema teatrale di Milano, le analisi e i progetti di Aymonino per il sistema direzionale di Bologna trovano in ciò i loro aspetti convergenti.

In quanto analisi critiche esse sconvolgono, vagliano, ricompongono in dimensioni inedite, insieme strutturali che la città attuale tende a porre come valori immutabili e non discutibili.

In quanto critiche operative, si impegnano subito dopo a formulare ipotesi di progettazione che rendano chiaramente visibili a tutti: primo, la possibilità di soluzioni «diverse»

da quelle camuffate come «reali» e «naturali» da parte della città a consumi condizionati; secondo, la connessione fra idee formali e nuove tipologie, nell'ambito di nuove relazioni fra morfologia urbana e figure architettoniche.

In questo tipo di esperienze, analisi storica, vaglio critico, funzione critica dell'immagine, valore dimostrativo della progettazione si connettono fra loro in modo indissolubile¹⁷.

Ma se l'ambiente veneziano appare per certi versi più esplicito nei suoi esiti, pur molto articolati ma comunque gravitanti intorno alla figura di Samonà, direttore della scuola, quello milanese, gravitante intorno all'altra figura parallela, quella di Rogers (scomparso nel 1969), non è identificabile con la Facoltà, ma è forzatamente concentrata nella dinamica dei suoi corsi di progettazione, nei quali Canella ricopre un ruolo di primo piano.

La scuola milanese era, in quegli anni e con una consapevolezza diversa che negli altri atenei, interamente coinvolta nei dissidi della contestazione, anzi delle due fasi principali della contestazione, del 1963 (con la crisi della didattica, accademica e conservatrice e con la separatezza tra gli insegnamenti tecnico-scientifici da quelli artistico-compositivi) e del 1968 (per un nuovo ordinamento degli studi), con le occupazioni studentesche e la «sperimentazione» di nuovi metodi e contenuti, dove «ricerca» e «didattica» iniziavano ad appartenere a un unico fine di conoscenza e della sua trasmissione.

Ferma era la posizione di Rogers (e con lui molti) sull'essere dalla parte del progetto di architettura come perno della discussione, sulla necessità di comprendere dalle nuove istanze quali dovevano essere i nuovi ruoli di un reciproco impegno tra la classe degli allievi e quella dei docenti.

Eloquente l'interpretazione di Paolo Portoghesi (preside dal 1968):

La parabola dal fiducioso riformismo costruttivo alla rabbia distruttiva anti-istituzionale caratteristica dei movimenti politici nati nell'università è stata a Milano particolarmente breve e nello stesso tempo più sfumata che altrove, meno nutrita di scetticismo e di pigrizia tanto da rendere possibile un esperimento riformista abbastanza articolato come quello della facoltà di architettura in cui il dialogo non si è mai interrotto completamente. [...]

Questo obiettivo della «continuità critica» che è alla base della sperimentazione aiuta a capire quanto è avvenuto a Milano: la città in cui la polemica per l'architettura razionale è stata più viva e più vera ma anche la città in cui la critica dall'interno del movimento moderno è stata, soprattutto per il lavoro di E.N. Rogers, più coraggiosa e radicale.

La sperimentazione nasce dall'incontro tra la volontà di rinnovamento degli studenti e l'impegno anticonformista di un gruppo di professori democratici molti dei quali (da Gregotti a De Carlo a Canella e Rossi) provenivano dal gruppo di Casabella-continuità e riceve l'avallo responsabile di uomini come Albini, Belgiojoso, Bottoni che sono stati protagonisti della battaglia razionalista.

Questa «genealogia» non è casuale e va meditata per capire quanto una scelta di tendenza intellettuale possa rivelarsi condizionante aldilà di ogni conformismo¹⁸.

L'impegno nella ricerca architettonica, dunque. I temi affrontati nell'insegnamento nell'ambito della scuola milanese, e che coinvolgevano direttamente un esteso gruppo di ricerca, rappresentavano per Canella i concreti casi di applicazione delle ricerche progettuali in contesti definiti, mentre nell'adesione alle ricerche veneziane del Gruppo Architettura gli esiti tendevano a essere più orientati a un approfondimento teorico, di confronto con la storia e la contemporaneità, condotto quasi di riflesso rispetto al «laboratorio» milanese.

Sono infatti degli anni dal 1962 al 1970 le ricerche e i testi fondativi curati e scritti da Canella, di cui il già citato *Sulle trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici*, del 1965, stabilisce la prima sua definizione del concetto di tipologia.

I temi dei corsi di progettazione e delle ricerche condotte a Milano, coincidono pertanto con la concettualizzazione della tipologia come «dispositivo», e sono anche l'inizio della serie delle indagini sui temi funzionali raccolti in svariate pubblicazioni e, più tardi, dal 1978, nei numeri della rivista "Hinterland":

il tema della *scuola primaria* (nel corso di progettazione degli a.a. 1962-63 e 1963-64), con la pubblicazione del volume *L'utopia della realtà* (1965), con una celebre introduzione di Rogers;

il tema del *sistema teatrale* (nel corso di progettazione degli a.a. 1964-65 e 1965-66), con la pubblicazione del *Montaggio didattico n.1. Architettura, città e teatro moderno* (1966), a cui farà seguito *Il sistema teatrale a Milano* (1966) che raccoglie i quattro paradigmatici «progetti didattici» di teatri;

il tema del *carcere* (nel corso di progettazione dell'a.a. 1966-67), con la pubblicazione del *Montaggio didattico n.2. Architettura, città e sistema penitenziario* (1967) e più tardi di un numero di "Hinterland" (1978);

il tema dell'*università in Calabria* (nel corso di progettazione degli a.a. 1967-68 e 1968-69), con la pubblicazione di *Università. Ragione contesto tipo* (1975) che raccoglie le lezioni e

le ricerche fino al concorso per l'Università della Calabria del 1973;

il tema delle *fiere e mercati* (nel corso di progettazione dell'a.a. 1969-70), con le lezioni raccolte in *Per una ricerca di progettazione 2*, del Gruppo Architettura di Venezia (1970) e in due numeri di "Hinterland" (1980 e 1981)¹⁹.

