



Guido Canella. Sulla composizione architettonica e sui progetti

Guido Canella. Sulla composizione architettonica e sui progetti



A cura
di **Domenico Chizzoniti**
e **Luca Monica**

Facoltà di Architettura Civile
Milano Bovisa
Politecnico di Milano



LEONARDO INTERNATIONAL

Guido Canella. Sulla composizione architettonica e sui progetti

A cura di Domenico Chizzoniti e Luca Monica

Catalogo della mostra

Facoltà di Architettura Civile Milano Bovisa
Politecnico di Milano

Aula Mostre, via Durando 10
12 novembre – 5 dicembre 2003

Organizzazione e coordinamento:
Massimo Fortis, Raffaella Neri

Hanno collaborato:
M. Antinarelli, L. Cattani, G. Ferreri, P. Galbiati,
E. Manganaro, C. Pavesi, E. Prandi, R. Turchetto.

Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
Laboratorio informatico del DPA, O. Meregalli.
Laboratorio di Modellistica del DPA.

Per il modello del Padiglione Italia per La Biennale
di Venezia si ringrazia per la gentile concessione:
AP Archivio Progetti, Centro di Servizi
Interdipartimentali, Università IUAV di Venezia;
La Biennale di Venezia

Realizzazione tecnico-grafica: Gardel & Gardel

© Tutti i diritti riservati al Politecnico di Milano
© Leonardo International 2003
Finito di stampare nel mese di dicembre 2003



ISBN 88-88828-21-4

Il modo più convincente di corrispondere all'iniziativa della Facoltà di Architettura Civile di Milano Bovisa di dedicare una mostra al lavoro di Guido Canella, ci è parso quello di ricercare nell'esteso archivio del suo studio quei materiali intermedi, anche parziali — i disegni preparatori, i disegni architettonici, la galleria dei modelli, gli scritti teorici e critici, le lezioni universitarie — che forse meglio restituiscono questo suo laboratorio della composizione.

Così si spiegano i criteri secondo i quali abbiamo pensato di ordinare questa mostra, privilegiando i materiali di prefigurazione del progetto e lasciando sullo sfondo le immagini delle opere realizzate. Riteniamo infatti che ciò risulti di indubbia efficacia per una mostra e un catalogo non solo rivolti prioritariamente agli allievi, ma anche finalizzati a una riflessione matura sui caratteri e il destino di una Scuola di Architettura. In questo senso siamo grati sia alla Facoltà di Architettura Civile di Milano Bovisa, che nel voler dedicare all'opera di Guido Canella questa mostra e questo catalogo ha dato a noi curatori la piena responsabilità e autonomia critica, sia, in particolare, a Canella stesso, che nel metterci a disposizione il suo archivio ci ha consentito di ricostruire questo suggestivo itinerario. D.C., L.M.

Guido Canella. Sulla composizione architettonica e sui progetti

A cura di Domenico Chizzoniti e Luca Monica

Sommario

Antonio Monestiroli, *Presentazione*, pag. 4

Perché un edificio di soli tre piani domini un vasto spazio urbano. Antologia di scritti critici, pag. 4

Domenico Chizzoniti, *In bilico tra critica e progetto*, pag. 12

Luca Monica, *Achitette per una scuola di architettura*, pag. 15

Si è resa quindi necessaria per gli artisti realisti, Antologia di scritti di Guido Canella sulla composizione, pagg. 24, 30, 38, 56, 90, 98

Ventisette progetti, pag. 18

Nota bibliografica, pag. 106

Presentazione

Guido Canella è un maestro riconosciuto dell'architettura italiana contemporanea, che appartiene a una Scuola che sempre più si rende riconoscibile e che possiamo chiamare "La Scuola di Milano".

Un maestro in qualche modo unico, che affonda le sue radici nella storia ma che è sempre alla ricerca di una *nuova storia* che sappia guadagnarsi una sua autenticità nel presente.

Un maestro che guarda all'architettura antica con occhio disincantato, *con occhio barbarico*, con una passione che lo spinge a cercare i nuovi contesti e le nuove forme degli archetipi per rivelarne una nascosta forza espressiva. Questo interessa prima di ogni altra cosa a Guido Canella: usare senza risparmio la forza espressiva dell'architettura per richiamare la nostra attenzione sui suoi significati. Ma per tener vivi tali significati è necessario intervenire in profondità sulle forme del passato, possiamo dire che, per Guido Canella, è necessario *deformarle* per adeguarle ai nuovi contesti propri della metropoli in formazione e degli spazi aperti che la configurano.

I grandi vuoti della campagna, nelle periferie delle nostre città, diventano occasioni per la loro trasformazione. Ospitano i personaggi che Canella ha progettato per marcare quei luoghi, per renderli riconoscibili a chi li abita o anche solo a chi li frequenta. Quei personaggi urbani sono costruiti *con forme consuete*, spesso sono le forme del tempio o del castello, disegnate e ridisegnate, deformate appunto, per renderle riconoscibili nel presente.

Una ricerca ormai lunga nel tempo quella che vediamo in questa mostra, che ha coinvolto tanti docenti della nostra scuola e che ha dato tanti risultati preziosi che confermano l'importanza della Scuola di Milano in un confuso e contraddittorio contesto internazionale.

Antonio Monestiroli

Ottobre 2003

Perché un edificio di soli tre piani domini un vasto spazio urbano, occorre che i suoi corpi di fabbrica possiedano una carica centrifuga, capace di magnetizzare. Si tratta anzitutto di decompone il volume, poi di aggregarne i frammenti, ma attenti però a non rifonderli. È essenziale che le varie porzioni siano esplicitamente incompiute, non-finite, onde consentire incessanti rimandi al processo aggregativo: un'insieme spezzato, colto nell'ambiguo momento in cui si riavvolge su se stesso ma, all'un tempo, esplose per conquistare l'esterno.

[...]

Architettura dinamica, decisamente anti-propsettica, comprensibile solo nella dimensione del tempo, cioè nell'esperienza fruita dei suoi spazi. L'unico episodio rigido, quasi monumentale, è dato dal blocco degli uffici, unitario nei due livelli. Ma i massicci basamenti circolari di cemento armato e i capitelli scivolati a metà dei fusti sembrano irridere le cadenze solenni, e nei fianchi oggetti e rientranze ne sconfessano la virtuale autonomia. Bastano pochi passi: lo pseudo-Partenone si dissolve, trascinato nel vortice di un discorso aperto e popolare.

Bruno Zevi, Il Municipio di Segrate: un sindaco sull'Acropoli, in "L'Espresso" a.XIII, n. 50, 10 dicembre 1967, p.17.

Un nuovo tipo di critica operativa si è però delineato nell'ultimo decennio, riprendendo, ampliando e sviluppando su nuove basi un aspetto della cultura architettonica degli anni Venti. Di fronte agli studi degli Smithson, di Copcutt, di De Carlo, di Aymonino e di Aldo Rossi sugli aspetti architettonici della morfologia urbana, di Canella e di Gregotti sulle strutture cittadine in relazione ai sistemi infrastrutturali, di Copcutt o di Tange, sulle capacità di un frammento architettonico ad investire di nuovi significati un insieme precostituito, di gran parte della cultura inglese sul problema dell'*housing*, del LCC per la "nuova città" di Hook o della Commissione del *Buchanan Report* sui sistemi di traffico e sulle loro implicazioni nel disegno della città, è senz'altro legittimo parlare di un nuovo fiorire della *critica tipologica*.

Critica, perché svolge le sue indagini a partire da un ampio materiale esistente: essa si differenzia dagli studi analitici dei maestri del "razionalismo" europeo, o dai loro epigoni — da Taut al Klein all'Hilberseimer — per il suo carattere storicistico. *Tipologica* perché insiste su fenomeni di invarianza formale: in tale accezione il significato del termine "tipologia" muta evidentemente in modo radicale, dato, che va ridefinito volta per volta sulla base dei problemi concreti. (Le sue stesse dimensioni possono ridursi fino a limitarsi allo studio di un singolo oggetto, e subito dopo ampliarsi nella considerazione di quello stesso oggetto nella tematica urbana; o toccare temi inediti, formulati a puro titolo sperimentale: quelli delle strutture direzionali e terziarie della città, ad esempio, o i sistemi di servizio non necessariamente concretabili in edifici). Il carattere *operativo* di tale critica tipologica è dovuto al suo contemporaneo investire precise scelte di progettazione, anche se al solo livello della struttura dell'immagine. **Manfredo Tafuri, Teorie e storia dell'architettura, Laterza, Bari 1968, pp.190-191.**

Par rapport aux risques trop calculés de l'expérimentation linguistique dont nous venons de parler, Guido Canella, qui est peut-être la personnalité la plus intéressante du groupe lié à Rogers, propose une recherche plus audacieuse. L'intérêt de son travail réside précisément dans l'ardeur qu'il a mise pour affronter les aspérités de la recherche d'un langage, plutôt que de s'engager dans une voie déjà tracée, telle celle que parcourt en fin de compte les "expérimentateurs" cités plus haut. Aussi Canella représente-t-il un moment critique de la *marche à travers les langages*: son "architecture de la connaissance", sa protestation contre "le modernisme dépourssiéré", son refus singulier d'œuvres "pas assez laides" (nous prenons ses propres mots) aboutissement à une pratique de l'*anti-gracieux* constituant l'un des résultats les plus authentiques du panorama architectural italien.

[...]

Mais la force de la structure donne à l'ensemble une impression de calme, qui était considérée par Berlage comme l'objectif suprême. Canella semble être à la recherche de la *mesure*: et ses réalisations ont encore quelque chose *en trop* — nous pensons par exemple à l'école de Saronno (Varese) — pour ne pas constituer les phases successives de la recherche d'une plus grande clarté, qui reste à inventer. La dureté des solutions proposées, par ailleurs, subit souvent un assouplissement involontaire qui les rend acceptables et comestibles, adoucies comme elles le sont par l'emploi des lignes géométriques les plus douces, celles des cercles et des cylindres.

Francesco Dal Co, Mario Manieri Elia, La génération de l'incertitude, in "L'architecture d'aujourd'hui", n.181, settembre-ottobre 1975, p.41.

Che cos'è un *protagonista*? È colui che ha la parte principale nel dramma; è colui con cui si identifica la stessa trama; il più amato e odiato, il più violentemente reattivo, e nello stesso tempo, il più accessibile. Nel laboratorio di composizione protagonisti diventano le scelte tipologiche fondamentali che implicano un comportamento bene individuato; le figure simbolo dominanti che si rivolgono agli spettatori utenti secondo un rapporto di esperienza diretta (rivolta alla pratica) o indiretta (per allusione), ma comunque familiare. Per esempio: nella Scuola materna di Novegro, l'aggetto concavo sovrastante l'ingresso principale, che costituisce l'escrescenza della gradonata interna; nella Scuola materna di Zerbo, all'esterno, il cilindro con le rampe divaricate in vetrocemento e, all'interno, il collettore segmentato vertebrante, che salendo connette la mensa, le aule e il teatrino a scena circolare.

Che cos'è un *deuteragonista*? È colui che svolge un ruolo meno pregnante, ma complementamente necessario; con lui non ci si identifica, ma da lui si resta sottilmente attratti perché risulta fortemente dialettico; è colui che offre la battuta al protagonista e la assorbe di ritorno. Nel laboratorio di composizione deuteragonisti diventano gli stilemi e le citazioni tematiche e formali con cui si colorano gli atteggiamenti più lineari, più funzionali, più didascalici; essi risultano così più soggettivi e a volte meno comprensibili, ma non meno percepiti per la moderata plasticità degli effetti emotivi, degli umori messi in circolo. Per esempio: nella Scuola materna di Novegro, l'ansa semicircolare che divide simmetricamente il fronte sud verso la campagna, pacatamente ritmato sull'alternarsi delle aule e dei servizi; nella Scuola materna di Zerbo, il fronte sud, verso le campagna che, diversamente da Novegro, si introverte "difensivamente", modulando e facendo gravitare le aule all'interno, lungo la rampa-collettore connettente le attività creative.

Alessandro Christofellis, Nel gran Teatro dell'hinterland milanese: scuole materne come case del popolo, in "L'architettura-cronache e storia", n.252, ottobre 1976, p.294.

Il discorso sul disciplinare, nel caso dei due progetti per la nuova sede della regione a Trieste di Guido Canella ed Aldo Rossi, può essere fatto trattando posizioni che sono globali, che riguardano e tendono al recupero dell'uomo totale, che sono posizioni politiche *tout court*, se intendiamo politica con Aristotele e San Tomaso, e non, come "pologàna" o come "pologòn", secondo dizioni lombarde e comasche, sinonimi di abilità e prudenza. Posizioni "disciplinari" comprensibili quindi per politici anche dell'amministrazione regionale, delle consulte rionali, dei comitati di quartiere, ecc. sempreché si tratti di politici e non di poligòn, e che quindi riguardano "le masse" più di quanto si vuol credere.

Il "disciplinare" dialoga con il contingente, o meglio, col reale e con lo specifico più di quanto credono certi novelli preti di campagna che vivacchiano insegnando un'architettura "incantata" o hanno imparato a scrivere serrate teorizzazioni personali che non durano l'arco di un anno accademico.

Alcuni dicono che Aldo Rossi o Guido Canella sono i loro maestri, come in passato si affermava che un maestro di estenuate ed inutili sottigliezze fosse Ernesto N. Rogers, e di confuse fumisterie Giuseppe Samonà.

Io vedo costantemente che contano solo la profondità delle motivazioni culturali: un disciplinare che è coinvolto in questioni più generali, che si misura con l'intero arco delle pazienti ricerche dell'espressione individuale e con le più pressanti tensioni sociali, senza sciogliervisi.

Luciano Semerani, *Progetti per una città*, Franco Angeli, Milano 1980, pp.195-196.

Paolo Portoghesi, Periferie color Canella, in L'Europeo, n.40, 5 ottobre 1981, p.91.

Dico "studi italiani" non per sciocco nazionalismo, ma perché non conosco studi esteri del rilievo di quelli di Samonà, Muratori, Aymonino, Grassi, Canella, Gregotti. La scuola di architettura in Italia, una vera ricerca scientifica organizzata, diversa dall'autodidattismo pur geniale di singoli architetti o gruppi, non ha tradizione degna di questo nome che risalga a prima degli anni '50: vale a dire a prima di quando, nelle facoltà di architettura italiane, cominciarono a insegnare i maestri della prima generazione moderna.

Francesco Tentori, *Verso un nuovo internazionalismo*, in “Casabella”, n. 474-475, novembre-dicembre 1981, p.27.

Tra i maestri della terza generazione degli architetti italiani, tutti ormai oltre la soglia o sulla soglia dei 50 anni, Guido Canella è tra i più attivi e problematici. Se Rossi, raggiunto il traguardo di un consenso larghissimo e convinto, soprattutto tra i giovani, sembra intento a rinnovare il suo repertorio "in profondità", se Gregotti sembra ormai arreso a rappresentare l'esito professionalistico della ricerca culturale e Gabetti e Valle continuano con rigore le loro ricerche un po' in disparte, Canella documenta con le sue opere un percorso difficile e intenso sempre animato dal dubbio, teso non a mediare e risolvere le contraddizioni del dibattito culturale, ma a rappresentarle con un massimo di evidenza, con una sorta di "violenza dell'immagine" che nulla ha a che fare tuttavia con il gratuito disordine urbano, che di solito caratterizza le periferie delle grandi città, perché in questo caso la violenza non nasce da un gioco di forme casuali, giustificate solo dalla varietà delle funzioni, ma da un tentativo coerente di restituire alle strutture edilizie un ruolo simbolico, di farne dei personaggi parlanti in mezzo alla muta anonimità della massa urbana. Il complesso residenziale di Bollate, nei pressi di Milano, un insieme di case a ballatoio di tre e sei piani, realizzato negli ultimi anni, dà la misura delle qualità di Canella nell'affrontare i problemi della grande scala, la sua abilità nel dare valore agli aspetti collettivi del tema residenziale. Rispetto alle esperienze precedenti di Segrate e Pieve Emanuele, continua la ricerca di far riemergere come chiave simbolica dell'edificio le forme archetipe della tradizione classica, il frontone in modo particolare, ma la ricerca della complessità, la pluralità dei partiti architettonici è drasticamente ridotta [...]

Paolo Portoghesi, *Periferie color Canella*, in “L'Europeo”, a.XXXVII, n.40, 5 ottobre 1981, p.91.

In his housing at Bollate (1974-81) on the outskirts of Milan, Canella is still using rough board-marked concrete, but here the architectural types is the temple rather than the castle. Canella has taken the temple as the prototypical house, a Palladian conceit, but the temple here is reduced to its most primitive form — and thus neither specifically Grecian or Roman in design but rooted in a universal notion of temple that could as easily stem from Japan. So primitive is the temple from here that from the wrong angle the Bollate housing could be mistaken, if the pediments were removed, for some multi-storey car park. But Canella's argument, roughly distilled, is that because the house, at least mass housing, has moved so very far from its temple archetype the only way back is through a violent heave from Modernism-sans-symbolism to obvious, almost crude statements of architectural intent.

[...]

Ultimately, as with the architecture of Rossi and Aymonino amongst others, Canella's architecture is too powerful despite its from-giving and rationality. It is from handed down from above; from the architect seemingly without consultation of those for whom he builds. To build again on a delicate human scale on the fringes of the great cities is a humble act that European architects are relearning. The late 1960s are already a long way off in terms of architectural assumptions. Canella is a mighty and skilled form-giver and it would be interesting to know how he will proceed from here.

Jonathan Glancey, *Canella: concrete constructor*, in “The Architectural Review”, n. 1028, ottobre 1982, p.97.

Fra gli architetti della sua generazione, Guido Canella è, forse, il compositore che più singolarmente e con violenti scarti, rispetto alle norme usuali del disegno, sostiene la necessità di immettere ogni ricerca in una realtà concreta per fare sempre aderire il "progetto dell'Architettura" e quelle medesime radici che hanno sempre sorretto e continuano a sorreggere "l'idea di necessario cambiamento" dal fondo di una cultura che vuole trovare nuovi tempi e modi di intervento che siano rivolti all'utilità comune. Ma già "il suo originale segno" sembra dare "colore" diverso alla realtà, per la sua stessa caratteristica d'essere, con più forza, "segno di comunicazione": qui, l'Architettura appare quasi privilegiata e diventa primo soggetto e strumento di quegli interessi che cercano di esplorare *le ragioni e i sensi della stessa realtà, pronti a restituire "ordine" o cercare di restituirlo, fra contraddizioni e sottigliezze, fra mutazioni, che chiedono, tutte, di venire rappresentate nel singolare teatro di Guido Canella* dove l'Autore proporrà di raccogliere unitariamente per dare spazio ai valori che dalla base del suo pensiero saranno portati alle più complesse derivazioni sino alla ricerca di una sintesi più serrata.

[...]

Essi tomano ad offrire all'Autore il lucido racconto che gli è caro, di “presenze”, di “preesistenze”, di “caposaldi”... che non diventeranno vocaboli di un discorso letterario; ma elementi documentabili di strutture architettoniche *in parte* già pronte ad essere disponibili e utili all'“idea di cambiamento”; *in parte* già segno preciso della stessa idea; o segno dominante nel mondo delle cose visibili, ravvicinate, vissute, nuovamente interpretate e costruite in un tessuto che riuscirà, forse, a recuperarle e legarle assieme sapendo mutare misure e ritmi, per sostenere, ancor più dalla base, le sue dichiarazioni di "*limpida classe*".

Carlo De Carli, *Architettura. Spazio primario*, Hoepli, Milano 1982, p.620.

C'è, ben programmato, qualcosa di ostico, di crudo, di indigesto alfine, che colpisce in queste architetture, Grandi Fossili inattesi, estrusi come per magico riciclaggio "archeologico" o per irrefrenabile *vis tellurica* sul fertile *humus* di territori storici travolti dall'ondata di piena della conurbazione metropolitana. Al primo impatto l'assemblaggio ostentato, stridente, il recitativo concitato, il fraseggio esuberante che vuol ignorare le regole delle buone maniere ti affascina e ti imbarazza.