Così, attraverso questi esiti, alcuni più collettivi, altri individuali, anche la serie delle esperienze milanesi diventano un antecedente significativo per la stagione del Gruppo Architettura veneziano, sul quale si innesta anche l'altro scritto qui pubblicato, *Mausolei contro computers* che ritorna citato più volte e inaugura la rubrica tenuta da Canella sulla rivista "Il Confronto", come vedremo, insieme a contributi originati dal Gruppo veneziano e ad altri originati dall'ambiente milanese.

E infatti, alla fine di *Un ruolo*, Canella tende a un confronto serrato con le tesi teoriche e critiche dei maestri Rogers e Samonà, ma anche di Ludovico Quaroni, e dei compagni della propria generazione Aymonino, Rossi, Polesello, Semerani, ricostruendo un quadro molto significativo, di «recupero dell'idea di città attraverso l'architettura» che si riconosce nei progetti più corali di allora: il concorso per il Centro direzionale di Torino (1962) nei progetti di Samonà, di Canella e d'Angiolini, di Rossi e Polesello, di Aymonino, di Quaroni; il concorso per la Sacca del Tronchetto a Venezia (1964) nei progetti di Samonà, di Canella e d'Angiolini; il concorso per la Camera dei Deputati di Roma (1967) nei progetti di Samonà, di Polesello, di Dardi, di Aymonino, di Quaroni; il progetto per il Centro direzionale di Bologna di Aymonino (1967); il concorso per il Centro storico di Trieste (1969) nei progetti di Semerani, di Polesello.

Architettura rivoluzionaria

Un capitolo decisivo (anche per gli interessi tipologici e di rifondazione di una concezione architettonica di quegli anni) riguarda il periodo-caso dell'Illuminismo-Neoclassicismo nella sua accezione di «architettura rivoluzionaria». Contemporaneamente in quegli anni vengono ripresi gli studi storici su questa fase dell'architettura europea e nordamericana (tra fine Settecento-inizio Ottocento) soprattutto a partire dalla ripresa degli scritti di Kaufmann e Rosenau (citati da Canella²⁰), eredi di un punto di vista storiografico della critica d'arte del formalismo e degli studi di iconologia, con nuove interpretazioni tutte interne all'opera e alle sue figure arcaiche e geometriche pure.

Ma le suggestioni per quelle architetture dei Boullée e dei Ledoux (primi tra tutti) erano testimoni di una cultura architettonica che intravedeva un reinizio dei propri ruoli.

Così è per Aldo Rossi, che nel 1967 traduce in italiano il saggio di Boullée, con una celebre introduzione, che fissa i caratteri di una logica formale modernamente «razionale», necessaria ed esclusiva.

Così è per Canella, che tra le più belle pagine di *Un ruolo* pone una allora inedita interpretazione critica che mette a confronto le radicali architetture cosiddette «rivoluzionarie», dell'Illuminismo francese della fine del Settecento, con le avanguardie russe del Novecento, unite, oltre che da una comune percezione della geometria e della «dialettica della natura», dal rapporto tra architettura e città, e tra città e campagna, nel senso della struttura economica e delle dinamiche insediative e produttive, come parte della cultura dell'architetto:

Allora, proponendo questo riscontro storico, con il termine «rivoluzionari» non intendevo necessariamente architetti coinvolti appieno in una ideologia politica, ma piuttosto architetti stimolati poeticamente da una ventata sovvertitrice di un assetto tradizionale di città. [...] quello di Tatlin può essere considerato un esperimento in vitro della città futura, in linea con le folgorazioni letterarie di Černiševskij e di Chlebnikov, che scavalcavano il conflitto tra città e campagna in una visione mitica²¹.

Ciò che Canella ha davanti, in parallelo tra le due stagioni dell'architettura dell'Illuminismo e delle avanguardie russe, sono le motivazioni urbane dell'architettura, è la città degli scambi e della produzione. L'analisi del rapporto economico strutturale tra città e campagna — secondo entrambi i principi dell'economia fisiocratica della fine del XVIII secolo e quelli del disurbanismo degli architetti e dell'economia politica sovietici intorno agli anni Trenta — assegnava un ruolo positivo e di progresso alle campagne, intese come luogo di produzione delle merci e della ricchezza, rispetto alla città, luogo degli scambi e dei consumi.

Questi due principi sono stati oggetto di diversi studi (storici, economici) fin dagli anni Venti-Trenta, ma alla fine degli anni Sessanta, nell'ambiente del gruppo di Samonà, solo Manfredo Tafuri studierà la storia dell'architettura ricorrendo esplicitamente alle analisi di Marx sulla struttura economica della città e della campagna osservata da un punto di vista dichiaratamente «antiurbano».

Tra questi, *Progetto e utopia*, del 1973 e *Il «progetto» storico*, del 1980²². Nelle ricerche di Tafuri tutto il secolo del Novecento, così come i suoi antecedenti dalla fine del Settecento, può essere considerato come attraversato da una catena continua di ben definite fasi problematiche esemplari, momenti di «crisi» le cui analisi devono essere riferite a prospettive

attuali di transizione, della politica, dell'economia, riferite ai compiti dell'architettura.

Ma questo inciso è per segnalare una paradigmatica sintesi didattica di lezioni tenute da Tafuri a Venezia nel 1972 su questo tema specifico, *Storia della ideologia antiurbana*, che precedono e formano la base dei suoi studi successivi²³, citata da Georges Teyssot nell'introduzione all'edizione italiana del 1976 del libro di Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari*²⁴, dove vengono dedicate alcune interessanti pagine a questo tema. Tuttavia anche il confronto visivo è seducente, tra le due stagioni «rivoluzionarie» che combinano «dispositivo» tipologico, nuove funzioni, nuovi ruoli, nuovi assetti urbani e nuove espressioni formali. «*Ingegneri create nuove forme*» è la frase che spesso Canella citava²⁵ (riferita all'iscrizione riportata su un francobollo illustrativo del progetto per il Monumento alla III Internazionale), frase mitica, della quale esistono scarsissime notizie, ma paradigmatica di una concezione figurativa nuova. Basta ricordare l'autoironica similitudine che El Lissitzkij instaura tra i due «ismi»: *megalomania* (per l'architettura dell'Illuminismo) e *meccanomania* (per il Costruttivismo e le avanguardie russe)²⁶.

Così per confronti diretti, le immagini che Canella pubblica a corredo di *Un ruolo* seguono un originale percorso interpretativo, instaurato a partire dai confronti visivi di coppie di immagini, un «paragone» formale, descritto attraverso i rapporti contestuali (storici, culturali, locali). Per cui vengono associati la Torre troncoconica con bassorilievo a spirale di Boullée con la doppia cicloide nello spazio della torre del Monumento alla III Internazionale di Tatlin del 1919, oppure la rotonda città di Chauv di Ledoux del 1775-79 vista dall'alto con l'emiciclo della sede dell'Industria di Stato a Charkov del 1925, o ancora la sfera della casa delle Guardie Agricole di Ledoux del 1780 con la sospensione «cosmica» di Leonidov nell'auditorium dell'Istituto di Bibliologia Lenin a Mosca del 1927.

Questa evidenza di disegno, riconoscibile nelle geometrie primarie, Canella la coglie come indizio certo: «*Scelte che ci avvertono di trovarci in presenza della volontà di scelta per una tematica e un linguaggio radicalmente nuovi*»²⁷.

Un linguaggio geometrico che per la prima volta travalica la scala dell'intervento, assegnando ai comportamenti umani dimensioni diverse da quelle pur rivoluzionarie del singolo edificio, fino a una concezione dell'architettura alla scala urbana (nella città di Ledoux o nell'Università della Virginia di Jefferson fino ai progetti per le «città lineari»).

È fuori di dubbio che le possibilità date da queste letture dell'architettura rivoluzionaria siano state fondamentali nelle architetture di Canella. Ma è anche con uno sguardo rivolto alla variegata situazione attuale che Canella è ritornato a scri-

vere ancora «sulle stesse vicende e con gli stessi protagonisti, su un'idea di città senza la quale tutt'ora non mi appare possibile un'idea di architettura»²⁸. Ancora oggi «sembra trasparire l'interrogativo se un insediamento alternativo in un mutato rapporto città e campagna sia ormai un tema consunto e superato»²⁹.

Mausolei contro computers.

Tra le pagine di una rivista ideale

Mausolei contro computers non deriva da una lezione universitaria ma è un testo scritto appositamente per inaugurare la rubrica di architettura «Città dei futuribili», curata da Canella su «Il Confronto», rivista di politica e cultura, dal 1968 al 1970 e raccolto insieme a tutti gli articoli di quella rubrica in un numero monografico di «Hinterland».

Riguardando la raccolta, la varietà e lo slancio morale di quei contributi, si può osservare che questi si riunivano intorno ad alcuni interessi costanti: progetti scelti di concorsi di quegli anni (sui centri direzionali, sull'ampliamento della Camera dei Deputati, sul Museo della Resistenza a San Sabba a Trieste); alcune figure di architetti del Novecento precocemente riportati al centro delle questioni figurative e urbane (Terragni, De Finetti, Mel'nikov, i costruttivisti, l'avanguardia catalana); il dibattito sull'insegnamento universitario in architettura (architetture alla scala urbana nelle università Usa, progetti alla Facoltà di Milano, sui fondamenti dell'insegnamento scientifico, sulla contestazione e la sperimentazione); aspetti di teoria della composizione (con scritti di Canella, Rossi, Polesello, Semerani).

Proprio in questo contesto di autori e di temi, lo scritto *Mausolei* apre la serie delle rubriche che in fondo anticipano una vocazione sempre coltivata da Canella, di fissare in riviste il suo modo di intendere l'architettura, come ricerca e come espressione.

Io credo che ognuno di noi abbia pensato, almeno una volta, a una propria rivista, pur non avendo alcuna possibilità o intenzione di farla. È forse partendo da questo confronto di progetti di rivista, anche sommariamente immaginati, che si può arrivare a un confronto di posizioni più concreto e costruttivo. Per quanto mi riguarda, è da tempo che mi prospetto l'attualità di una rivista sul genere di quelle che uscirono tra le due guerre in alcune città europee: una rivista costruita sui problemi di una città, come, per esempio, Das neue Frankfurt; una rivista agile, capace di fare cultura cogliendo e storicizzando la nuova utenza della città, attraverso i bisogni e la domanda, e riesprimendola in termini tipologici con il presupposto di una nuova architettura;

una rivista, quindi, destinata a confrontarsi con le politiche d'intervento e con i modelli di gestione della città; una rivista capace di individuare e aprire nuovi varchi operativi a cittadini e architetti, ad amministratori e artisti»³⁰.

E così è stato infatti per le sue due riviste, entrambe e diversamente di *critica operativa*.