Marco Dezzi Bardeschi, *Monumenti alla periferia*, in “Domus”, n.635, gennaio 1983, p.12.

Brani dell'ininterrotto saggismo canelliano sono volti all'approvazione delle indagini che rinvennero le componenti strutturali, le invarianti nei processi di trasformazione dei territori. E va da sé che brani ancor più cospicui siano atteggiati in chiave di storizzazione.

Non ci sono invece pronunziamenti in favore della critica, quella che affronta in presa diretta i fenomeni molto trascorsi, passati, recenti, recentissimi, ma condotti a un piano di assoluta contemporaneità. Ci sono soltanto strali contro i disimpegni, le evasioni, le manovre inopportune.

Sarebbe da confutare il giudizio negativo di Canella (e lo contrasterò in apparato combattimento, dacché non mi riesce di pensare che vi sia stato un lavoro storico produttivo senza svelamenti da parte della critica, e viceversa, ragion per cui, ove si fosse verificata una scissione, occorrerebbe promuovere non la svalutazione dell'uno o dell'altra bensì la saldatura). Ma non è questo il punto.

Un simile verdetto non avrebbe dovuto sconsigliare né tanto meno esentare architetti e intenditori d'architettura dall' esporre pareri sul prodotto canelliano, “emergente” fin dai primi anni sessanta. Ma in troppo pochi si espressero, e sempre si attennero a impropri criteri. Da un lato troviamo autori che accompagnarono la sua teorizzazione — invero un tenace ascendere per coste conoscitive e ragionative sino a toccare cime teoriche — e che la condivisero e l'arricchirono mediante commenti e chiose. Quindi si persuasero che fosse superfluo sottolineare come da questa fossero venuti orientamenti per la progettazione militante, e fosse inutile ripetere le chiare parole ocularatamente spese da Canella per illustrare le conquiste architeturali; perciò tutti, tranne Christofellis che si sforzò a un penetrante *Scuole materne come case del popolo*, dimisero la scrittura — e, se posso dirlo, perdura in me la sensazione che essi ci privarono di importanti schegge analitiche o qualcosa di più.

Vittorio Savi, *Guido Canella. Opere Recenti*, Panini, Modena 1984, pp.21-22.

Capita ch'egli stesso, talvolta, fomisca le indicazioni delle sue scelte e dei suoi riferimenti. Per il contesto di Pieve Emanuele, per esempio, ha fatto ripetutamente allusione ai motivi che l'hanno ispirato in questo senso: "Trovandosi sul percorso storico che collega Milano a Vigevano, pensavo alla sua Piazza Ducale, ma anche alle cittadelle costruite sugli anfiteatri romani...". Ed enumera ancora più esplicitamente le suggestioni che hanno operato in lui: il Castello di Vigevano, il Cascinale fortificato di Tolcinasco, la Villa-fortezza di Caprarola, ripresa da Žoltovskij per il Palazzo dei Soviet a Makhač Kala. Ma, ancora più specificatamente e quasi didatticamente, riferendosi in maniera diretta alle costruzioni realizzate di quel contesto, elenca pure gli elementi di cui ha voluto usufruire per intrecciare dialetticamente la sintesi fra tradizione e modernità nel risultato dell'opera nuova, nella prova in "grande" della sua architettura: la pensilina di Le Corbusier per la *Cité de Refuge* a Parigi, risalente alla fine degli anni Venti; la decorazione della galleria sottostante la terrazza del Parque Güell, a Barcellona, ideata all'inizio del secolo dal prodigioso Gaudí; la ricerca tipologica del primo costruttivismo russo: elementi non presi come "citazioni", ma, appunto, come parte di una sola identità vitale.

Una analisi, applicata secondo questo criterio, a ogni altra opera di Canella riserberebbe più di una sorpresa, soprattutto nella direzione di quell'amore tenace che lo lega strettamente alla singolare vicenda della cultura architettonica lombarda in tutte le sue fasi successive, nei suoi più sicuri esempi, dotati, a saperla scoprire, di una loro indubbia logica anche in quelle forme che a prima vista appaiono solo ibride o discrepanti. Ma forse il discorso è meglio condurlo, o ricondurlo, a quell'idea generale che fa da epicentro all'azione creativa cui Canella già s'ispira da tempo, e cioè al valore contestativo che egli intende dare, che, anzi, ha dato alle sue opere. Egli, e non per una civetteria rovesciata, si considera un architetto "fuori moda". Certo è un architetto che considera l'architettura, quella ch'egli vuol fare, un vero e proprio "segno di contraddizione".

[...]

È difficile non accorgersi della differenza e della rilevante peculiarità, che queste eminenti strutture architettoniche introducono nel paesaggio. Nel volgersi degli anni queste architetture non saranno di certo assorbite nell'indistinto generico di tanta

proliferazione edilizia di comodo. È qualcosa di cui non ci si potrà liberare sbrigativamente. Resteranno lì come incitamento o rimprovero.

Mario De Micheli, *Coscienza dell'architettura, in (a cura di) S. Boidi, L. Fiori, Guido Canella. Centro civico di Pieve Emanuele, Abitare Segesta, Milano 1984, pp.39-40.*

G.K.K.

Come Maestri, cioè architetti che hanno fatto scuola, avrei fatto altri nomi. Azzardiamoli: a Torino, Gabetti & D'Isola, sempre inquieti e scontenti, sfuggenti ad ogni etichetta che dal neoliberty in poi si è invano cercato di affibbiare alla loro Premiata Ditta dei Grandi Problematici. Seconda solo, in questo, al vecchio, caro, saggio e graffiante gattone romano, che tutti trovano somigliante al suo padre putativo Marcello, ma che io invece trovo identico a suo nonno Pio, che era più bravo ancora. E Giancarlo De Carlo, che ormai vicino alla pensione non cessa di essere *l'enfant terrible* che pugnalo a morte il CIAM ad Otterloo, ed a cui tutti dobbiamo moltissimo, vale forse meno di Valle e della Aulenti? E, sempre restando nei rompiscatole" non allineati per amor di libertà, Guido Canella non è un "piccolo maestro" come Truffaut nel cinema francese?

G.K.K. (Giovanni Klaus Koenig), *Madamina, il catalogo è questo... I venticinque (più uno) Maestri secondo Gregotti, in "Ottagono", n.75, dicembre 1984, p.86.*

E così dalla lezione di Ernesto Rogers, soprattutto dalle pagine della sua rivista, nacquero le posizioni, oltre che critiche, anche progettuali di alcuni dei giovani che in qualche modo hanno fatto la storia dell'architettura italiana degli ultimi trent'anni. Tra questi, se non altri, vanno citati i nomi di Vittorio Gregotti, di Aldo Rossi, di Guido Canella, solo per fare tre nomi emblematici anche di tre posizioni operative estremamente differenziate.

[...]

Non è stato infatti un caso che proprio la lezione di Rogers cui accennavamo abbia portato i suoi due migliori allievi a radicalizzare le loro posizioni su due modelli di comportamento fortemente antagonistici. Da un lato, la posizione del primo Rossi [...]

All'estremo opposto troviamo, invece, il lavoro di Guido Canella, anch'esso [da una parte] rivolto al passato per recuperare i valori tradizionali più significativi e di cui deve essere necessaria una continua riappropriazione e riproposizione e, dall'altra, l'intenzione di rileggere l'eredità delle avanguardie attraverso il recupero di una complessità strutturale, e di una contaminazione di linguaggi, che lo portano in diretta corrispondenza specialmente con l'esperienza delle avanguardie internazionali, di quelle sovietiche in particolare. È per questi motivi, per questa serie di differenze vistose eppur tanto congruenti che questi due personaggi ben rappresentano oggi gli estremi migliori attraverso i quali la cultura architettonica più attenta si è mossa attraverso tutti gli anni sessanta e settanta e, finalmente, le non poche realizzazioni che ambedue sono riusciti a portare a termine nello scorcio breve di questi ultimi anni ci testimonia, anche fisicamente, della reale possibilità di calare nella costruzione, finalmente realizzata di alcuni edifici emblematici, quel dibattito e quelle ipotesi teoriche cui prima accennavamo.

Maristella Casciato, Giorgio Muratore (a cura di), *Annali dell'architettura italiana contemporanea 1984, Officina, Roma 1985, pp.10-11.*

I temi sono quelli "civili", come si usa definirli dal Milizia in poi, le cosiddette "attrezzature" che completano, con la residenza, la riconoscibilità di un luogo nel voler divenire urbano.

[...]

La finalità culturale è soprattutto strategica, in due sensi. Primo: quei nomi inediti delle località (Zerbo e Noverasco di Opera, Pieve Emanuele, Bollate, Cesano Boscone, Seggiano di Pioltello) indicano punti determinati del concentrico milanese, inesistente dal punto di vista della rappresentazione architettonica, tra i bordi della periferia storica e le propaggini dell'hinterland. E le realizzazioni sono in qualche modo le "pedine" che egli usa in un gioco degli scacchi con la città di Milano, che da più di vent'anni ha sviluppato. Secondo: per essere collocate in quei luoghi e in qualche modo in rapporto con quella città, le costruzioni di Canella sono, dalle piante alle sezioni, agli alzati, ai volumi realizzati,dei veri e propri "condensatori sociali": quante più funzioni sono integrate dalla soluzione architettonica tanti più significati avranno come riferimenti di aggregazione e di scambio in una struttura urbana dispersa e casuale.

[...]

Ecco, le architetture di Canella, in particolare quelle dei centri civici con tutte le "aggiunte" possibili, rappresentano egregiamente, nell'incastro dei loro volumi, nelle alternative dei loro percorsi, nella logica dei pochi dettagli e materiali e dei molti "mutamenti" degli spazi e delle destinazioni d'uso, questo cambiamento profondo del paesaggio urbano non ancora consolidato.

Con una costanza ideale e una bravura professionale che gli danno sempre più ragione.

Carlo Aymonino, *Partita a scacchi con Milano, in "L'Europeo", a.XLI, n.5, 31 gennaio 1985, pp.86-87.*

Abbiamo già avuto occasione di parlare, per l'opera di Canella, di "angry architecture". I motivi presenti nel progetto di concorso per il centro direzionale di Torino e nel centro civico di Segrate si appoggiano, tuttavia, a una teorizzazione che ha al suo attivo un originale impegno didattico e di ricerca sul ruolo delle attrezzature nella struttura urbana: per Canella, servizi e infrastrutture sono sigilli di un'intenzionalità capace di opporsi all'ambiguità dispersa della città attuale, alla dissoluzione dei nessi provocata dalla perdita di valori contestuali. La ricerca tipologica si concentra così su gangli vitali, investendo la loro organizzazione e contestando ogni modello lineare di localizzazione. Si tratta, per Canella, di coniugare in modo integrato i servizi relativi all'amministrazione, all'istruzione, allo scambio, alla cultura: veri e propri plessi a funzioni multiple vengono da lui proposti come strutture consolidate ed emergenti, atte a triangolare polemicamente organismi urbani. L'aggressività delle immagini canelliane è conseguente a tale impostazione programmatica, impegnata a una ridefinizione di funzioni e modi di fruizione. Nel centro civico del quartiere Incis a Pieve Emanuele (1968-81), — meteora che si introduce nel complesso spiazzandone la compostezza — la complessità delle funzioni è calata in un linguaggio provocatoriamente "sporco", contaminato, fatto di disarmonici assemblaggi. Le eleganze inquiete degli arredi della fase neoliberty si trasformano nell'*antigrizioso* cui si ispira il grande guscio cementizio montato su cilindri e coronato da un frontone ricurvo memore dei *pastiches* di Gaudí, che caratterizza la scuola elementare di quel centro civico. La provocazione e il montaggio esasperato, qui come nel progetto del '72 per una scuola secondaria a Saronno, e nel Palazzo Municipale e scuola media inferiore a Pieve Emanuele (1971-81), informano sia la ricerca di consolidamento funzionale che i modi del linguaggio. Lo sfacciato eclettismo di Canella, Achilli e Brigidini distorce forme finite, ricorre a memorie lacerate, inquina volumi troppo definiti, fa cozzare in modo stridente immagini difficilmente accostabili. Ma anche questo è un esito in qualche modo implicito nell'atteggiamento polemico dei "giovani di Casabella" alla fine degli anni cinquanta: il messaggio che dovrebbe conquistare a nuovi comportamenti collettivi è affidato a un "rimar petroso", in bilico fra la costrizione alla dissonanza, l'evocazione e l'amore per classiche compostezze, come dimostra anche la

scuola elementare e materna di Noverasco (1971-76). Le memorie di plessi formali sperimentati da Mel'nikov e l'allusione al pathos dell'architettura "illuminista" traspaiono, dalle opere di Canella, come espliciti riferimenti a universi di valori invocati. Le distorsioni formali di Canella assegnano così all'architettura un compito preciso: quello di pronunciare "invettive civili", ricaricandosi di un pathos erede a suo modo degli insegnamenti dei padri contestati.

Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985, Einaudi, Torino 1986, pp.163-164.*

Procedendo nell'analisi del suo lavoro, addentrandomi nella sua struttura linguistica, mi sono colto più volte a constatare sorprendenti analogie con il mondo espressivo e i procedimenti compositivi di Gadda. Ho tentato allora un'operazione che resenta il "divertissement", ma che nel caso in questione forse può fornire qualche utile chiave di interpretazione: dipanare cioè la matassa canelliana cercando di afferrare il bandolo in alcune pagine critiche dedicate all'opera narrativa dell'ingegnere lombardo.

Prendiamo per esempio una questione che mi sembra centrale, ma al tempo stesso anche controversa, nel lavoro di Canella: la questione dell'espressionismo.

Parlare semplicemente di architetture espressioniste a proposito delle sue opere, senza ulteriori specificazioni, come pure da più parti si è fatto, a me sembra improprio. Trovo invece assai più illuminanti, per traslazione, alcune considerazioni di Gianfranco Contini sull'espressionismo di Gadda. Prendendo a prestito quasi letterale dal suo saggio introduttivo alla prima edizione (1963) di *La cognizione del dolore*, mi sembra pertinente anche per Canella parlare di un espressionismo che si condensa soprattutto in *manipolazioni espressionistiche*, da intendersi proprio come lessicali, dello strumento linguistico, che dunque, non deflettendo dal compito conoscitivo e di trasformazione della realtà, hanno poco a che fare con l'espressionismo storico dei primi decenni del secolo e con la sua attitudine alla celebrazione assoluta e istantanea del gesto creativo individuale, se non per la comune componente criticistica, di protesta. Un espressionismo caratterizzato dal prepotente ricorso a più piani linguistici, dalla cui reciproca apparente inaccostabilità prorompe forza espressiva; un espressionismo che si colora presto di *lombardismo* non solo per l'assorbimento di forme dialettali, che pure ci sono evidenti e, starei quasi per dire, sfrontate e divertite alla stregua di *ribòboli* gaddiani, quanto per la destinazione dell'opera a una comunità della quale l'autore si sente partecipe ed erede; un espressionismo, infine, e qua oltre a Contini sovvienne il Dante Isella di *La cultura letteraria lombarda*, fatto di un impasto plurilinguistico, strenuo esercizio dello stile che poco o nulla concede all'affabulazione, ma piuttosto esprime un profondo senso del reale, una tensione antimimetica, conoscitiva e rappresentativa di una determinata realtà storica e culturale, cosa che in

campo letterario lo associa a due autori certamente molto amati da Canella come Pasolini e Testori, che del dialetto fanno un uso analogo.

E qua interviene un'altra importante questione, quella del realismo. Senza volersi addentrare in un problema che il realismo di Canella, simile in questo al realismo spesso venato di tinte naturalistiche e scienziaste di Gadda, ha poche parentele con il *neorealismo* postbellico, con l'ansia consolatoria e lo scrupolo risarcitivo di chi per avventura o per scelta fece il salutare bagno zeviano nell'Italia oltre Eboli; piuttosto dimora assai prossimo al realismo barocco, alle pulsioni popolari e transitive di quel Seicento lombardo identificato massimamente da Canella nel "gran teatro" dei sacri monti borromai e penetrato attraverso il palpitante elogio fattone da Giovanni Testori.

Enrico Bordogna, Meditazioni gaddiane, in "L'architettura-cronache e storia", n.363, gennaio 1986, p.26.

Quello che apprezzo molto in Guido Canella è che mi pare egli sia ben cosciente che il trovare un rapporto con la città e con il territorio possa aver luogo solo se l'oggetto edilizio è un oggetto architettonico, cioè che se non c'è l'architettura questo *rapporto* è assolutamente improponibile.

[...]

Credo che in quella tensione di ricerca, in quella impetuosità e inquietudine che c'è nell'architettura di Guido Canella, e mi pare che sia uno dei suoi aspetti questa vitalità di non quietarsi mai, ci sia un continuo cambiamento ma in una *continuità*, che è una cosa sottesa al cambiamento e che collega i successivi momenti della storia, anche, per esempio, della sua storia personale. In fondo (non so se interpreto bene i suoi disegni), mi pare che ci sono sempre nelle sue opere, a partire da Segrate o da Pieve Emanuele, delle forme molto più mosse e più curve, senza però mai il compiacimento della matita che scorre. Questi segni rispondono sempre a, non direi degli assi di simmetria, ma degli assi di euritmia, delle volontà di *rapporti* che sono rapporti formali e nello stesso tempo rapporti di comportamento dell'edificio. Però vedo un cambiamento invece tra Segrate e Avellino, per esempio, o Fidenza, dove questa ricerca di un rapporto sottile di euritmia, di composizione, diventa più chiaro e più limpido. Cioè, in Avellino c'è quasi la forma di un castello, in Fidenza c'è un riattacco al terreno che potrebbe essere il Lazzaretto. Credo che questo dia appunto la misura di come sia vitale la possibilità di fare quelli che io continuo a chiamare dei *personaggi architettonici*.

Vorrei anche aggiungere che credo che proprio il suo interesse vivissimo, che si ricollega poi a Cattaneo, a Boito e a tutta la storia dell'Ottocento milanese, sia sempre cosciente che alla fine questo *rapporto* esiste solamente se esiste l'architettura.

Ignazio Gardella, La continuità del progetto. Trent'anni di architettura, presentazione del libro di E. Bordogna, Guido Canella. Architetture 1957-1987, alla Casa della Cultura, Milano, 18 novembre 1987, con C. Aymonino, G. Canella, F. Dal Co.

Le architetture di Canella hanno un cuore. Questa di Monaca in modo particolare. Il cuore che ritroviamo in tutte le opere canelliane è il teatro, sia la tribuna di una palestra o la gradinata di un ingresso, sia l'aula consiliare di un municipio o lo spazio didattico per le attività libere in una scuola, nel tipo basilicale come in quello a pianta centrale ed ali. Il teatro non è però il cuore lirico bensì quello epico. Pensiamo ai camerini d'alluminio aggettanti dal corpo cilindrico dell'auditorium di Monaca, dove l'attore, straniandosi, si prepara all'entrata in scena trascurando dai finestrini quadrati la realtà cruda del paesaggio metropolitano. E gli stessi utenti, in condizioni alterne di spettatori, di alunni, di amministratori, di semplici cittadini, ecc., costituiscono una drammaturgia del proprio essere, nelle assemblee, negli spettacoli, nei raduni e nelle feste che ritroviamo nel sistema degli *edifici/luoghi teatrali* di Guido Canella. Sino a che punto questa concezione strategica dell'architettura reggerà *l'implosione* del sociale, la sua frammentizzazione, la città che ne consegue? I critici più corosivi se lo chiedono da tempo. Qui non c'è spazio e autorevolezza per ulteriori interpretazioni. È indubbio, però, l'alto grado dimostrativo, a volte ricavato a proprie spese, delle architetture canelliane nell'*Hinterland* per quanto possa incidere sulla cultura degli architetti di domani. Dalla volontà strategica di queste rocce dell'istituzione sapremo almeno superare il ricorrente blocco psicologico del "è già stato tutto detto": reagendo al ridimensionamento in atto del ruolo professionale, spiazzando le euritmie del conformismo creativo, promuovendo nuove ipotesi per la ricerca, con non troppa prudenza, prefigurando città con architetture.