La prima, «Hinterland», dal 1977 al 1985, la più vicina a questa sua idea, che riuniva ricerca e insegnamento nella cultura della città, era riconoscibile anche per un esplicito riferimento a una certa grafica d'avanguardia — anche se spesso costretta in una densità molto «giornalistica», di necessità — probabilmente rivolta ai sempre amati fascicoli della grafica costruttivista di Leonidov per «SA».

L'altra, la nuova serie di «Zodiac», dal 1989 al 1999, divisa in due parti, una di ricerca storico-critica e una di illustrazione più distesa del progetto di architettura come fatto specifico, in quegli anni quasi scomparso dalle pagine delle riviste. La decisa selezione critica sui progetti, i disegni e le fotografie si fissavano negli spazi rigorosi dell'impaginazione di Massimo Vignelli.

Se si pronunciano oggi i termini, antitetici negli anni Sessanta, *mausolei* e *computer*, guardando molta architettura corrente, vien facile intenderli come *mausolei fatti col computer*, senza discontinuità di processo tra una immagine «iconica» e un contenuto distributivo, costruttivo, spaziale. Il computer consente di esaltare oggi un processo di riduzione degli aspetti espressivi in icone immateriali, dove per «monumentale» si intende solo un ingigantirsi scalare delle immagini fino a stagliarsi in un sempre più fuori controllo contorno (verticale e planimetrico) della città.

Alla fine degli anni Sessanta, invece la pratica del progetto a computer era solo limitata a un processo matematico-statistico di interrelazioni tra funzioni, tecnologie e ambigui parametri quantitativi-qualitativi, secondo una vaga semplificazione che qui veniva messa in discussione.

Ma il concetto di «monumentale», in quegli stessi anni, veniva studiato anche riguardando l'architettura dell'Illuminismo nel suo porsi all'estremo opposto della concezione edilizia nel continuo della città e identificandola con l'architettura «civile» delle funzioni pubbliche emergenti. Così, negli esempi che porta Canella in positivo, il gradiente di «monumentale» presente nell'opera di Stirling o in quella di Kahn, incorpora analisi distributiva nelle piante, concezione costruttiva nelle sezioni, espressione figurativa negli alzati e articolazioni geometriche e spaziali.

Con la «geografia critica» illustrata alla fine di *Mausolei*, in

modo a tratti esplicito e a tratti enigmatico, si rende chiara una ulteriore area di preferenza, che ci vuole parlare di una fascinazione e ossessione al contempo, spesso condivisa con i suoi compagni (Aymonino, Rossi, Polesello, Semerani, Dardi), diretta a innestarsi nelle forme, nel disegno dell'architettura. È facile sostenere, o dimostrare, che per quella generazione di architetti italiani ci fosse un autentico interesse per certe articolazioni spaziali e figurative, nella materia grezza del cemento armato, spinte fino alla costruzione di nuovi congegni tipologici, particolarmente efficace in certe sintesi geometriche del gruppo dei «grandi eclettici nordamericani».

Tra questi temi compositivi c'è senz'altro la ripresa ossessiva di una variazione geometrica delle masse, portata all'estremo su piani diversi, tendenti a sospendersi verso l'alto, con torri cilindriche verticali, oppure l'exasperazione monumentale che Canella definiva «trilitica», attraverso le linee ortogonali degli ordini giganti sintetizzati geometricamente ed esplicitamente evocativi di un principio classico talmente arcaico da identificarsi con l'idea di architettura stessa. Temi della composizione da Canella messi a confronto nelle figure degli edifici di Rudolph e nel Gallaratese di Aymonino, ma potremmo aggiungere anche in altri progetti di quegli anni di Semerani, Polesello e anche del primo Aldo Rossi. E a ben vedere anche in una serie di progetti di quegli anni di Canella stesso, dai «prototipi didattici» per il «sistema teatrale» a Milano in poi.

Il disegno futuro dell'architettura

I due scritti di Canella si concludono con una «profezia per l'architettura», personale e originale, di prefigurazione, bene espressa nelle immagini di commento, come se da lì potesse iniziare un nuovo ciclo, anche operativo, dentro al progetto.

In *Un ruolo*, viene delineato un paesaggio stabilito come scena fissa di una vita civile (anche coi suoi tormenti e contraddizioni, nelle occupazioni studentesche di allora, per esempio). Le figure che Canella ha davanti propongono un esito lieve nei bianchi paesaggi cinematografici di Rossellini e Pasolini, dominate da un classicismo vivo e reale, che tende a fare rivivere le città italiane in un «neorealismo» mitologico, lirico, dove l'architettura (anche quella futura) possa trovare una sua stabilità.

In *Mausolei*, vengono isolati edifici autonomi e parlanti di quella geografia critica allora contemporanea. Edifici come personaggi affacciati sul mondo e dotati di una vita interiore, tanto articolata tipologicamente quanto accentuata volumetricamente, per chiaroscuri, masse e materia.

A questo punto riteniamo che i «prototipi didattici» per il «sistema teatrale» elaborati per il corso del 1965-66 siano l'esperimento di questa profezia, nella forza di concatenare ri-

flessione teorica, indagine contestuale, ricerca, insegnamento, per una architettura concretamente operante e realizzata. Nella ricerca, poi pubblicata in *Il sistema teatrale a Milano*, del 1966, la tipologia del teatro giungeva a essere un vero e proprio «dispositivo», era applicata a una serie di condizioni specifiche della città facilitandone una sopravvivenza culturale attraverso integrazioni con funzioni di volta in volta organizzate, quali l'insegnamento (universitario, dell'obbligo, ecc.), le istituzioni culturali, o le attività commerciali. La tipologia del teatro veniva associata ai termini di «consolidamento» e «integrazione», intendendo: per «consolidamento» la ricerca delle diverse funzioni del teatro ancora possibili (teatro stabile di prosa sovvenzionato, di produzione con laboratori, per la ricerca universitaria, per la didattica nella scuola, per il circuito teatrale, ecc.); per «integrazione» la possibilità fisica, materiale, geometrica dell'architettura, attraverso la sperimentazione tipologica, di pervenire a nuove configurazioni, paesaggi ed espressioni, associandolo a una teatralità indiretta ma sempre presente nelle funzioni collettive (nelle aule didattiche, nelle piazze, nelle scuole, nelle palestre, nelle sale civiche).

Inoltre, il «sistema» dei teatri «didattici» di Canella procedeva nei confronti della città (allora, come ora, in forte e disomogenea crescita nel suo *hinterland*), con un atteggiamento di discontinuità tipicamente «antiurbana», riferendosi esplicitamente all'esempio del sistema delle «staffe delle nuvole», grattaceli orizzontali di servizio, progettati nel 1925 da El Lissickij, coinvolti in una ripetibilità tipologicamente organizzata sulle principali direttrici radiali di Mosca.

In quei disegni l'archetipo del teatro e la sua variabilità e trasformazione, nell'impronta tipologica classica della cavea (semicircolare, a quarto di cerchio, quadrata su due o tre lati, retta, ecc.) determina l'edificio e le sue parti sia dall'interno che dall'esterno assumendo così due significati diversi, disegnati nelle piante e nello spazio in assonometria.

In un caso viene interpretato il «molteplice» teatrale, attraverso il disegno delle sale che ordinano gerarchicamente le funzioni di ognuna delle quattro varianti e che appaiono in trasparenza nelle assonometrie.

In un secondo caso il teatro prolifera nelle forme stesse dell'edificio, tra corti-piazze interne come cavee, che replicano all'estradosso i teatri interni, con sovrapposizioni ed estensioni ritmicamente diverse e che lasciano intuire la varietà delle tipologie interne.

L'ipotesi tipologica tende a esprimere la continuità della «teatralità» dallo stato interno ai vari cicli (mimesi, gioco drammatico, dizione, ecc.) a uno «spazio teatrale» esterno,

costituito da un grande invaso ad anfiteatro. Esso è, da un lato, luogo di tangenza o addirittura, d'incontro dei percorsi principali dell'interscambio, altimetricamente variato, su cui si affacciano i bar; le vetrine di alcuni negozi; dall'altro è il campo scolastico su cui prospettano il secondo e il terzo ciclo, l'aula magna e dove si svolgono le attività all'aperto, i saggi sportivi, ecc.

[...]

Il grande invaso è sostenuto (anche dal punto di vista fisico, come contrafforte) dalle funzioni e viene dalle stesse, per così dire, generato³¹.

Pochi ma molto personali e significativi sono i riferimenti di cui si fa carico Canella. Nell'insieme ogni teatro ricorda senz'altro le bianche scene di Pasolini o Rossellini dei film più «classici» prima richiamati, ma anche a una arcaica teatralità, evocata nelle costruzioni sceniche degli «spazi ritmici» di Adolphe Appia del 1909 o, diversamente, nel bel libro sulla tipologia dei *Teatri greci arcaici* dell'archeologo Carlo Anti, del 1947, ben noto al gruppo di Samonà a Venezia. Il personale disegno delle assonometrie assume poi i cromatismi astratti dei disegni di El Lisickij intitolati PROUN, del 1919, definiti come «stazione di scambio tra la pittura e l'architettura». Una variante di questi disegni del 1965 ritorna negli otto montaggi qui pubblicati per la prima volta, elaborati per la mostra collettiva «Un'idea di teatro», curata da Francesco Moschini a Roma nel 1980, su questo paradigmatico tema.

Se dunque i due scritti, *Un ruolo* e *Mausolei* contengono un inizio per una futura architettura, contemporaneamente, i prototipi didattici dei teatri, ben oltre l'approssimazione della ricerca e dell'esercizio pedagogico, contengono l'inizio dell'opera architettonica di Canella.

Ma il termine «didattico» sta forse a significare, inconsciamente, anche una riserva autocritica che concerne il grado di schematicità, o se si vuole, di approssimazione dell'espressione architettonica. Dire, però, che di ciò si sia convinti non è esatto. Si ritiene, cioè, che pur nei lineamenti rapidi, le ipotesi presentate contengano il sigillo dell'idea architettonica³².

Infatti, il «sistema» degli edifici pubblici realizzati a partire da quegli anni da Canella nel «concentrico milanese» ripercorrono questi principi compositivi e, per dirlo con un suo termine, aprono il «sigillo dell'idea architettonica». Senz'altro l'opera più eloquente è il Centro servizi e piazza a Pieve Emanuele del 1968, dove il teatro, o almeno la sua impronta, il suo molteplice, ritorna nei diversi edifici (scuola elementare, scuola



17-18. Manifesto e vista dell'allestimento della mostra «Un'idea di teatro», Galleria AAM Architettura Arte Moderna, Roma, 1980.

materna, centro parrocchiale, centro commerciale, sala civica) e in più nell'anfiteatro gradonato che racchiude la piazza, come sfondo sempre presente nella vita quotidiana.

Come non riconoscere, pertanto, in quelle pratiche di disegno della città e dell'architettura, una ricerca di condotta morale valida ancora oggi? E come non riguardare a quelle ricerche insistendo sul metodo pedagogico che ne scaturiva?

Un metodo di ricerca e di insegnamento, di stabilizzazione teorica, appassionante anche per i suoi più diretti approcci formali, di puro disegno che ne sono conseguiti.

Note

1. Affermazione espressa durante una riunione del Dottorato di Ricerca in Composizione architettonica allo IUAV di Venezia.