Carlo Quintelli, La scuola media e gli uffici comunali a Monaca di Cesano Boscone, in AA. VV. (a cura di C. Ajroldi), Dieci progetti come occasione di studio, Officina, Roma 1987, p.56.

Questa mia visione retrospettiva ricalca due lezioni di Guido Canella del 1980: con tratto incisivo egli affermava: "Il quartiere residenziale calcifica la città fisiologica" (p.50). Contro ogni aspettativa condivisibile, Canella aveva rievocato in premessa *La Strada Lombarda* di Giuseppe De Finetti del 1944-46, i suoi progetti per la Fiera, per le piazze Beccaria e Fontana. Ma il tema al quale Canella, allora — come oggi, dodici anni dopo —, rimane fedele è quello della periferia. Si tratta di una posizione che merita molta attenzione, ora che i grandi protagonisti che abbiamo ricordato attivi su quel tema, sono scomparsi (rimangono soltanto: Ricci, Aymonino, Gregotti). Il tema stesso risulta oggi evaso dalla cultura politica e amministrativa, dalla stessa pubblicistica architettonica. Occorre quindi ritornare alle origini. E Guido Canella ci riporta ad anni lontani: "La periferia come teatro sociale (p.66, par.5) denuncia il rapido consumo, durato una breve stagione, dell'ideologia disurbanista, che riscopriva la campagna in alternativa alla città; dopo aver visto la progressiva riappropriazione del centro ..., gli architetti italiani negli anni Cinquanta ritrovavano la periferia come occasione irrinunciabile di committenza, ma anche come condizione morale di espiazione" (p.66). Canella rievocava come "posizioni quanto mai personalizzate — e quindi, aggiungo io, ristrette a fasi di ricerca giovane e personale — siano state raccolte e presentate alla clamorosa maliziosità di accezioni, come quelle di giovani delle colonne, neoliberalty, neopiacentismo" ecc. (p.69). A partire dai casi che anch'io ho citato, e che datano dal concorso delle Barene di San Giuliano di Venezia, Canella riconosce per l'Italia un esito che potrebbe essere definito: "L'architettura in ruolo di piano" (p.76), con esiti fertili e ammonitori. E chiude il suo lungo saggio con questa nota di speranza: l'architettura si era costituita "parte lesa in una cultura della crisi, simmetrica ai termini schematici con cui l'aveva condannata una ideologia veteromarxista [...] Da qui la vicenda successiva, tuttora disorientata, dopo la perdita del centro, eppure da determinare nel farsi avanti spietato del presente". Una vicenda questa alla quale Guido Canella è legato come critico e autore: autore di periferia, tema da lui privilegiato anche in questi anni recenti.

Roberto Gabetti, Sui margini di attese deluse, in AA. VV., (a cura di C. Giammarco e A. Isola) Disegnare le periferie. Il progetto del limite, la Nuova Italia Scientifica, Roma 1993, p.222.

Guido Ganella has been much influenced by his early apprenticeship with Ernesto Rogers. He shares with other Rogers disciples (such as Aldo Rossi) the conviction that architecture should play a symbolic and monumental role in the city. Canella is noted as a theorist, especially for his writings on the periphery, and as a professor at Milan Polytechnic he emulates Rogers by cultivating his own circle of followers. Many consider him a renegade and outsider, whose provocative, often infuriating, architecture is beyond the scope of conventional critical parameters. He has elaborated a tumultuous architecture which departs from orthodox ideas of aesthetic coherence and control. If conventional ideas about architecture and decorum cannot respond to the acute conditions of the periphery, then this school and sports centre appears as one of the important Italian buildings of recent years, not only for its brutal use of structural engineering utilised to dramatic effect but also for the significance of Canella's language as the expression of a political ethos concerning the need to promote social interaction by design. Convinced that this requires a new architectural language, he abandons modernism's search for the immaculate in favour of a more urgent and emotional architecture of ideas.

[...]

Were it not for the brutality of its materials and detailing, the Palladian plan of Canella's school would be reassuring even, with two wings of classrooms arranged in symmetrical blocks either side of a central drum.

Thomas Muirhead, Cesano Boscone school complex, in Milan. A guide to recent architecture, Könemann-Ellipsis, Köln-London 1998, p.127.

In bilico tra critica e progetto

Nel preparare questa mostra su Guido Canella, ci si è chiesti in che modo il lavoro di un architetto, di un maestro, che ha sempre espresso posizioni poco concilianti con la pratica corrente dell'architettura, possa rivolgersi agli studenti, in una giovane scuola, per generare propositi utili per la loro formazione. Ci si è anche chiesti quanto, esponendo questi progetti di architettura così singolari, possa derivarne quell'interesse proficuo che, sormontando certi esiti figurativi, riesca a risalire alle motivazioni, alle circostanze, agli obiettivi, per afferrare fino in fondo il ruolo propositivo di questa ricerca sperimentale. Ci si è chiesti, infine, quale possa essere la chiave di lettura da suggerire in una mostra didattica in grado di trasmettere operativamente questa esperienza di progetto.

A tutte queste domande non abbiamo saputo dare preventivamente risposte esaustive, persuasi che questo lavoro poco si presta ad essere istradato in convenzionali categorie storiciste, resistendo da sempre ad una facile interpretazione. Eppure, procedendo nell'esplorazione più approfondita della sua ricerca, ci si è accorti che certi propositi, taluni interessi e motivazioni, andrebbero ricercati a ritroso, lungo il corso della sua carriera, tra contributi teorici, progetti ed opere, così che si potrebbe riscontrare, in questo trascorso canelliano, la permanenza di alcune costanti che riescono a transitare alternativamente tra critica e progetto, coniugando il "mestiere" con un militante impegno critico, spesso decisivo negli esiti del proprio lavoro. Di questo la mostra vorrebbe dar conto.

Un fatto è certo: l'accezione di architetto, così genericamente diluita nelle numerose qualifiche offerte dalla cultura architettonica corrente — eccentrica e patinata nelle sembianze, superficiale e grottesca nei presupposti, ridicola nel modo e poi banalmente scontata negli esiti — potrebbe star stretta ad un tale interprete, tanto quanto l'attributo di "narratore" da sempre non si addice ad un buon "romanziero". Non si tratta solo di semplici distinguo nell'esercizio tra generi letterari o di differenze negli interessi di particolari temi architettonici. Non si tratta tantomeno di invocare la rimonta di un patetico umanesimo onnicomprensivo a cospetto della regressione specialistica della disciplina architettonica. Si tratterebbe piuttosto di capire se, e come, la conoscenza sia ancora in grado di interferire con la realtà; e per ciò che ci riguarda, quanto il progetto di architettura aspiri ancora a quella condizione privilegiata capace di istituire finalità congiunte tra cultura e società, convogliando intenti unitari, predisponendosi ad interpretare gli stimoli e le sollecitazioni che le congiunture storiche offrono alla sua indole creativa.

In questo stato di cose la lezione di Guido Canella sembra aver contribuito a rigenerare un atteggiamento resistente ad una consuetudine ormai consolidata che vede il progetto come indolente presa d'atto, come perenne esercizio retorico, schizofrenico o compassato, del gesto alla cosa, riuscendo, viceversa, a ricomporre quell'attrito irrinunciabile sul quale il progetto indugia responsabilmente per costruirsi una legittima credibilità.

Questo percorso oneroso offre alla conoscenza sull'architettura utili spunti di riflessione se per un istante le osservazioni su questo lavoro fossero rivolte sull'altro lato del mestiere, quando dubbi, incertezze, e perfino insicurezze incalzano il progetto nei suoi presupposti, per farlo risalire alle soglie dei propri fondamenti, nell'attesa di quella svolta auspicata, di quella invocata ispirazione in grado di stemperare le esitazioni, le perplessità, per radunare operativamente i propositi dell'ideazione attraverso il riscontro concreto della progettazione. E questa condizione in Canella si rinnova continuamente, ogni volta che egli ritiene di dover esplorare accuratamente certe potenzialità, certe sottili opportunità contestuali, per restituirle con nuovi spunti, con nuovi temi attraverso inedite soluzioni, nonostante il più delle volte rimangano sospese alla ricerca di una propria coerenza, o talvolta appartate deliberatamente, secondo un insindacabile giudizio di gusto.

Per questo motivo la prevalenza di documenti precari — schizzi, semilavorati, modelli di studio, pentimenti e ostinazioni, reticenze e sicurezze — è qui allestita nel tentativo, forse vano, di scandagliare fino in fondo anche il tergo del lavoro, quella condizione quasi sempre comprensibilmente taciuta, ostinatamente omessa per pudore o riservatezza, ma parimenti necessaria per chi, come lui, ha intrapreso con la pratica dell'architettura anche l'esercizio del magistero. D'altronde si è tentato di offrire apertamente questi materiali alla didattica, in una scuola di architettura, per una riflessione propositiva per chi si cimenti con l'attività del progetto, della composizione, riconoscendovi noi, in primo luogo, un carattere decisamente formativo e pedagogicamente utile: una intransigente condotta di coerenza nell'adempiere al proprio mandato. Coerenza coltivata con il soccorso di quella cifra critica, con la quale Canella non ha mai smesso di operare, talvolta polemicamente altre volte pacatamente, tanto nel progetto quanto nella propria costruzione teorica. La ricerca, i temi, le sue predilezioni sull'architettura pubblica che egli continuamente rigenera con nuovi ed inediti propositi, non impongono verità, né si preoccupano di tracciare

realtà innocue per pacare controverse aspettative o sedurre ammiccanti attese, se non altro per aver offerto alla sua indole creativa un ideale più o meno esplicito, perseguito con intento sperimentalmente eversivo e tradotto con un simbolismo talvolta epico, talvolta allegorico.

Sarà bene anche illustrare i motivi che hanno condotto la scelta di questi materiali che, nonostante non appaiano del tutto esplicativi della complessità del procedimento adottato, catturano l'incedere progettuale nelle più sintomatiche circostanze creative. Se la disposizione dei modelli prefigura a tutto tondo l'esito del lavoro, la concomitante presenza di testi intercalati nella sequenza delle illustrazioni tenta di comporre un percorso coerente di reciproci rimandi sostenendo unitamente critica e progetto. D'altra parte è lo stesso Canella ad osservare 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, dall'altra parte, la progettazione stessa, alla ricerca di una legittimazione, si volge ad 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..."¹

L'interesse verte soprattutto nel cogliere quelle occasioni nelle quali il progetto di architettura è congiunto ad una ricerca sperimentale che, dalla scala territoriale, tenta coerentemente di declinare certe peculiarità contestuali anche nella figurazione architettonica, così che l'apporto teorico risalga a ritroso "dal di dentro", non tanto a puntellarne le insindacabili opzioni figurative, quanto piuttosto a verificare le risorse di una progettazione in grado di riconoscere prioritariamente la pertinenza dei problemi e conseguentemente condizionare anche il comportamento collettivo. Intervengono a sostenere queste ipotesi canelliane le indagini su un universo simbolico e figurativo in quei frangenti, quando occasioni esemplari — *l'officina milanese* in primo luogo, ma anche certe esplorazioni avanguardiste sulla cultura architettonica olandese, sovietica, tedesca, catalana, eccetera — indotte da un concomitante fermento culturale, da tensioni contestuali, riuscivano a rigenerare operativamente l'incisività di taluni programmi e dispositivi architettonici, altrove solo astrattamente enunciati. Indagini, queste, maturate secondo interessi operativi, fortemente condizionati da obiettivi progettuali che ambiscono a rigenerare di quelle esperienze non solo certi esiti figurativi, quanto soprattutto le potenzialità

espresse dall'esemplarità dei dispositivi tipologici assunti unitamente ai programmi funzionali impiegati. Tutto ciò per illustrare l'anomalia del procedimento compositivo adottato da Canella, per escludere dalla sua ricerca il ricorso ai principi deducibili dalla manualistica ufficiale e codificata, da un'asettica trattatistica solo astrattamente perseguibile, per contrapporvi sperimentalmente un'azione operativa sul progetto *indotta all'architettura scritta direttamente da quella disegnatore*.

Qui il compito diventa arduo, allorché l'ambizione della mostra aspira a legare in un unico intreccio inseparabile "teoria" e "pratica", critica, didattica e progetto. Eppure, questa trama non risulterà così problematica ripensando ad alcuni presupposti sulla ricerca architettonica e sull'insegnamento impostati dallo stesso Canella: "*Sublimare l'insegnamento della composizione architettonica addirittura in un corso sulla pura teoria può anche apparire — e forse non del tutto a torto — aspetto di una crisi abbastanza profonda dell'architettura, da una parte, e dell'insegnamento di essa, dall'altra.*

D'altronde, può essere utile provocare un giro d'opinioni sulla teoria, a patto di saperla mantenere «pura», libera cioè dalle grucce delle discipline ausiliarie e da quelle delle dichiarazioni apodittiche («parlare è un conto, progettare è un'altro»)... Il mio contributo didattico è, dunque, impegnato a liberare la creatività dell'allievo dalle «fatali» e legittime conoscenze diverse e ad orientarla, conoscitivamente, verso la composizione di un'architettura... è pur vero che trasmettere da parte di colui che insegna concetti atti a dare ordine alla conoscenza dell'architettura implica già una seria ipoteca sui risultati formali, che l'allievo deve sempre assumere o contraddire logicamente... E qui, di conseguenza, è sempre rinvenibile... la convergenza... l'inscindibilità, tra «ciò che insegno e ciò faccio»².

Ne deriva la scelta di inserire nella mostra quei materiali in grado di descrivere le interferenze del procedimento critico sull'operatività del progetto, in particolare quando questi nella città interpreta un ruolo pubblico, collettivo. Allora certi gradi di sperimentabilità tipologica e figurativa indotti da quelle perlustrazioni a Canella così care, vengono rigenerati cogliendone quei livelli di esemplarità per essere traslati e riproposti simbolicamente. Non a caso il ricorso allo schizzo attraverso il montaggio, la sovrapposizione di una citazione che invita alla riflessione su alcune potenzialità di certi organismi architettonici, innesca nel progetto — soprattutto nei primi progetti per grandi strutture collettive — quel tasso dimostrativo, didatticamente propizio giacché,

pur presagendo possibili sviluppi, si presta parimenti ad essere apertamente confutato, la cui smentita passa attraverso un'analoga presa di posizione, attendibile solo se perseguita con pari intento sperimentale. E le ricognizioni teoriche non sottomettono affatto dottrine astratte, istruendo casomai il progetto a verificare in ogni singolo caso tanto la ragionevolezza quanto l'affidabilità del procedimento adottato.

Se la funzione della mostra non può essere altro che individuare alcuni dei nodi persistenti nella trama di questo lavoro, ad ogni visitatore resta il compito di sciogliere autonomamente il groviglio e dedurre ragionevoli propositi, a condizione di saper restituire unità al momento critico e operativo della composizione; testimoniare questo itinerario così impegnativo della progettazione diventa, allora, l'obiettivo di questa mostra didattica, se non altro per attestare nell'esperienza del progetto il carattere che Canella stesso conferisce al suo lavoro: primo fra tutti quello della conoscenza. E se la sua ispirazione gli è stata riservata dal suo talento, e inevitabilmente non è dato acquisire alcunché, si può senz'altro condividere di questo appassionante impegno l'ostinata volontà della sua ricerca sperimentale ad istradare il progetto in un circuito tanto dispendioso per le forze profuse e altrettanto ineluttabile per la verifica della propria attendibilità.

In una recente lezione sul disegno di architettura³, Canella sosteneva, argomentando su diversi generi e tipi di rappresentazione adottati dagli architetti e non solo, come il disegno talvolta appartenga alla costruzione, la includa — interpretando il suo dire in quella occasione parebbe quello che egli stesso in seguito riconoscerà come il *disegno a riga e squadra* —; mentre altre volte stia al di fuori, la contempra dall'esterno — così dirà del *disegno d'impressione* —. C'è un modo che appartiene al procedimento architettonico canelliano che fissa i contorni dell'ideazione e restituisce i principi del progetto attraverso un appunto, un'annotazione, pur nei progressivi sviluppi e nella successione delle soluzioni. Si tratta di quel disegno *senza cancellature*, senza pentimenti, che procede a chiarire sinteticamente il proposito senza aggiungervi altro: quel distillato atmosferico, pensando agli studi milanesi di Leonardo, e quel tasso di incisività, consueto alla perentorietà di Le Corbusier, che, oltre ad agguantare una possibile prefigurazione riesce anche, in alcuni casi, ad instillare nell'intuizione un certo grado di contestualizzazione. Forse questo è l'indizio più chiaro offerto dalla mostra alla comprensione del procedimento compositivo di Canella: il riscontro tangibile attraverso il confronto diretto tra il *modello*, quell'elaborato più vicino alla reale

configurazione del progetto, e lo *schizzo*, l'originaria intuizione, esposta ai ripensamenti e alle perplessità, suscettibile, per sua stessa natura, a rigenerarsi nel lavoro alterando le proprie sembianze o viceversa conservando ostinatamente le forme, fino al riscontro della propria credibilità. Nell'archivio di Canella sono conservati numerosi disegni di architettura, studi, schizzi, bozzetti, eccetera, fino ai disegni più complessi e di grande impatto e quelli più minutamente descrittivi. Eppure, la scelta di questa mostra didattica ha privilegiato quegli elaborati forse non del tutto esplicativi la conformazione e la costituzione dell'opera architettonica, tuttavia esaustivi dell'esercizio, dell'accanimento, della costanza e della tenacia necessari in quel singolare passaggio dove l'ideazione si traduce in chiare scelte tipologiche e in forme e, quando ispirata da felice intuizione, riesce unitariamente ad anticipare anche frammenti di figurazione. Se la rappresentazione, modellata o disegnata, passaggio imprescindibile nel procedimento compositivo, è la forma di linguaggio più vicina alla formulazione dell'idea di architettura, è demandato all'accortezza di ognuno di sottrarla dal suo presunto isolamento estetico, da una contemplazione effimera, di superficie, per renderla disponibile, viceversa alla contesa dell'analisi e della critica architettonica, per coglierne lì, e non altrove, la sua sostanza etica, il suo contributo alla comprensione del progetto.

Ci si chiede quanti visitatori siano ancora così esigenti, consapevoli, magari inquieti, da aspirare a verità relative in grado di riconoscere in questa esperienza qui presentata un senso credibile alle aspettative dell'architettura. Forse privilegiati risulterebbero quegli interlocutori che riescano ad attizzare ancora, attraverso l'impegno sull'architettura, tensioni conoscitive, per scoprire reticenze e spigolosità di un lavoro così singolare da ostentare tanta credibilità quanto minore indulgenza è accordata ai compromessi della propria realizzazione. L'augurio è che si provi ad affrontare questa rassegna per verificare quanto si perda in dogmatici convincimenti, in certezze, in verità, e quanto si guadagni in dubbi, quesiti, perplessità, persuasi come siamo che il bilancio della propria esperienza e formazione trarrà giovamento sul lungo corso.

Domenico Chizzoniti

Note

1) Guido Canella, *Un ruolo per l'architettura*, 1968.

2) Guido Canella, *Dal Laboratorio della composizione*, 1966.

3) Lezione dal titolo *"Il Disegno"* tenuta alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano il 10 ottobre 1997.

Architetture per una scuola di architettura

Davanti l'opera architettonica di Canella, come lui stesso non si è mai stancato di spiegare, si apre un grande affresco, oppure una grande biblioteca, da lui organizzati e in grado di descrivere un pensiero di forte impegno che ha combinato teorizzazione sulle funzioni, ricostruzione della storia del contesto lombardo, rilettura delle opere del moderno, slancio critico sull'intendere i temi correnti, formazione di una scuola milanese di architettura. Scorrendo la serie dei suoi scritti se ne potrebbe infatti immaginare una combinazione di raccolte antologiche specificamente dedicate. Scorrendo invece la bibliografia critica su di lui se ne potrebbe ricostruire un percorso svolto a partire da punti di vista collocati a distanze diverse. Noi stessi ci siamo più volte avventurati in una ricostruzione di queste corrispondenze che, soprattutto sotto al termine di "critica operativa" come critica tipologica, tentano di riconnettere gli esiti di un lavoro didattico, con quello critico-teorico, con quello compositivo.