2. Entrambe le occasioni nascono nell'ambiente dei primi anni del Dottorato di ricerca in Composizione architettonica di Venezia, in consorzio tra lo Iuav e la Facoltà di Milano, coordinato inizialmente da Francesco Tentori, poi da Gianugo Polesello, ora da Luciano Semerani, a partire dal gruppo originario degli allievi di Samonà e Rogers. Da questa partecipazione nascono le ricerche e gli studi successivi (anche di chi scrive).

3. Costantino Dardi, *All'ombra della Main Ouverte*, in *Per un'idea di città*, cit., p. 10.

4. Si vedano le tre dispense del Corso di Caratteri distributivi degli edifici tenuto da Carlo Aymonino e pubblicate in quegli anni: *Aspetti e problemi della tipologia edilizia*, a.a. 1963-64, Cluva, Venezia 1964; *La formazione del concetto di tipologia edilizia*, a.a. 1964-65, Cluva, Venezia 1965; *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, a.a. 1965-66, Cluva, Venezia 1966.

5. Luciano Semerani, *Dieci anni dopo*, in *Per un'idea di città*, cit., pp. 26-27.

6. Luciano Semerani, intervento per la presentazione del suo libro *L'esperienza del simbolo*, edito in questa stessa collana, alla Facoltà di Architettura di Napoli, 24 ottobre 2007.

7. In "Controspazio", n. 1-2, gen.-feb. 1970, pp. 34-41.
8. Guido Canella, *Sulle trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici (disegno di un trattato di architettura)*, Istituto di Composizione architettonica, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, 1965.
9. Intervento di Guido Canella, in C. Aymonino, G. Canella, *Contributo alla discussione sulle tesi svolte nel primo ciclo di comunicazioni. Appunti*, in *Per una ricerca di progettazione* 1, cit., p. 116.
10. Guido Canella, *Cinque ipotesi di progettazione nella Sibaritide*, (scr. 1969) in G. Canella e L.S. d'Angiolini, *Università: ragione contesto tipo*, Dedalo, Bari 1975, p. 254.
11. Cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, (1975), Einaudi, Torino 1976; Massimo Cacciari, Franco Rella, Manfredo Tafuri, Georges Teyssot, *Il dispositivo Foucault*, Cluva, Venezia 1977; Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, (1989), Cronopio, Napoli 2007.
12. Guido Canella, *Funzione e strategia della progettazione architettonica*, (scr. 1968) in *Università...*, cit., p. 56.
13. *Un ruolo...*, qui a p. 39.
14. Guido Canella, *Sull'imputazione dell'architettura*, in *Segregazione e corpo sociale*, "Hinterland", n. 3, mag.-giu. 1978, p. 2.
15. Enrico Bordogna, *Architettura come conoscenza*, in *Guido Canella. Opere e progetti*, Electa, Milano 1987, 2001.
16. AA.VV., *La critica operativa e l'architettura*, a cura di Luca Monica, Unicopli, Milano 2002.
17. Manfredo Tafuri, *La critica operativa*, in *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, p.189.
18. Paolo Portoghesi, *Perché Milano. Une saison en enfer*, in "Controspazio", n. 1, giugno 1973, pp. 7-8. Cfr. anche *La rivoluzione culturale. La Facoltà di Archi-*

tettura del Politecnico di Milano 1963-1974, a cura di F. Vanini, Associazione G.R.U., Milano 2009.
19. Queste le pubblicazioni di Canella sui temi funzionali citati. Sulla scuola, *Relazioni tra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico*, e curatela del volume, *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della Scuola primaria* De Donato, Bari 1965. Sul teatro, *Montaggio didattico n.1. Architettura, città e teatro moderno*, Istituto di Composizione architettonica, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, 1966; *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo, Bari 1966. Sul carcere, *Montaggio didattico n.2. Architettura, città e sistema penitenziario*, Istituto di Composizione architettonica, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, 1967; *Segregazione e corpo sociale*, "Hinterland", n.3, mag.-giu. 1978. Sull'università, *Università. Ragione contesto tipo*, con L.S. d'Angiolini, Dedalo, Bari 1975. Sulle fiere e mercati, *Mercato fiera esposizione come variabili di sviluppo*, in *Per una ricerca di progettazione* 2, poi in "Hinterland", n.15-16, lug.-dic. 1980 e "Hinterland", n.19-20, dic. 1981.
20. *Un ruolo...*, qui a p. 15.
21. Guido Canella, *Avanguardia come allegoria. Konstantin Mel'nikov*, dispensa del corso collettivo del IV e V anno, Facoltà di Architettura Civile, Politecnico di Milano, 1999, p. 20.
22. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, (1973), Laterza, Bari 2007; Manfredo Tafuri, *Il "progetto" storico*, introduzione a *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.
23. Manfredo Tafuri, *Storia dell'ideologia antiurbana*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia 1972.
24. Georges Teyssot, introduzione all'edizione italiana di Emil Kauf-