Dietro le architetture di Canella, però, appaiono altre questioni che nascono dalla fascinazione che le sue opere hanno provocato in alcune generazioni di suoi allievi. Questioni mosse da un certo confronto che si è via via fissato in loro nella mente, tra atteggiamento teoretico, didattico e analitico e atteggiamento puramente compositivo, figurativo, di linguaggio poetico. Come se l'attrazione per i suoi disegni e per come questi, seguendo un processo di raffinazione che li porta ad essere architetture, spingesse ad avvicinarsi alla sua figura e al suo lavoro, fino a osservarne da vicino il metodo, l'insegnamento, la progettazione. Scorrendo i suoi scritti e la sua bibliografia critica su questo tema, i termini si riducono di molto, oltre che per una ritrosia di Canella al volere esporre i propri progetti come argomento della sua attività didattica e di insegnamento svolta nella scuola, separando così i due mondi spesso conflittuali della "tradizione" (del trasmissibile) e del "talento individuale".

Noi, imprudentemente, invece, abbiamo spesso guardato a quei disegni e a quei modelli *prima* di razionalizzarne la struttura logica, *prima* di reimmetterli nella conoscenza del contesto e siamo ancora convinti che ciò sia un propellente didattico e un esercizio di prefigurazione di eccezionale valore. Da qui la necessità di svolgere una prima approssimazione di questo tema che entra direttamente nel mondo figurativo e narrativo di Guido Canella, scontando, beninteso, tutto il resto, tutta la sua cogente strutturalità. Strutturalità, tra l'altro, messa bene in luce da Canella stesso nei suoi scritti e, in una rilettura della sua

opera, in diverse occasioni, ma principalmente da Alessandro Christofellis e da Enrico Bordogna.

Per altri versi, oggi, potrebbe apparire molta distanza dal paradigma tipologico, strutturale (economico e funzionale), caratteristico della progettazione di Canella, consolidatosi negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, e dominato da un impegno civile e politico dell'architettura come azione sulla città e sul territorio. Ma nonostante il forte cambiamento intercorso nei regimi di vita e proprio a verifica della solidità di certi impianti tipologici, le architetture di Canella hanno dimostrato resistere alle trasformazioni funzionali più minute, proprio come le grandi architetture che Canella stesso porta ad esempio. E forse a partire da questo salto, da questo scarto rispetto a una verifica sulla struttura tipologica, riemerge il metodo del laboratorio compositivo fondato sul disegno, sulla forma e sulla modellazione della materia e dello spazio.

E se un antecedente all'organizzazione di questo catalogo e di questa mostra servisse, lo si potrebbe ritrovare in un misterioso quanto avvincente atlante: *Stile*, pubblicato dai BBPR nel 1936 come supplemento alla rivista "Domus", da noi (e credo anche da Canella e altri della sua generazione), ammirato con curiosità perché lì, in modi quasi segreti, si ritrovano delle cose che ritorneranno anche molto dopo, per esempio una premonizione figurativa astratto-concreta, una ossessione per le questioni di estetica e di bellezza, risolta attraverso brevi testi ermetici uniti a montaggi fotografici anche su fogli trasparenti, che ne fanno un manifesto di un ideale operativo condotto solo su esempi formali, su archetipi, per cercare *"le ragioni che hanno determinato le forme, o, meglio, i valori che le forme conservano nel loro apparente ermetismo. Bisogna che il pubblico si abitui a dei ragionamenti analogici tra l'estetica e la morale, affinché, comprendendo il profondo legame che gli atti morali hanno con le manifestazioni estetiche, possa oggi liberare lo spirito dalla schiavitù di certe forme per tendere liberamente a quelle nuove forme, che, con maggior sincerità, rappresentano le attuali aspirazioni degli uomini"*¹.

I materiali qui presentati, descrivono dunque le opere e i progetti di Canella in modo parziale e tendenzioso, al punto da volere fare corrispondere alcuni suoi scritti alla sequenza cronologica dei lavori, cercando di desumerne alcune costanti.

Molti disegni, per esempio, si potrebbero ordinare in serie definite. Una prima serie, qui non esposta, potrebbe essere costi-

tuita dai disegni per il sistema teatrale a Milano, assonometrie al tratto con ombre nere (pubblicate su *il sistema teatrale a Milano* del 1966, e rielaborate in grandi tavole a colori con una astrazione geometrica costruttivista. Rappresentano infatti la prima concatenazione che Canella ha cercato tra intento analitico, quello della tradizione tipologica fin da subito dichiarata nel volume *L'utopia della realtà*, del 1965, e intento figurativo. Enrico Mantero, durante una lezione, in un colloquio nel quale lo si interrogava su questa serie di disegni, ne ricordava proprio la controversa posizione di Rogers, il quale vi vedeva già l'esposizione di un linguaggio di architettura, oltre che di uno schema didattico. Una seconda serie di disegni potrebbe essere poi formata dagli studi pubblicati alla fine degli anni Sessanta, dove appaiono prepotentemente i forti tratti a penna, visionari. Primi fra tutti quelli del Municipio di Segrate ritratto in forma di capanna primitiva o di tempio. Edificio già allora giustamente noto, celebrato e premiato, e rivelatore di una forte tensione espressiva, in tutti i suoi segni, da quelli tipologici a quelli più visibilmente chiaroscurali e materici. Un'ulteriore serie potrebbe invece essere formata dalle tavole colorate relative a opere già spesso in cantiere, ma coerenti per periodizzazione (fine anni Sessanta, prima metà anni Settanta), coincidenti con gli anni degli studi sulle tipologie, ma anche dei primi esiti progettuali maturati (Centro direzionale di Torino, Centro servizi e Municipio a Pieve Emanuele, Case di Bollate). Sono montaggi composti da foto di cantiere, modelli e disegni al tratto ingranditi fino al limite della riconoscibilità, con stesure di colore a dense macchie acquose e a linee di tessitura a pastello, con cieli gialli e terreni viola, che si direbbero a volte psichedelici e a volte memorie di una tradizione tardoimpressionista. Ancora un'altra serie, presente fino ai progetti più recenti, potrebbe essere formata dai disegni al tratto su carta da schizzi, alcuni a matita grassa, come ombre di impianti e di volumi (Municipio di Pieve Emanuele, Scuola di Noverasco, Municipio di Pioltello), altri a penna stilografica, più analitici e precisi nel ricostruire le tessiture dei fronti (Ponte dell'Accademia di Venezia, Scuola Bodoni di Parma), o a dare forma alle stereometrie derivate dai modelli di studio (Opéra de la Bastille di Parigi), in un procedimento ripetuto che li ridisegna a partire da certi punti di vista, come traccia per modificare, poi, pezzi del modello stesso. Infine, un'ultima serie potrebbe essere costituita dagli spaccati assonometrici che sezionano, con una descrittività da disegno anatomico, l'articolazione degli spazi interni.

Un'ulteriore osservazione riguarda pertanto i modelli, che interagiscono con i disegni durante la progettazione in un lavoro di sostituzione, quasi per scoprirne le più intime possibilità d'uso e di logica combinatoria, per poterne infine restituire, diagrammaticamente, le piante, le sezioni e i prospetti. Nella Scuola di Cesano Boscone, nel Municipio di Pioltello o nel Centro Servizi a Monte d'Ago di Ancona, la distribuzione e lo svilupparsi dei volumi nei corpi a pianta centrata, vengono restituiti dai disegni in termini molto più analitici ma parziali e la loro comprensione riflette il modello stereometrico.

Infine, nei tanti disegni per il progetto per la Bovisa realizzato per la Triennale nel 1987, Canella ripercorre l'intera storia delle architetture volute e immaginate per la città di Milano, da Filarete a Leonardo, al Novecento di Muzio, a Terragni e a Persico, alle diverse strutture della città nella storia. Egli scatena, come non mai, il suo tratto a penna (analitico come nei codici filarettiani) e le sue coloriture acquose (che sembrano diluire in acido chimico l'universo di colori terrosi sironiani).

La scelta antologica qui operata, obbliga poi ad alcune riflessioni che si svolgono a partire soprattutto dai primi scritti di Canella, quelli ancora relativi al disegno autonomo dell'edificio e maggiormente legati a una "prefigurazione", sancita come metodo prima del suo razionale sviluppo. Prima anche del periodo che vede l'impegno di Canella a studiare e a riconoscere la struttura e la figura del territorio lombardo, del suo paesaggio e della sua conoscenza, con una combinazione di ricerca e didattica universitaria destinata al progetto.

Così, nell'intervento *La tradizione in architettura* (1955), in cui viene citata la scuola del Bauhaus, viene posto, a nome di un gruppo di giovani studenti, una questione di ripresa dei termini culturali, insediativi della tradizione del Romanticismo e dell'Eclettismo, appunto opposti a una visione formalistica, tardiva del Movimento Moderno, oramai storicizzato. Colpisce qui infatti, la compresenza di due periodi (in sintesi il Romanticismo e il Razionalismo), dei quali cogliere questioni più profonde e che determineranno un doppio registro su cui la ricerca di Canella procederà.

In *Relazioni tra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico* (1965), la nota definizione di tipologia, ripresa dalle teorie linguistiche strutturali, deve qui essere letta per le implicazioni rispetto a una prefigurazione compositiva e in confronto con il ruolo che Rogers si era dato nell'intervenire nel

tema tipologico, nell'introdurre, sotto al titolo *L'utopia della realtà*, gli interventi pubblicati come esito del laboratorio didattico sul tema dell'architettura delle scuole. Probabilmente Rogers era intervenuto su questo tema attraverso una forzatura, come più tardi Canella stesso avrebbe ricordato, trascinato dai suoi giovani assistenti, in particolare dalle posizioni di Canella, già affacciate su questioni che avrebbero accomunato una generazione attiva tra le scuole di Milano e di Venezia (con Aymonino, Rossi, Dardi, Polesello, Semerani), scuole da allora, per questo, profondamente legate. "Più che di "tipologia" che costituisce una serie di a "priori" e che tende a recuperare forme esemplari — quale modello essenziale e normativo — è più consona con l'indirizzo metodologico parlare di "morfologia" che studia le forme appropriate e la loro modificazione, tanto nella costituzione di un elemento singolo e particolare, quanto nella composizione di molti elementi atti a creare un organismo". Così Rogers si inseriva in questo tema con il punto di vista di chi aveva la forza di trasmettere una possibilità di recuperare da un patrimonio scelto di architetture tratte dalla storia, gli "archetipi", gli esempi di una utopia che chiedeva di essere resa operativa, e tra i quali apparivano, esemplarmente, i disegni di Sant'Elia, la Staffa delle nuvole di El Lissickij o il piano di Algeri di Le Corbusier, riconducendo così gli studi tipologici a una tradizione formalizzante.

Con *Mausolei contro Computers* (1968), si introduce la questione della figurazione attraverso un nuovo tipo di "monumentale". Certe figure base, ritornano infatti spesso nell'opera di Canella, ma con un loro deformato adattamento. Così la piazza gradonata si affaccia a racchiudere diversi edifici, o un colonnato si deforma, ingigantito e con una trabeazione prospetticamente obliqua. Questo recupero di forme originarie, archetipiche, coincide con quell'idea di utopia messa sempre a confronto con la città reale, in una storia riscritta dalle architetture "rivoluzionarie" di *Un ruolo per l'architettura* (1969), dove riemergono temi cari alla modernità quale quello delle "istituzioni totali" definite proprio in questo scritto e raffigurate, più di tutte, nei nuovi centri civici realizzati da Canella intorno a Milano.

Raramente Canella si è abbandonato a descrizioni formali delle opere di altri architetti, ma con Gardella, crediamo più che con altri, ha negli anni recenti ripreso una mai del tutto dimenticata attitudine a rileggere le opere dei maestri come vere e proprie lezioni, secondo un metodo comune agli architetti della scuola di Venezia di Samonà e frequente sulle pagine della "Casabella"

di Rogers o de "L'architettura" di Zevi. Sulla figura di Gardella, lo scritto *Gardella in controluce* (1992), nell'*incipit* ne lega la concezione astratta, morale e insieme narrativa alla critica estetica operativa di Edoardo Persico. Ma insieme a Persico, l'Espressionismo rappresenta la seconda delle due più interessanti predilezioni alle quali Canella spesso ricorre, rileggendovi, oltre al fenomeno artistico propriamente inteso, una deformazione delle proporzioni al limite della rivolta al gusto stabilito. Dai linguaggi figurativi del Movimento Moderno e in generale da certa architettura del Novecento europeo, Canella percepisce che solo attraverso una azione critica che ne prenda le distanze sia lecito attingere a una storia delle forme, ma in modi "narrativi" e che egli stesso definisce come "allegorie".

La figurazione in Canella restituisce tutta l'architettura a una sua narrazione attiva e operativa negli impianti (attraverso la tipologia) e nell'espressione stereometrica (nei fronti e nei volumi), sostenuta da una sintesi geometricamente astratta, memoria di una architettura che nella storia si è fatta oramai discorso. Non possiamo oggi oramai non sapere che le figure intorno a noi ci parlano della loro esistenza.

Come non soffermare lo sguardo, dunque, ai disegni che poco alla volta danno forma tanto alle geometrie dei corpi scala dell'auditorium di Peschiera Borromeo, quanto a quelli che determinano l'articolarsi delle due parti del progetto per il "pavaglione" di Fidenza, quanto a quelli che descrivono l'arco trionfale del teatrino di Aosta, oppure ancora ai solidi euclidei applicati alla Cappella del Sacro Monte di Arona?

Quante architetture, esplicitamente o meno, sono state richiamate in questi disegni? Di cosa ci parlano, dato che i riferimenti presi dalla storia non sono per Canella chiavi esoteriche per iniziati ma strumenti per chi compone e dunque, casomai architetture rivolte a una conoscenza praticabile?

Luca Monica

Note

1) BBPR (G.L. Banfi, L.B. Belgiojoso, E. Pressutti, E.N. Rogers), *Stile*, Editoriale Domus, Milano 1936.

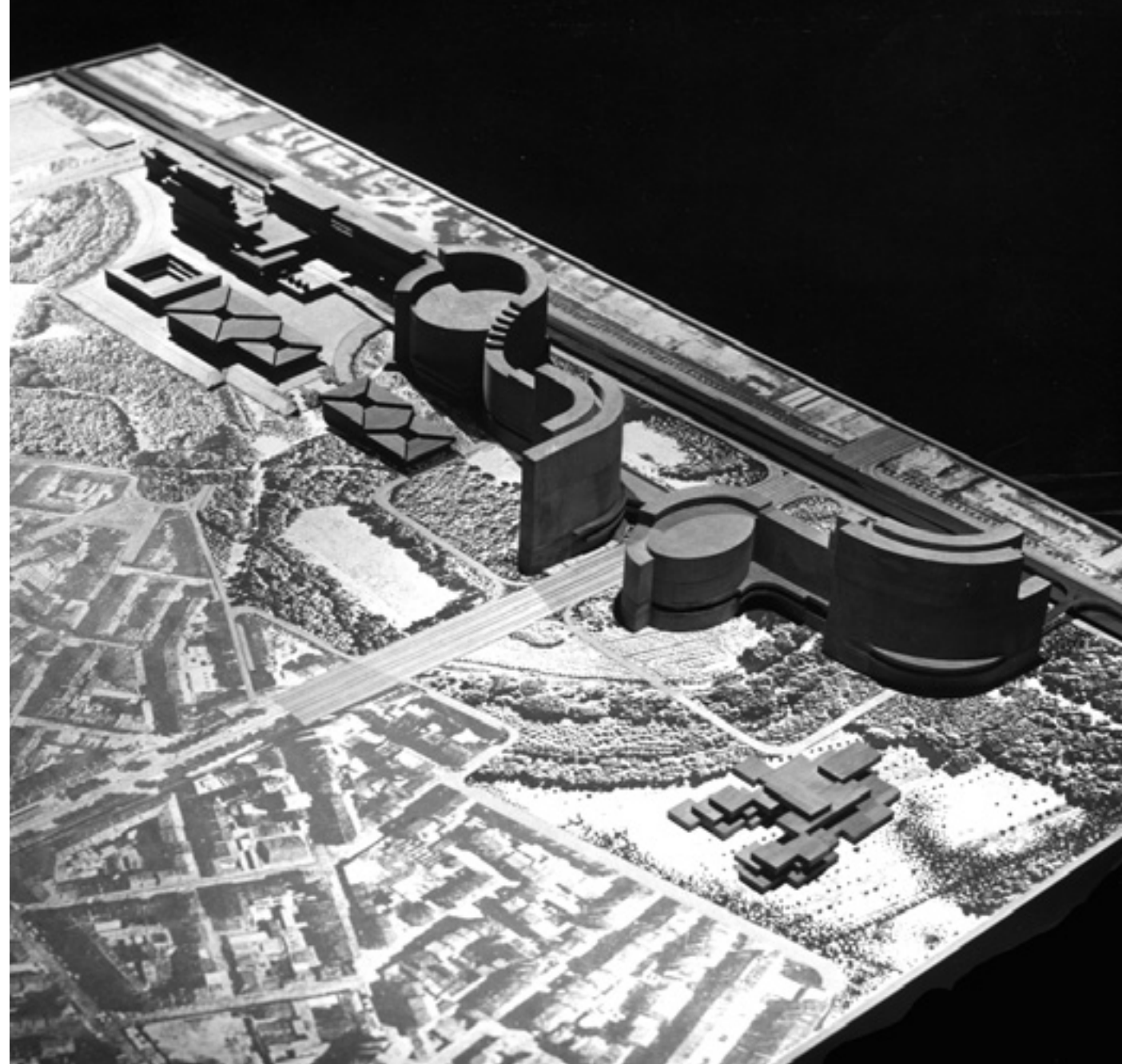
2) Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza di un corso universitario*, in AA. VV., *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della scuola primaria*, Leonardo da Vinci Editrice, Bari 1965, p.20.

**Concorso per il Centro
Direzionale di Torino, 1962.**

Con M. Achilli, L.S. D'Angiolini,
V. Vercelloni



Montaggio con disegno di studio
e modello.
Vista del modello.