mann, *Tre architetti rivoluzionari*, (1952), Franco Angeli, Milano 1976, pp. 40-45.
25. La frase – riportata da Bruno Zevi nella *Storia dell'architettura moderna*, (1950), Einaudi, Torino 1955, p.177 – è il titolo dello scritto di Guido Canella di presentazione di progetti di laurea degli anni dal 1967 al 1970 in "Controspazio", n. 5-6, maggio-giugno 1972; ora in *Università. Ragione contesto tipo*, cit., p. 289.
26. La citazione di El Lisickij è riportata per esteso in Jean Louis Cohen, *Le Corbusier et la Mystique de l'URSS*, Perre Mardaga, Bruxelles 1987, p. 30. Per un confronto nella storia dell'arte tra le due «architetture rivoluzionarie» devono essere citati i due testi di Adolf Max Vogt, *Boullées Newtondenkmal. Sakralbau und Kugelindee*, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH, Basel 1969 (presente nella biblioteca di Canella) e *Russische und französische Revolutions-Architektur 1917 1789*, M. DuMont Schauberg, Köln 1974.
27. *Un ruolo...*, qui a p. 22.
28. Guido Canella, *Un'idea di città per un'idea di architettura*, premessa a Domenico Chizzoniti, *L'altra idea di Parigi*, Araba Fenice, Boves 2007, p. 12.
29. Guido Canella, *Un'idea di città...*, cit., p.13; cfr. anche il volume di Domenico Chizzoniti, *Ideologia e iconologia. Architettura e rivoluzione*, TECA, CLEAN, Napoli 2008; e cfr. la riedizione del saggio di Canella, *Moisej Ginzburg o dell'eurocostruttivismo*, (1977) in Guido Canella e Maurizio Meriggi (a cura di), *SA Sovremennaja Arkhitektura 1926-1930*, Dedalo, Bari 2007.
30. Guido Canella, *Quattordici anni dopo*, in "Hinterland", n. 18, sett. 1981, p. 2.
31. Guido Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, cit., p. 176.
32. *Idem*, p. 165.

Indice dei nomi

in corsivo le illustrazioni

Aalto, Alvar 35, 49
Alberti, Leon Battista 10
Albini, Franco 82
Aldegheri, Claudio 44, 63
Alessi, Galeazzo 11-12
Alexander, Christopher 48-50, 51, 53, 55, 61
Algarotti, Francesco 14
Andrews, W. 44-45
Anti, Carlo 90
Antolini, Giannantonio 21
Appia, Adolphe 90
Archigram, gruppo 36
ASNOVA, gruppo 16
Augusto, imperatore 44
Aymonino, Carlo 36, 58, 64-70, 83, 86, 88, 91

Banham, Reyner 45
Bardet, Gaston 35, 45
Battisti, Eugenio 44
Behrens, Peter 34
Belgiojoso, Lodovico Barbiano di 82
Bentham, Jeremy 71
Berlage, Hendrik Petrus 29, 34
Blondel, François 14
Bognetti, Gian Piero 7, 44
Boito, Camillo 28
Bombarda, Giovanni Battista 44
Bordogna, Enrico 80, 92
Borromeo, Carlo 12
Bottoni, Piero 82
Boullée, Étienne Luis 15-16, 19, 22, 44-45, 83-84
Bramante, Donato 10
Breuer, Marcel 35
Briseux, Charles-Étienne 14
Brunelleschi, Filippo 9, 10

Cabet, Étienne 23
Cacciari, Massimo 91
Cagli, Corrado 60
Candilis, Georges 54, 56
Canella, Guido 29, 44-45, 63-70, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 80-90, 92
Cattaneo, Carlo 27
Çerdà, Idefonso 27
Černiševskij, Nicolaj Gavrilovič 84
Chamberlin Powel & Bon 37
Chizzoniti, Domenico 92

Chlebnikov, Velimir (Viktor Vladimirovič) 84
Cohen, Jean-Louis 92
Cordemoy, Louis-Géraud de 14
Cuyppers, Petrus Josephus Hubertus 28

d'Andrade, Alfredo 28
d'Angiolini, Lucio Stellario 83, 91-92
Dardi, Costantino 63, 64-65, 83, 88, 91
De Carlo, Giancarlo 82
de Finetti, Giuseppe 35, 45, 86
De Klerk, Michel 29
De Saussure, Ferdinand 61
Deleuze, Gilles 91
Di Giorgio, Francesco 11
D'Olivo, Marcello 59
Dorfles, Gillo 56, 61
Doxiadis, Kostantinos Apostolos 56
Durand, Jean-Nicolas Luis 16

Eginardo 7, 8
El Lisickij (Lazar Markovič Lisickij) 85, 89, 90, 92

Ehn, Karl 30
Engels, Friedrich 23, 45

Felger, M. 17, 21
Filarete (Antonio Averlino) 9, 11
Fischer, Kay 35, 45
Fontaine, Pierre-François-Leonard 26
Foucault, Michel 71, 91
Fourier, Charles 23-24, 24
Frizzi, G. 26
Fuller, Richard Buckminster 56

Gallaccini, Teofilo 14
Gardella, Ignazio 64
Garvan, Anthony N.B. 55, 61
Gaudi, Antonio 32
Gessner, Hubert 30
Ginzburg, Moisej 44, 92
Gismondi, Italo 8
Giurgola, Romaldo 60
Godin, Jean-Baptiste André 23-24, 24
Goffman, Erving 45, 71
Gowan, James 60
Gramsci, Antonio 39, 45
Gregotti, Vittorio 82

Gropius, Walter 32, 34-35, 56, 61
Gruppo Architettura 44-45,
63-65, 82, 83

Hamlin, Talbot 44
Harduin-Mansart, Jules 26
Haydn, Hiram 44
Hegemann, Werner 35, 45
Höger, Fritz 30

Jefferson, Thomas 16, 20, 22-23,
45, 85
Johansen, John M. 60
Johnson, Philip 35, 55, 57, 60

Kahn, Louis 35, 52, 60, 87
Kallmann, Gerhart M. 37
Kaufmann, Emil 15, 44, 83, 85, 92
Knowles, Edward F. 37
Kravets, S. 17, 21

Latrobe, Benjamin Henry 16, 45
Laugier, Marc-Antoine 14
Le Corbusier (Charles Edouard
Jeanneret) 12, 13, 21, 35, 44,
52, 53, 60, 63
Ledoux, Claude-Nicolas 15-16,
17-18, 22-23, 44-45, 83, 85
Leonardo da Vinci 11
Leonidov, Ivan Il'ic 18, 22, 85, 87
Lequeu, Jean-Jacques 44
Lodoli, Carlo 14, 48