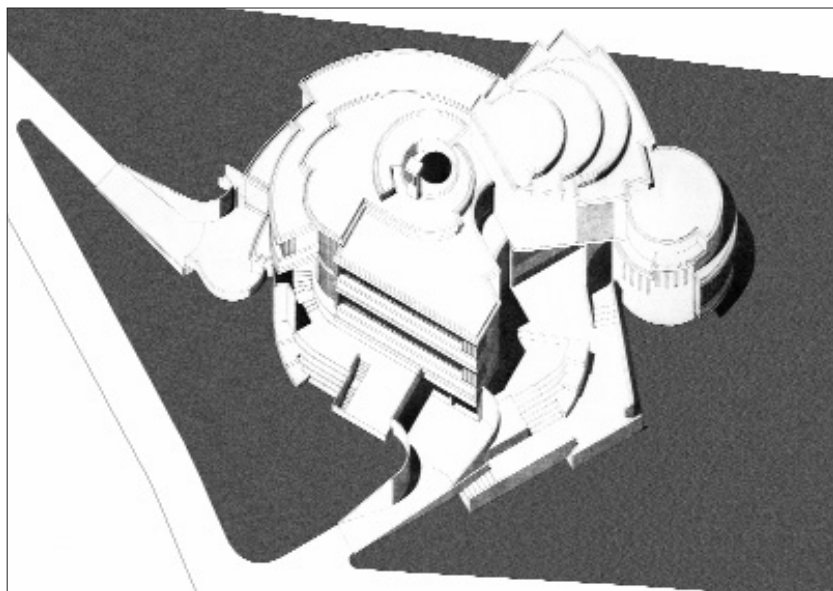
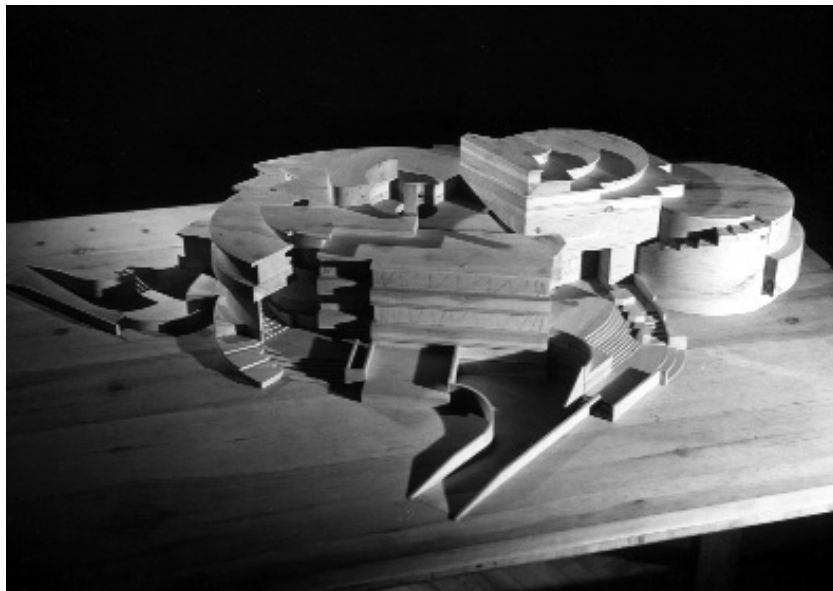


**Municipio di Segrate, Milano,
1963-1966.**

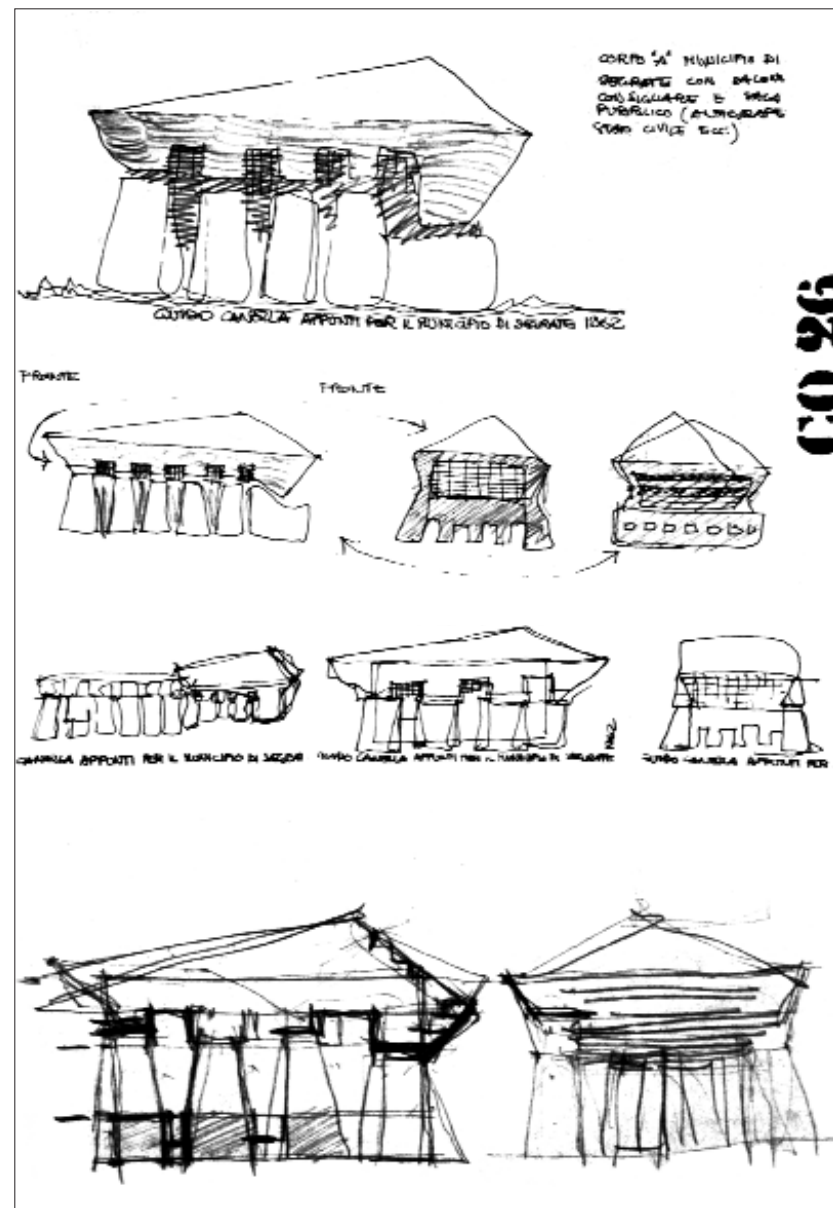
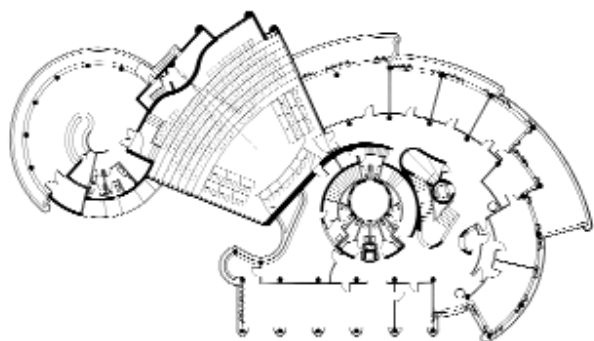
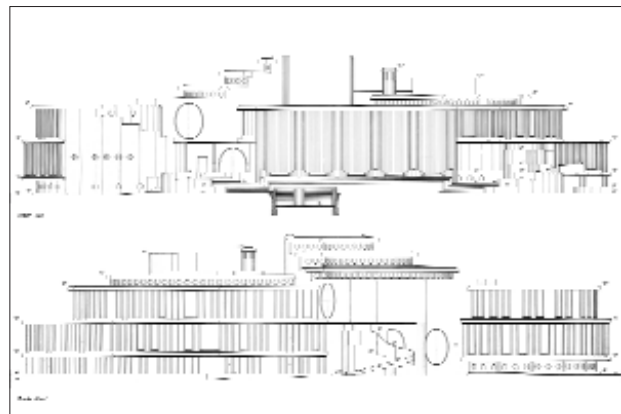
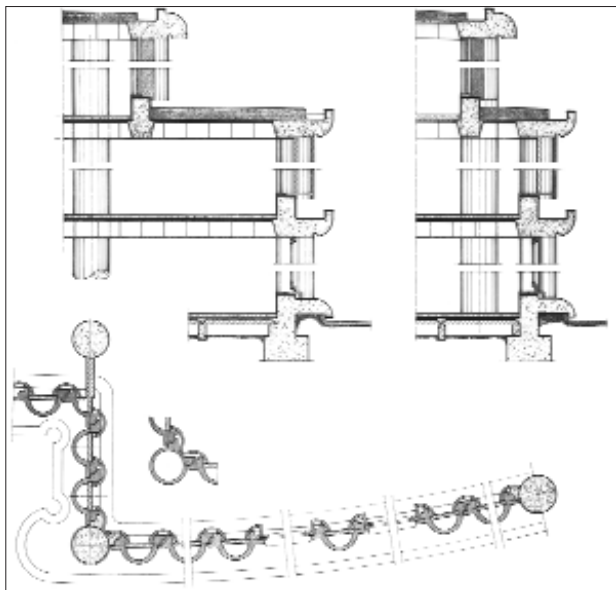
Con M. Achilli, D. Brigidini, L. Lazzari.

Vista del modello e assonometria
del progetto preliminare.

Vista dalla piazza con fontana
di Aldo Rossi.



Dettaglio costruttivo e vista delle cornici e dei pannelli prefabbricati.
 Prospetti sud e nord e pianta del secondo piano.
 Disegni di studio.



CO 26

Si è resa quindi necessaria per gli artisti realisti la presa di coscienza dell'esistenza, in seno alla tradizione, di modelli che già si siano dimostrati capaci di interpretare i contenuti delle società che li esprimevano, rappresentandone compiutamente i sentimenti. La necessità quindi di riallacciarsi alla tradizione e riconoscerne la sostanza umanistica, i mezzi figurativi e le presenze effettive che sono i termini tipici del suo linguaggio espressivo.

La considerazione, ad esempio, del romanzo storico di età romantica (Manzoni, Nievo), della valida pittura e scultura dell'800 (Fattori, Gemitto) del suo melodramma (Bellini, Verdi). Così in architettura noi crediamo non sia possibile fare oggi opera nuova e valida nel campo del realismo senza richiamarsi agli ideali ed alle opere del nostro '800, dell'epoca Risorgimentale, in cui questi contrasti si posero anche nel campo dell'edilizia.

La tradizione che noi ancora rinveniamo come fondamento nella cultura e nell'opera di architetti nostri come Camillo Boito è stata nell'attività del movimento moderno, completamente sommersa.

La tradizione in architettura (a nome di un gruppo di studenti della Facoltà di architettura di Milano), relazione al convegno promosso dal MSA alla Società Umanitaria di Milano il 14 giugno 1955, in "Casabella-Continuità", n.206, luglio-agosto 1955, p.48.

L'invariante negli assetti spaziali, assunti da destinazioni d'uso specifiche e tra loro simili, costituisce quella che convenzionalmente oggi può essere definita la tipologia architettonica.

Compito originale della nostra squadra voleva dunque essere quello di considerare gli organismi della scuola primaria, tenendo continuamente presente il rapporto tra morfologia e tipologia. Anzi: venne a precisarsi in seguito come si potesse addirittura parlare di "rapporto biunivoco tra morfologia e tipologia", ove la prima risultava funzione della seconda e viceversa.

A questo punto si rende utile tentare una definizione dei due termini, ove per morfologia si intende una successione di avvenimenti espressi in un concreto storico volta a volta definito nello spazio; e per tipologia l'aspetto categorico desunto da una certa particolare successione.

Per tipologia si può intendere, quindi, la sistematica che ricerca l'invariante della morfologia. Da ciò discende come la scelta dell'invariante venga investita del valore di assunto metodologico, costituisca cioè vero e proprio modello di cultura, in altre parole, sia, di fatto, la "filosofia" dell'architetto.

Relazioni tra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico, in AA. VV., L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della Scuola primaria, De Donato, Bari 1965, p.69.

Questo spazio sarebbe destinabile ai servizi e alle infrastrutture (edifici per l'amministrazione, per l'istruzione, per i consumi, per i trasporti, ecc.), quei caposalda 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 spiegare e giustificare — io credo — il riaffiorare dell'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 conferimento 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.

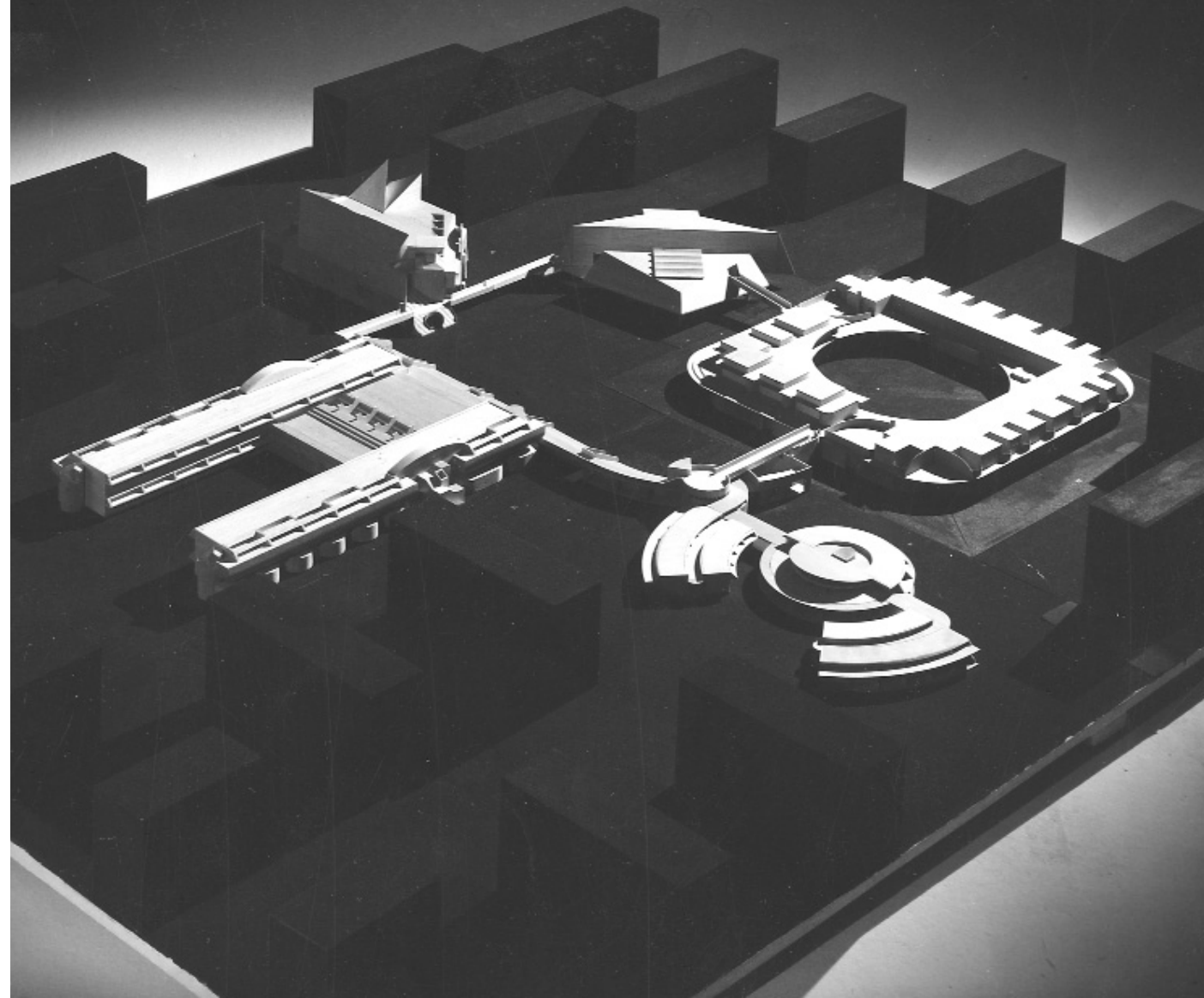
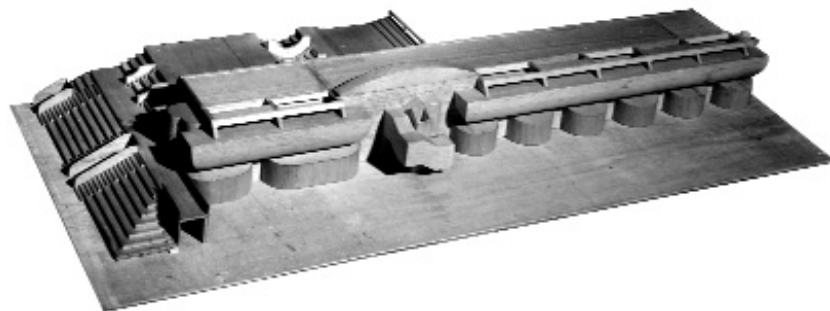
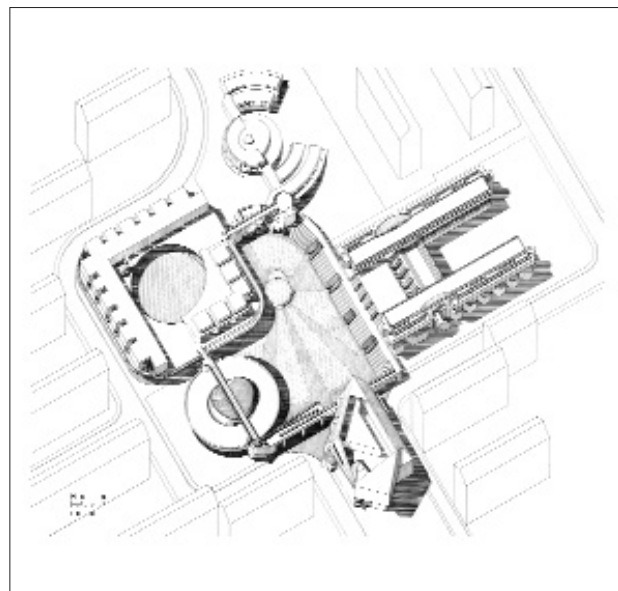
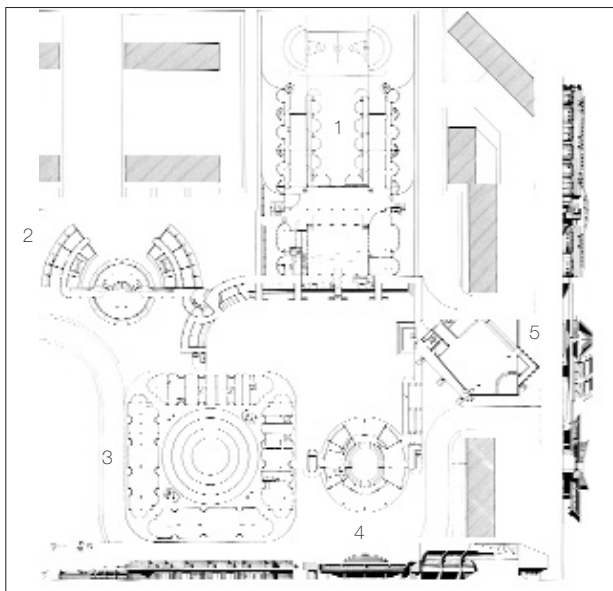
Mausolei contro Computers, in "Il Confronto", a.IV, n.1, gennaio 1968, p.42.

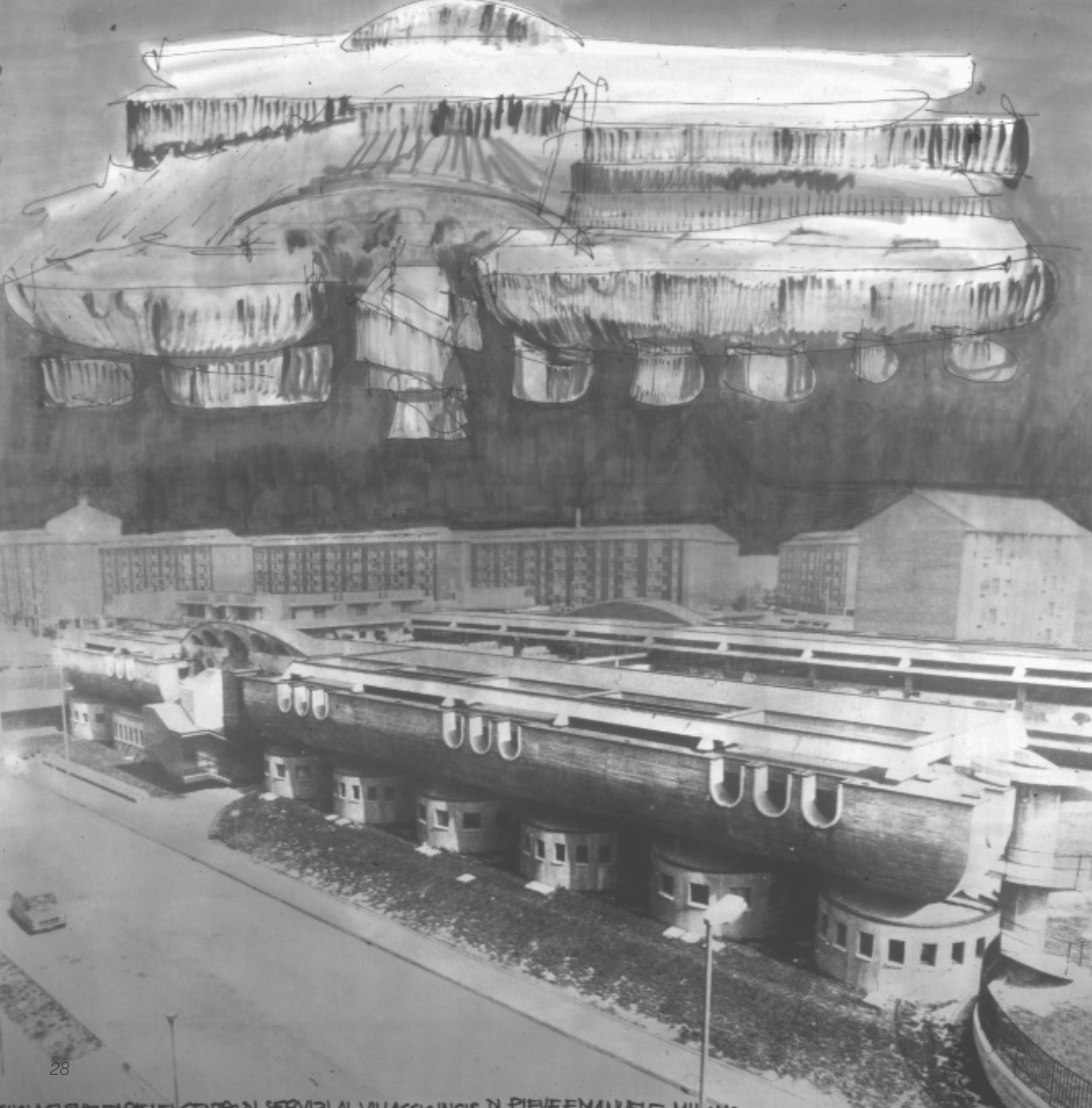
Centro servizi al villaggio Incis di Pieve Emanuele, Milano, 1968-1982.

Con M. Achilli, D. Brigidini.

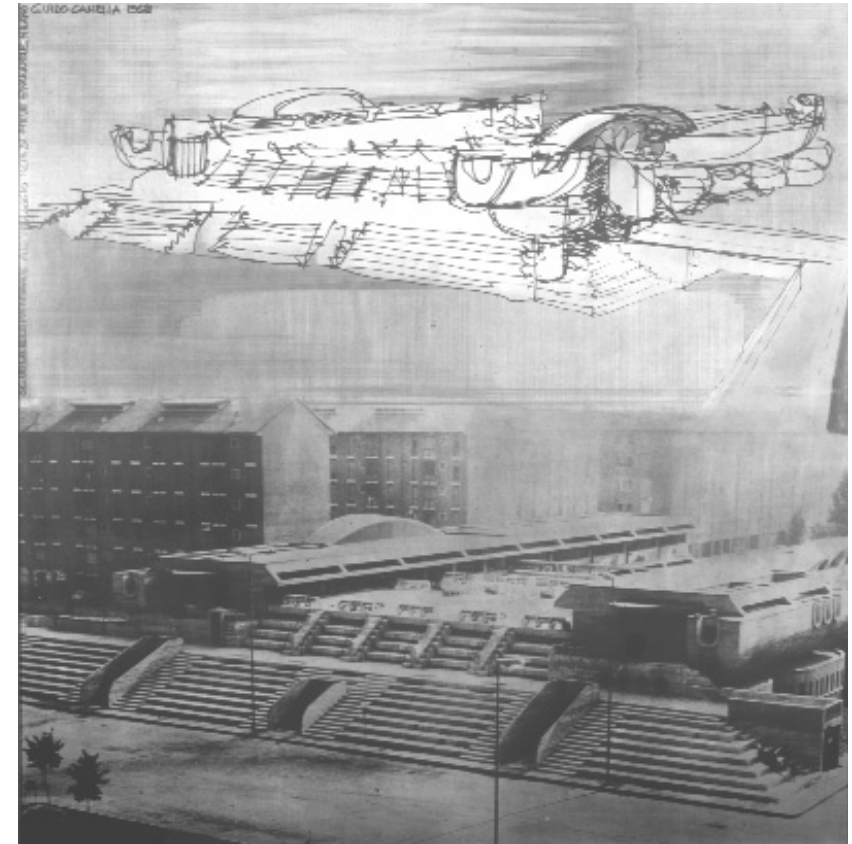
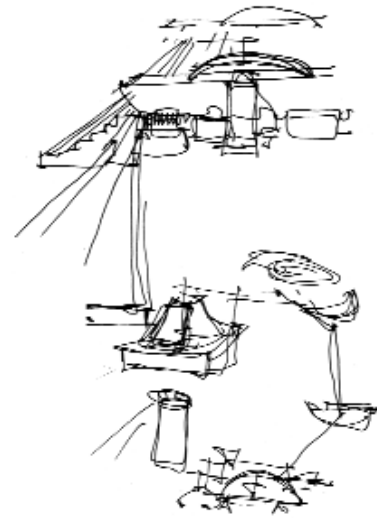
Planimetria generale e prospetti sud (a destra) e ovest (in basso): 1) scuola elementare, 1968-1973; 2) scuola materna, 1969-1974; 3) centro commerciale, 1970-non concluso; 4) edificio multiuso, 1973-1979; 5) centro parrocchiale 1972-1981.

Assonometria, modello spaccato della scuola elementare e modello di studio generale.





Montaggi con viste e disegni di studio
della scuola elementare.
Disegno di studio della scuola
elementare.



Si è parlato di recente delle cosiddette "istituzioni totali", quelle comunità, quei luoghi, dove il sistema è portato a smettere l'atteggiamento suasivo 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?

Un ruolo per l'architettura, 1968; ora in AA. VV. (a cura di C. Aldegheri, M. Sabini), Per una idea di città. La ricerca del Grupo Architettura (1968-1974), Cluva, Venezia 1985, pp.96-123.

[...] da una lettera inviata a chi doveva stendere la presentazione di opere che, con altri, i miei colleghi ed io presentavamo in una mostra [in F. Tentori, "D'ou venons-nous? Qui sommes-nous? Ou allons-nous?", in AA.VV., Catalogo della mostra "Aspetti dell'arte contemporanea" al Castello Cinquecentesco de L'Aquila, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963]: ... *quella "conoscenza" è stata tanto più documentaria e quindi utilizzabile quanto più tradotta in una degradazione in una deformazione del prodotto convenzionale... È abbastanza imbarazzante il dirlo comunque non siamo mai riusciti a conquistare un'armonia, una coerenza una stabilità formale che altri hanno perseguito ed agguantato. Ciò, credimi, è sempre stato un fatto cosciente e quasi predestinato. Ricordo con gli amici di aver spesso detto di tante opere (anche nostre) che "non erano sufficientemente brutte". Si trattava di uno scrupolo romantico, morale, moralistico forse, ma che in seguito ci sarebbe tornato utile. Non ci sentivamo di fare la morale ai tempi mettendoci al di sopra della mischia e riproducendo l'assunto razionale o parlando addirittura della lingua della ragione; né d'altra parte, ci confortava ritenerci "espressionisti"... e con ciò sviluppare liberamente e allegramente i nostri temi in conformità a quegli storici moti assunti a modello.*

[...]

A un giovane allievo, che mi proponeva una progettazione nei termini di qualità, caratteri e frammenti, rispondevo che, per un'architettura che si proponga conoscitivamente la realtà, la qualità costituisce l'individuazione dell'area dei problemi ad essa prioritariamente pertinenti (riconoscibile, per esempio, in un regime diverso della proprietà, in un comportamento di massa, ecc.) e, quindi, il convincimento della transitorietà del regime che governa la città presente; i caratteri denotano il modo di tener conto della qualità strumentalmente, cioè, ai fini della progettazione (per esempio, un diverso, forse più antico, concetto di funzionalità, uno spregiudicato far fronte ai bisogni sulla scorta di quel comportamento, un rapporto innovatore tra sfera collettiva e sfera individuale, ecc.); i frammenti connotano l'architettura attraverso le figure scelte dalla sua storia (per esempio, con l'innovazione dei caratteri ogni figura tenderà a riscattarsi dal frammento, ad emanciparsi dalla citazione evocativa per riproporsi autonomamente, modernamente, ecc.). In altre parole, un'altra città dell'architettura.

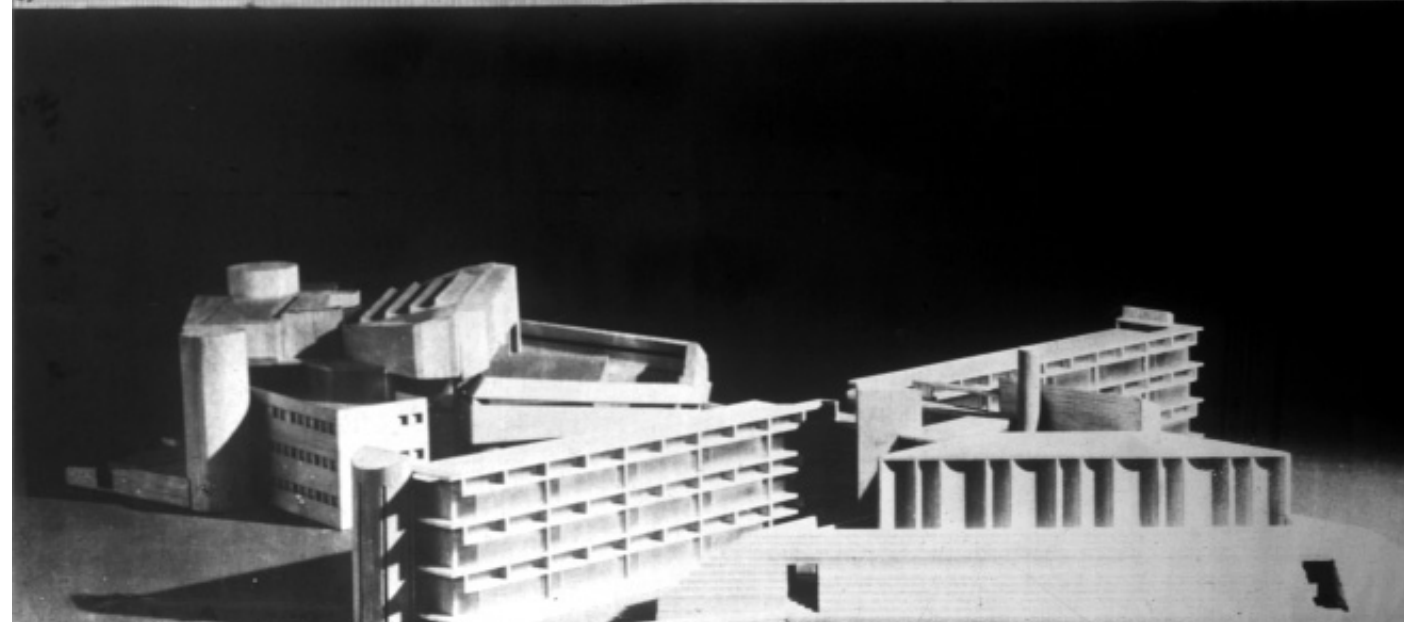
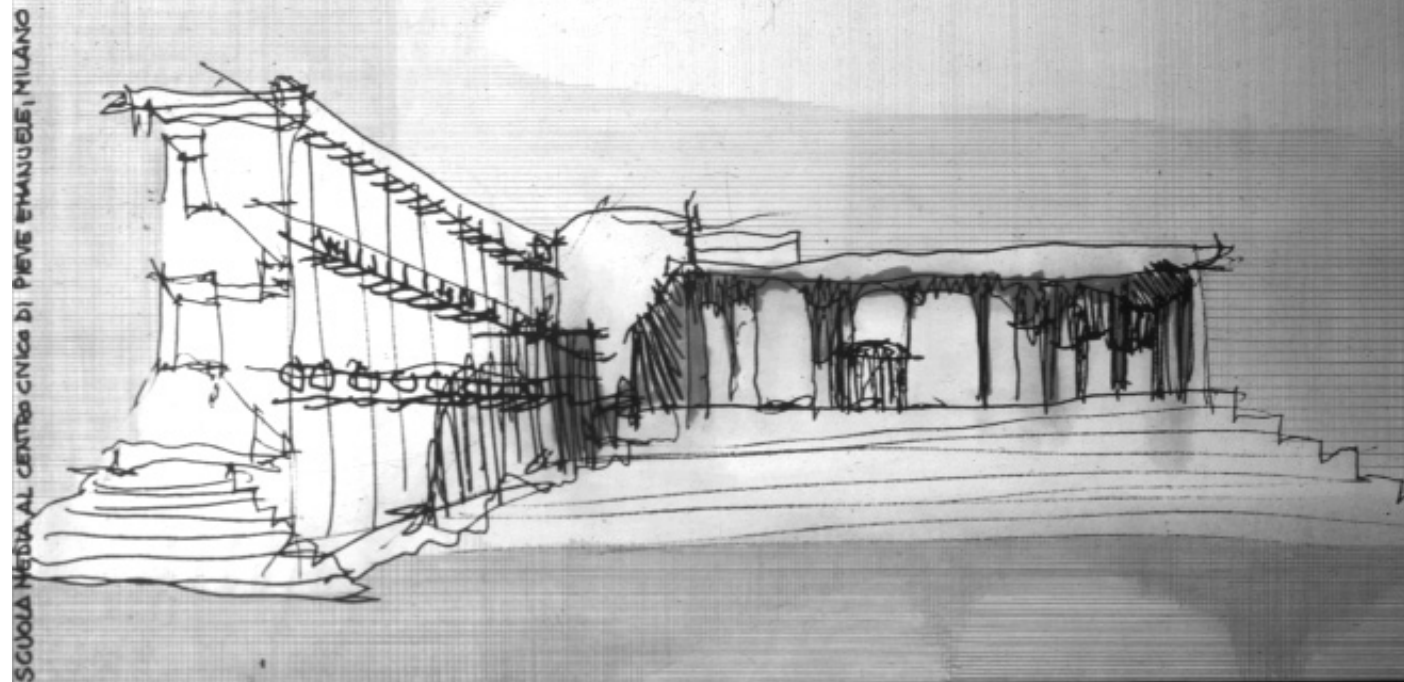
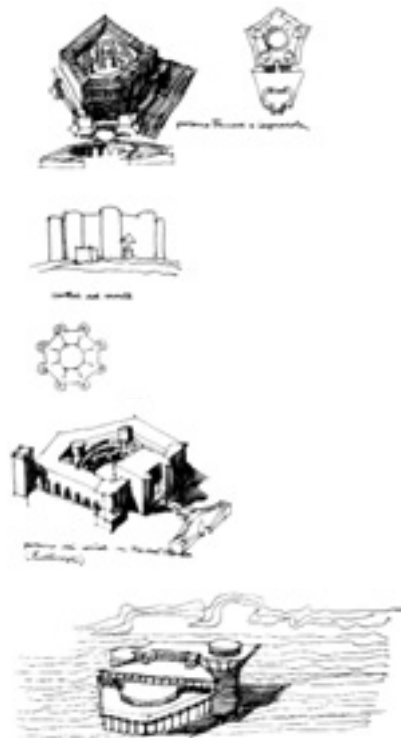
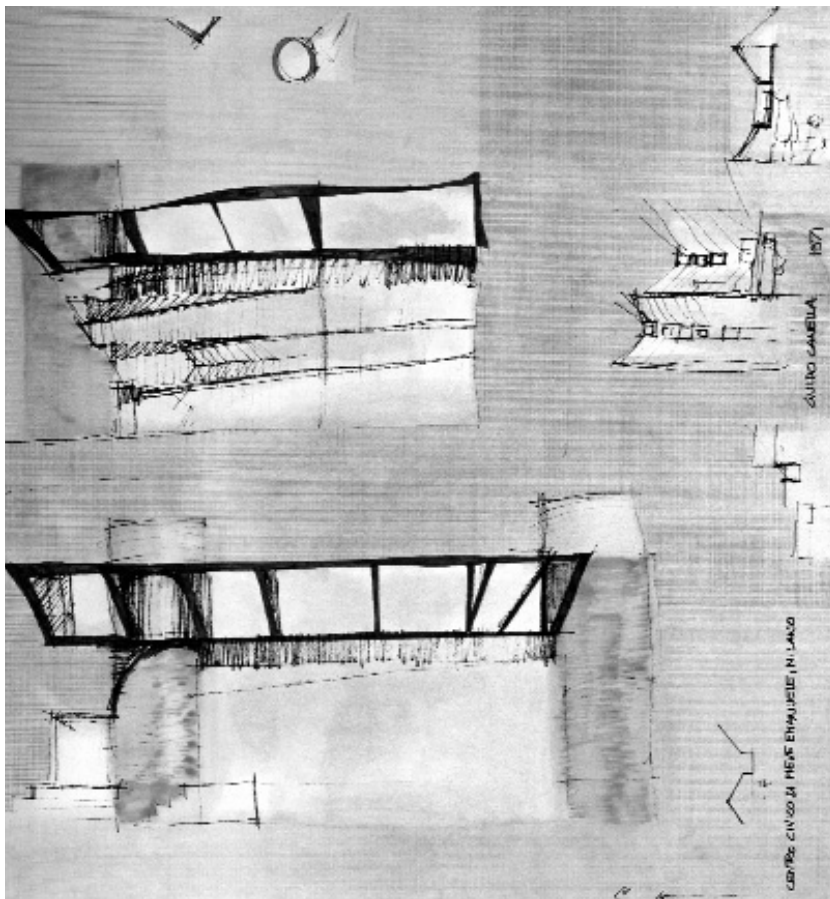
Un'architettura di architetture, in "Lotus International", n.7, ottobre 1970, pp.42, 45.

Centro civico con municipio, scuola media e campo sportivo, Pieve Emanuele, Milano, 1971-1990.

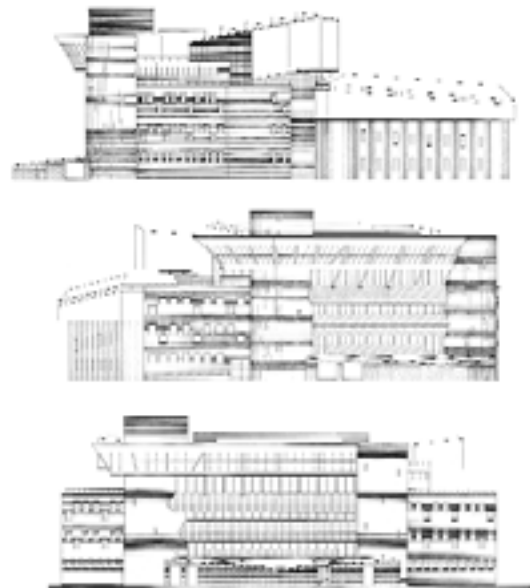
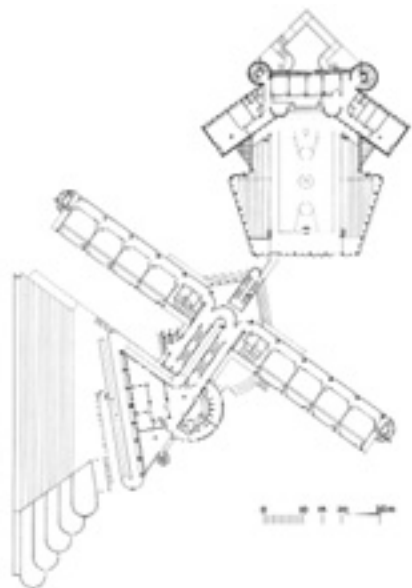
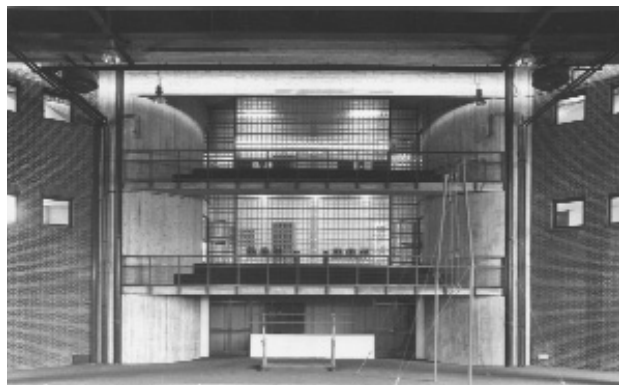
Con M. Achilli, D. Brigidini.