Martin, Leslie 60
Marx, Karl 23, 45, 84
May, Ernst 23
McKinnel, Noel M. 37
Mel'nikov, Kostantin Stepanovič
86, 92
Memmo, Andrea 14
Meriggi, Maurizio 92
Metabolism, gruppo 36
Michelangelo Buonarroti 44
Mies van der Rohe, Ludwig
34-35, 49, 60
Milizia, Francesco 14
Monica, Luca 63, 91
Morris, William 28, 55, 61
Moschini, Francesco 73, 75, 77,
79, 90
Muratori, Saverio 35, 45

Nicco Fasola, Giusta 44
Niemyer, Oscar 35
Nikolski, atelier 20, 22

Norberg-Schulz, Christian 48-50,
60-61

Ohl, Herbert 54
Oud, Jacobus Johannes Pieter
34-35
Owen, Robert 23-24

Palladio, Andrea 12, 13
Pasolini, Pier Paolo 41, 60, 88, 90
Pei, Ieoh Ming 60
Percier, Charles 26
Perrault, Charles 14
Perrault, Claude 14
Piermarini, Giuseppe 21
Pinchetti, Giacomo 21
Piranesi, Giovanni Battista 14, 78
Pirenne, Henri 7, 44
Poleggi, Emilio 9, 44
Polesello, Gianugo 36, 63, 63-64,
70, 83, 86, 88, 91
Ponzello, Giovanni 9
Portoghesi, Paolo 81, 91
Pugin, Augustus Welby 28

Quaroni, Ludovico 36, 45, 83

Rella, Franco 91
Roche, Kevin 60
Rogers, Ernesto Nathan 35, 64,
71, 81-83, 91
Rosenau, Helen 15, 24, 44, 83
Rossellini, Roberto 41, 88, 90
Rossi, Aldo 36, 45, 57, 64-70, 82-
84, 86, 88
Rudolph, Paul 53, 60, 88
Ruskin, John 28

Saarinen, Eero 49, 60
Sabini, Maurizio 44, 63
Saint-Simon, Henry de 23
Salzano, Edoardo 42, 45
Samonà, Giuseppe 35, 45, 64-65,
81, 83-84, 90, 91
SASS, gruppo 16
Schumacher, Fritz 30, 34
Sedlmayr, Hans 21, 38, 44-45
Selvatico, Pietro 28
Semerani, Luciano 36, 64-65, 83,
86, 88, 91
Serafimov, S. 17, 21
Seregni, Vincenzo 12
Serlio, Sebastiano 11
Sert, Josep Lluís 35
Sigmund, P. 54

Sitte, Camillo 28, 34, 45
Skidmore Owings & Merrill,
studio, 60
Smithson, Alison e Peter 54
Stirling, James 59, 60, 63, 87
Syme, Ronald 44

Tafuri, Manfredo 44, 83, 84, 91-92
Tange, Kenzo 36
Tatlin, Vladimir 18, 22, 85
Taut, Bruno 33
Tentori, Francesco 91
Terragni, Giuseppe 86
Teyssot, Georges 85, 91-92
Tibaldi, Pellegrino 12, 44

Vaduva, Gabriel 73, 75, 77, 79
Vanini, Fiorella 91
Vasari, Giorgio 14
Venturi, Robert 60
Vignelli, Massimo 87
Viollet le Duc, Eugène 28
Vitruvio Pollione, Marco 6-7
Vogt, Adolf Max 92

Wachsmann, Konrad 56
Wagner, Martin 33
Wagner, Otto 34
Wood, John e John Junior 26
Wright, Frank Lloyd 49

Zevi, Bruno 44, 61, 80, 92



Guido Canella alla Facoltà di Architettura occupata, la notte dell'8 giugno 1971.

Guido Canella (Bucarest 1931-Milano 2009) è stato uno dei protagonisti più importanti e originali dell'architettura italiana del dopoguerra. Alla pratica di progettista, autore di opere riconosciute dell'architettura degli ultimi decenni, ha sempre affiancato l'insegnamento universitario, la riflessione teorica, l'attività di organizzazione culturale, promuovendo e dirigendo riviste quali "Hinterland" e "Zodiac". Nel 1960 inizia l'attività universitaria con Giuseppe Samonà allo IUAV di Venezia, dove insegna a varie riprese, e nel 1962 con Ernesto N. Rogers al Politecnico di Milano, dove dal 1970 è professore ordinario di Composizione architettonica. Nominato Professore Emerito al Politecnico di Milano nel 2006, nel biennio 2007-2008 è stato presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Luca Monica (Parma 1959), architetto, dal 1999 è ricercatore universitario e docente di Composizione architettonica alla Scuola di Architettura Civile e presso il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano. È membro del Collegio Docenti del Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica allo IUAV di Venezia. Ha a lungo collaborato all'attività di ricerca universitaria e didattica di Guido Canella.

volumi già pubblicati in questa collana

TECA 1

Luciano Semerani

Lesperienza del simbolo

lezioni di teoria e tecnica della
progettazione architettonica

TECA 2

Domenico Chizzoniti

Ideologia e Iconologia

architettura e rivoluzione

TECA 3

Lamberto Amistadi

Paesaggio come rappresentazione

seguito da

Le metafore dell'architettura

TECA 4

Armando Dal Fabbro

Astrazione e memoria

Figure e forme del comporre

TECA 5

Guido Canella

Un ruolo per l'architettura

volumi in preparazione

TECA 6

Carlo Aymonino

Teoria della Architettura

TECA 7

Gianugo Polesello

Architettura in funzione