Disegno di studio del fronte nord con la biblioteca.
 Disegno di studio con il Palazzo Farnese a Caprarola di Vignola, il Palazzo dei Soviet a Makhač Kala di Žoltovskij e la fortezza federiciana di Castel del Monte.

Montaggio con disegno di studio e modello.



Vista da sudovest e vista interna del
corpo della palestra.
Pianta del primo piano e prospetti ovest,
nordest e nord.
Vista da est.



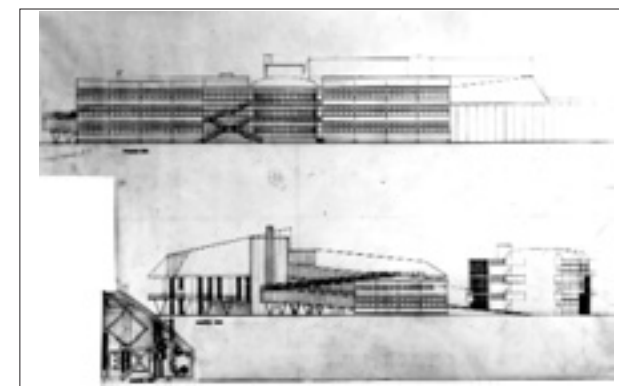
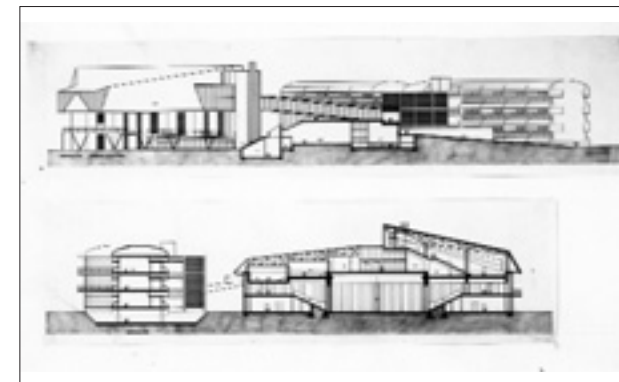
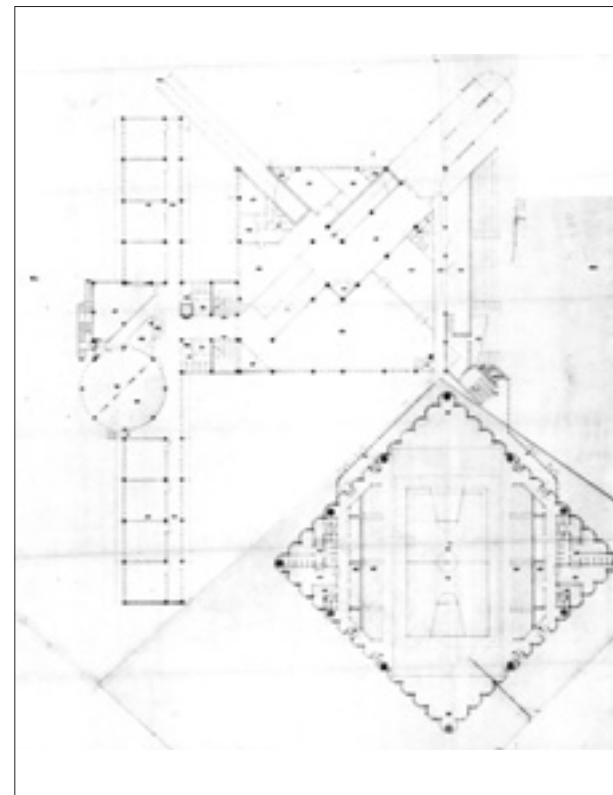
**Concorso per la Scuola media
di Saronno, Varese, 1972.**

Con A. Christofellis, G. Fiorese.

Vista del modello e planimetria.



Pianta del piano terreno.
Sezioni e prospetti est e sud.



In architettura per Ginzburg, il ritmo diventa l'organizzazione sintattica dello spazio nel tempo che, senza contrapporli o combaciarli, integra, e riordina, riducendone la velleità esclusiva, preziosi frammenti grammaticali. Così, senza alludervi direttamente, poiché l'itinerario è paludato storicisticamente, il suo ritmo in architettura avrebbe potuto: avvitarsi aderendo alla spirale di Vladimir Evgrafovič Tatlin (1920), ma anche sciogliere dinamicamente l'ornamento, lungi dalla polemica tutta borghese sul ruolo dirompente di una rappresentatività logica e puritana; avallare l'interdipendenza (non il determinismo) tra soluzione estetica ed effetto meccanico della scelta strutturale, come verrà a sostenere nel 1926 El Lissickij a proposito della sua *Staffa delle nuvole*, ma anche ammettere il mirabile traslato allegorico pilastro-architrave di Ivan Madislavovič Žoltovskij sul fronte della centrale elettrica "Moges" eseguita a Mosca nel 1927; descrivere, con mirabile proprietà, l'avvicinarsi degli stili nella storia e il loro articolarsi nelle realtà locali, ma anche, forse, accompagnare la relazione tenuta da Tatlin nel 1921 al presidium dell'Accademia delle Arti, che proponeva la divisione della facoltà di architettura in due sezioni autonome, l'accademica e la nuova, dove l'insegnamento dell'architettura doveva rientrare nel gruppo "ideologia delle correnti estetico-accademiche" mentre l'edilizia in quello denominato "ideologia delle nuove correnti materialistiche".

Moisej Ginzburg o dell'Eurocostruttivismo, saggio introduttivo a M.Ja. Ginzburg, Saggi sull'architettura costruttivista, 1923-34, (a cura di E. Battisti), Feltrinelli, Milano 1977, p.X.

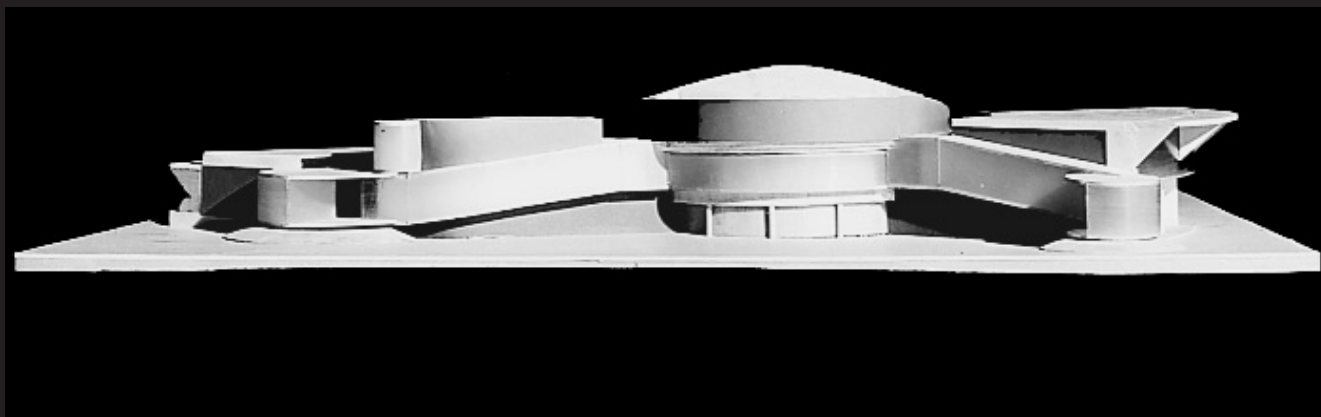
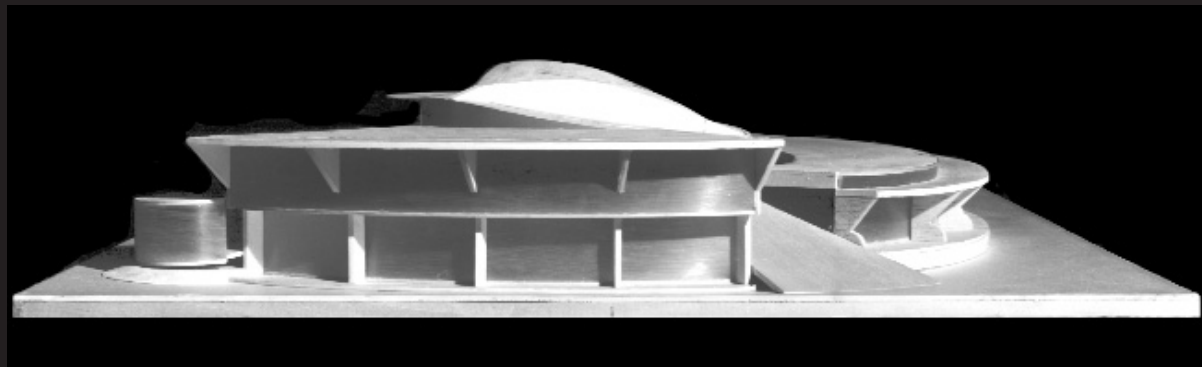
Mi riferisco, per esempio, al ruolo svolto dalla *periferia storica* nella costruzione metropolitana — di cui anche oggi si è parlato —; ruolo di scambio tra concrezioni addotte al capoluogo ed erosioni disseminate sul territorio, attraverso l'interazione di mezzi di trasporto (a partire dai corsi di acqua, fiumi e canali) e cultura antropologica (a partire dal nucleo familiare collettivizzato in cascina, in filanda o in alloggio operaio di ricavo, disimpegnato da ringhiera).

Si configura così la figura di una Milano motrice, nei periodi in cui si integra al proprio *Hinterland*, con un suburbio ancora disposto all'agricoltura (talvolta perfino al pascolo) e una corrispondenza operaia proiettata a vasto raggio sul territorio: diventa forse riconoscibile in questa figura l'Epoca dell'industrializzazione ottocentesca, ma anche quella dell'officina quattrocentesca e perfino quella della territorialità altomedievale.

Città Campagna e Architettura in Lombardia, in AA. VV., La periferia storica nella costruzione metropolitana 1, numero monografico di "Edilizia Popolare", n.135, marzo-aprile 1977, p.8.

**Scuola materna e asilo nido
a Zerbo di Opera, Milano,
1972-1975.**

Con M. Achilli, D. Brigidini.

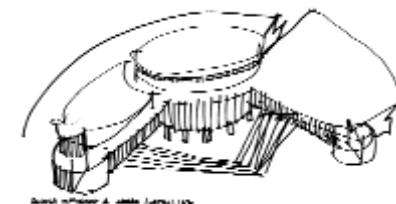
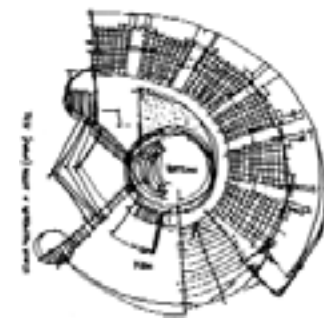
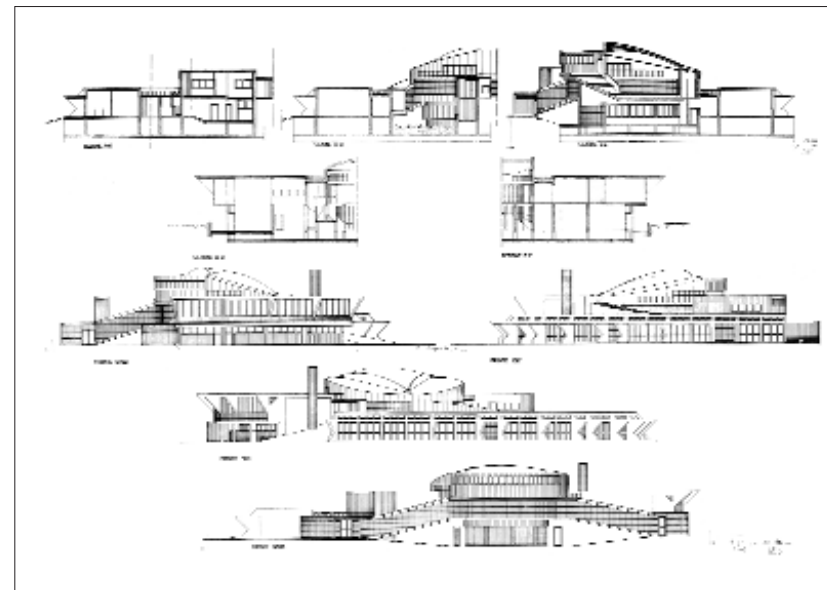


Viste del modello.

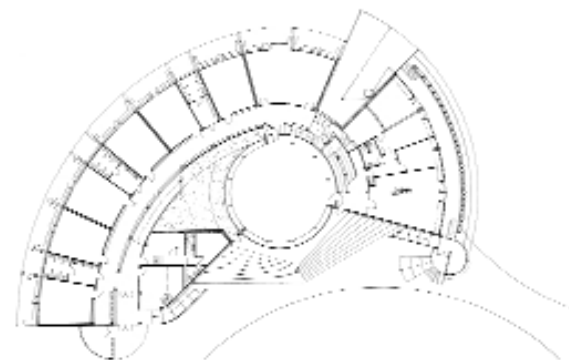
Sezioni e prospetti ovest, est, sud, nord.

Pianta del piano seminterrato e terreno.

Disegni di studio per la pianta del piano
primo e per il fronte nord.



Disegni di studio di Achilli (1972) 1/20

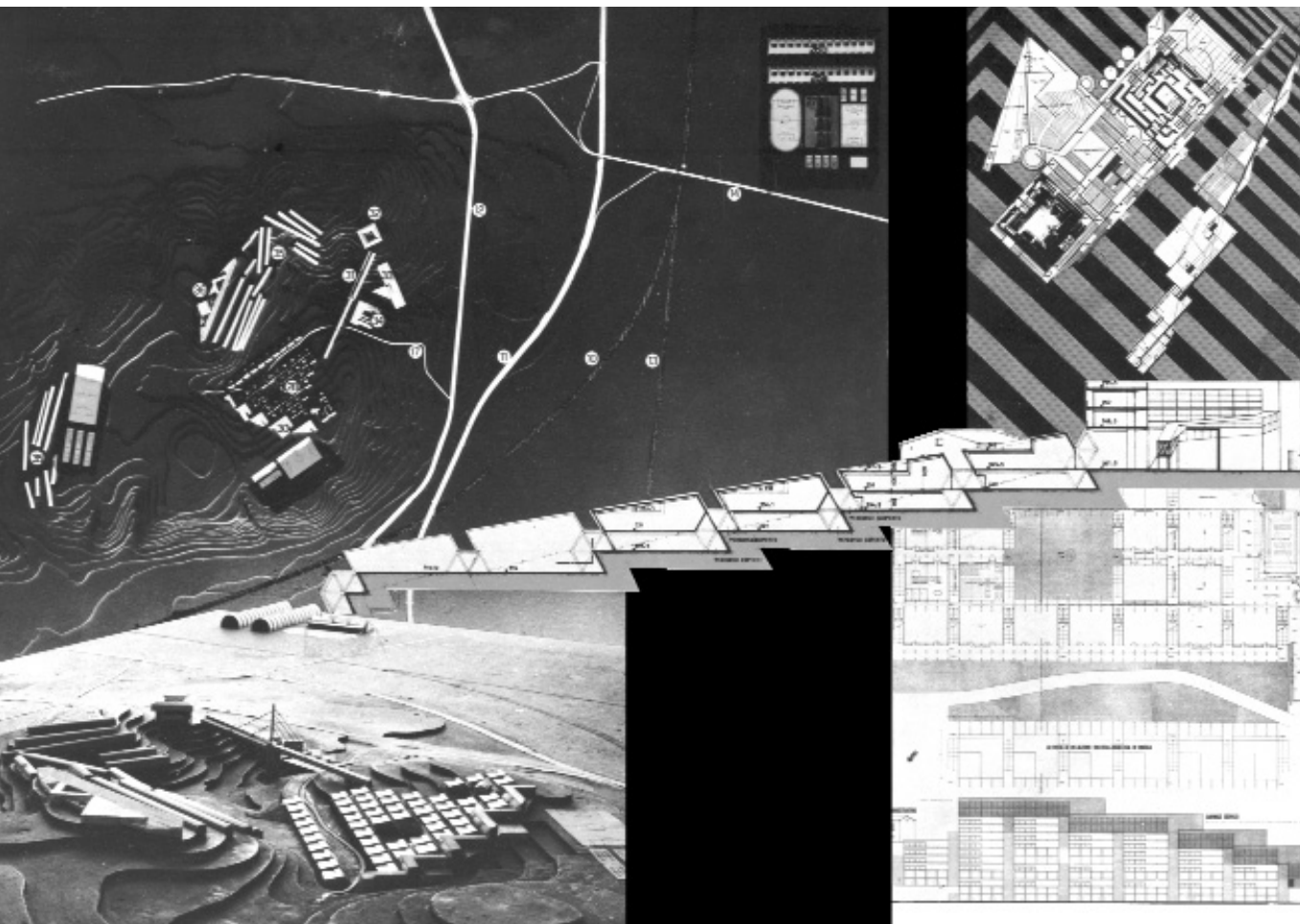


7 30 0

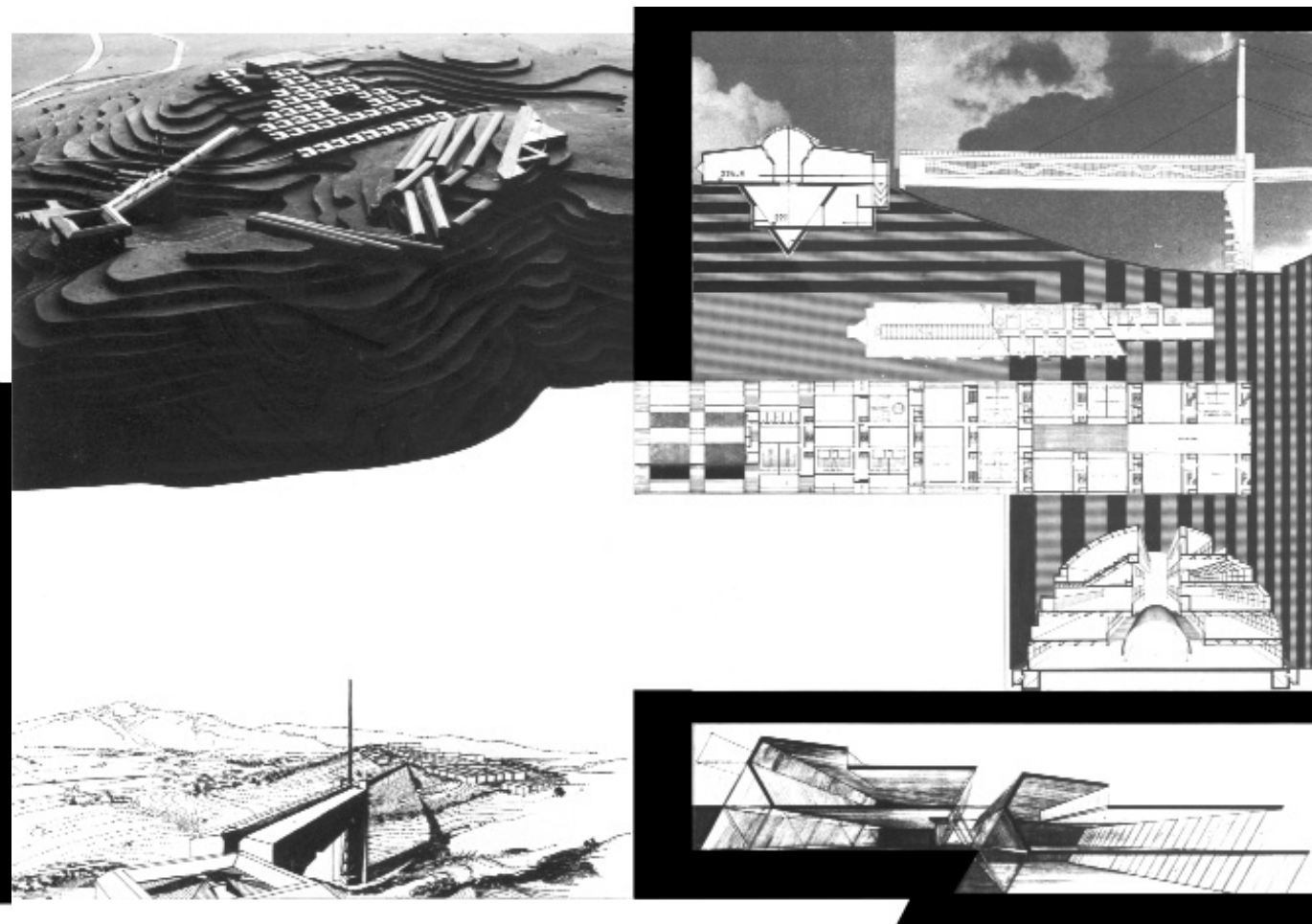
**Concorso per l'Università
di Calabria a Montalto Uffugo,
Cosenza, 1973.**

Con C. Bono, A. Christofellis,
G. Di Maio, G. Fiorese, V. Parmiani,
G.P. Semino. Strutture F. De Miranda.

Montaggio con modello, pianta e
sezione del corpo per le attività artistiche
e di comunicazione, sezione e pianta
del corpo per le attività di relazione
ricerca-didattica.

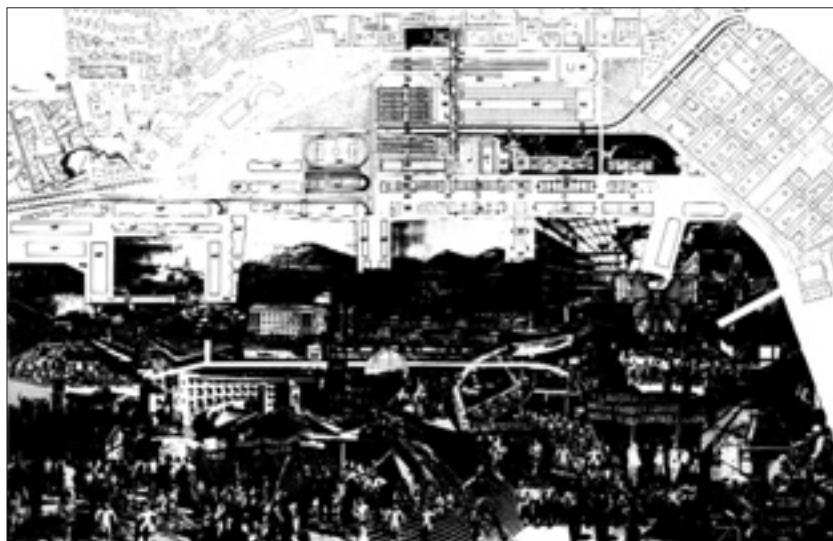
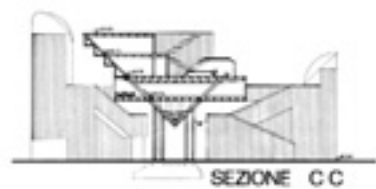
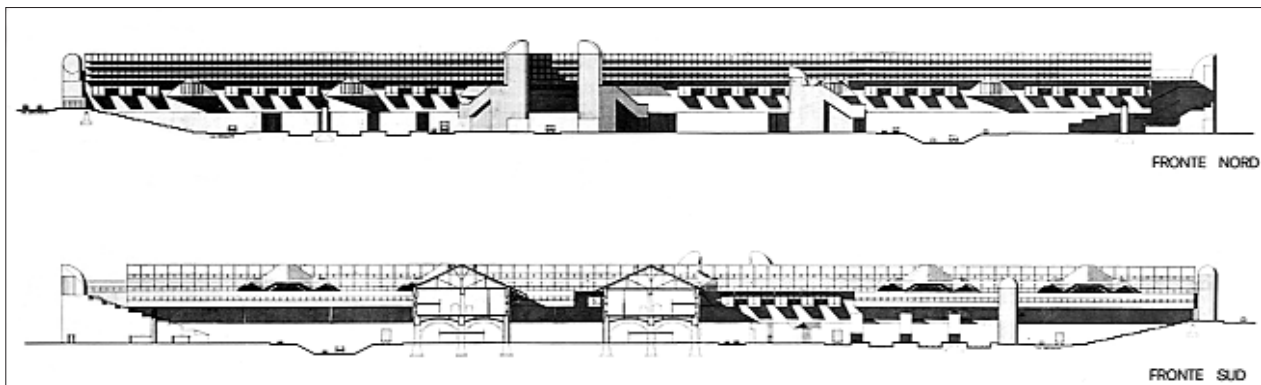


Montaggio con modello, sezione,
prospetto, pianta e prospettiva del ponte
delle agenzie, pianta e sezione
prospettica dei laboratori, sezione
prospettica del corpo per le attività di
relazione ricerca-didattica.

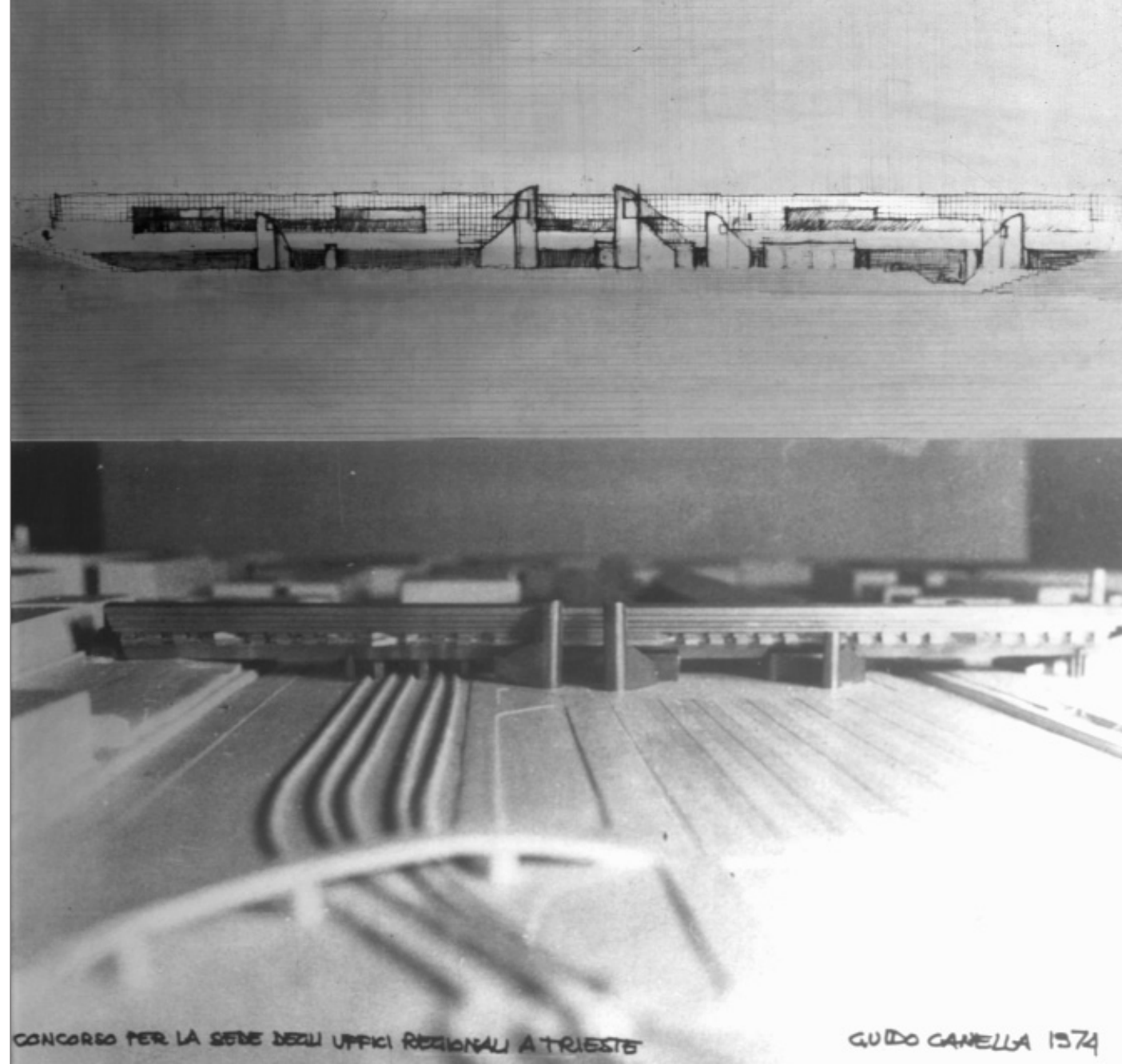


**Concorso per gli uffici regionali
di Trieste, 1974.**

Con A. Acuto, R. Busolini,
A. Christofellis, G. Di Maio, G. Fiorese,
R. Schnabl, E. Segatti, M. Suttora.
Strutture F. De Miranda.



Prospetti nord, sud e sezione
trasversale.
Planimetria con montaggio.
Montaggio con disegno di studio
e modello.

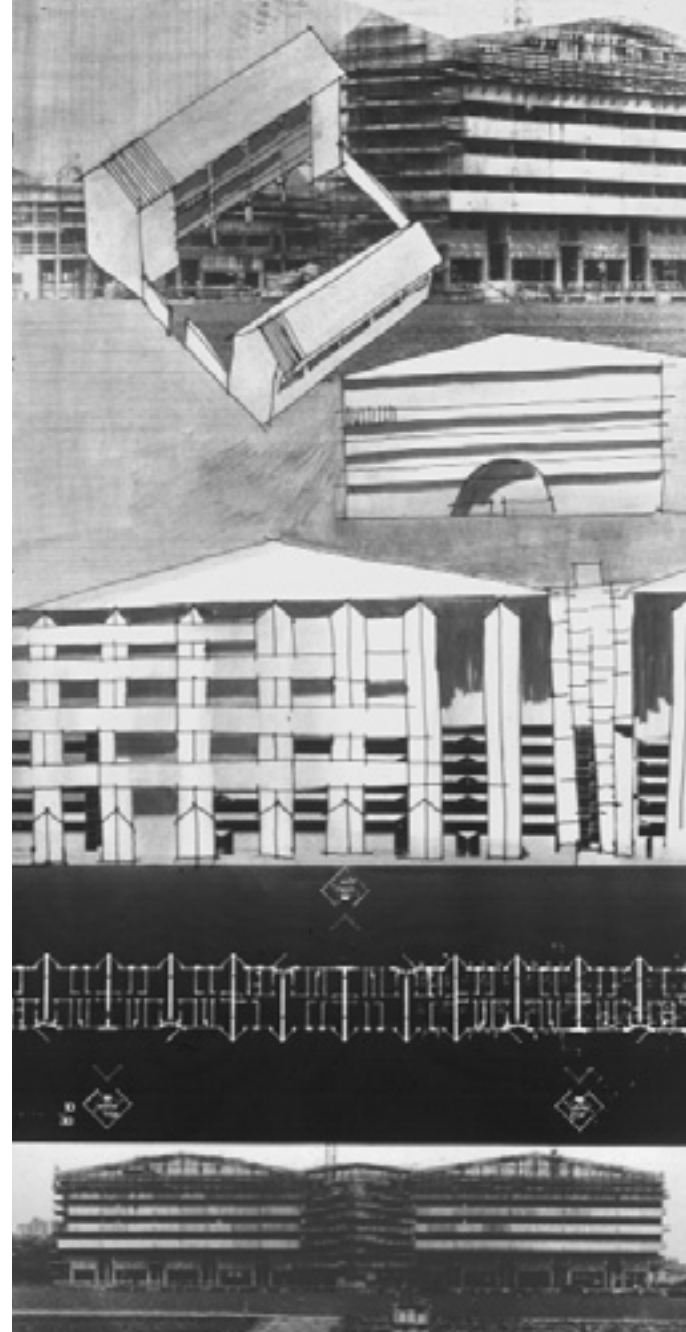
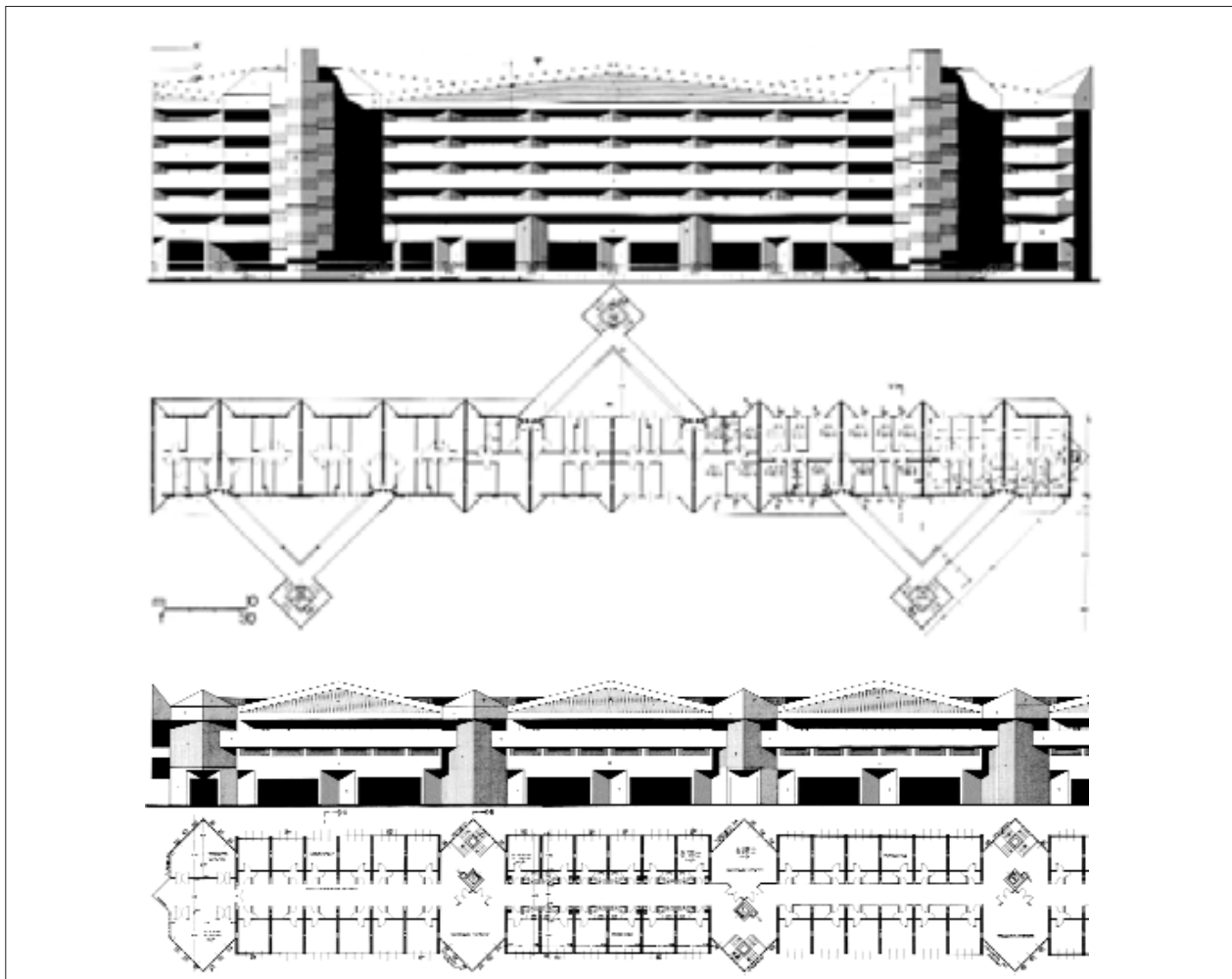


**Quartiere residenziale IACP
a Bollate, Milano, 1974-1981.**

Con A. Maresca.

Prospetto est e pianta del piano tipo del
corpo alto.

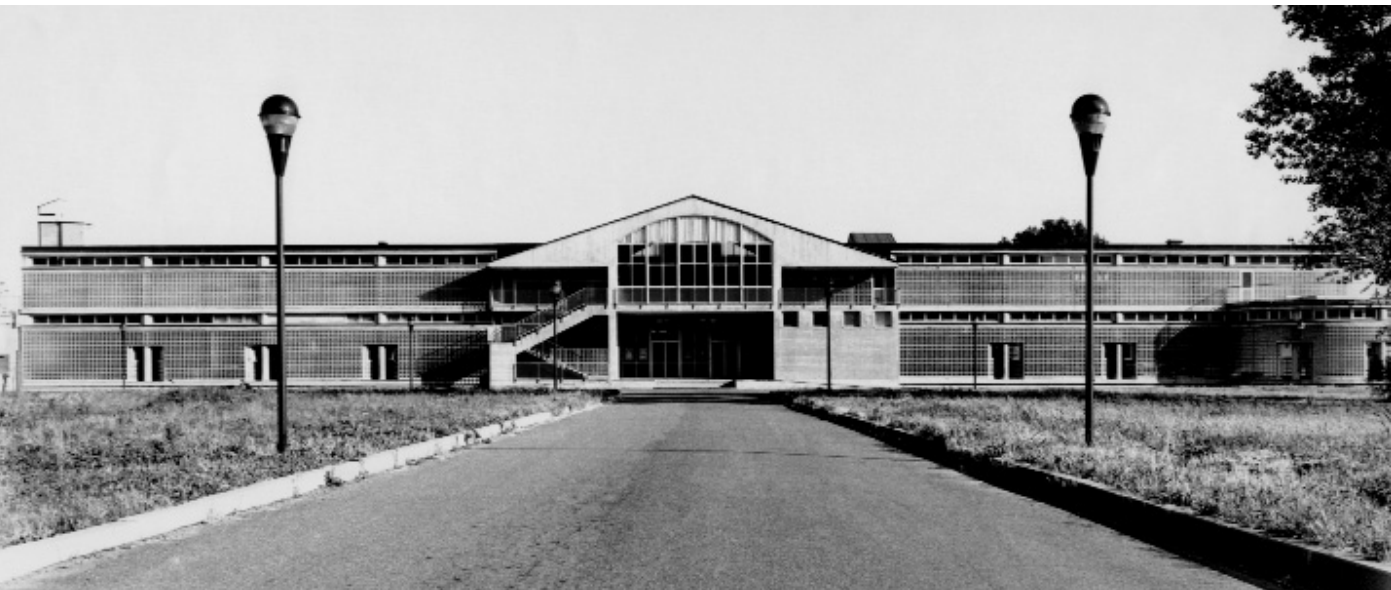
Prospetto ovest e pianta del primo piano
del corpo basso destinato
a casa-albergo per anziani.



Montaggio con disegni di studio, pianta
e vista dell'edificio in costruzione.

Vista aerea da nordovest e vista del
modello.

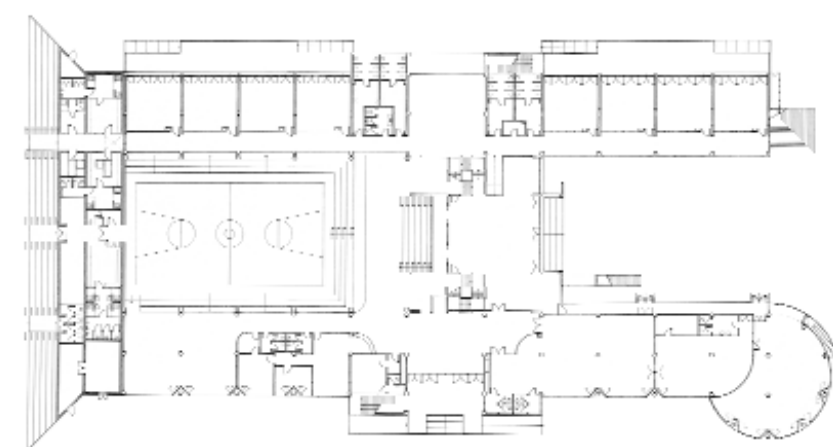
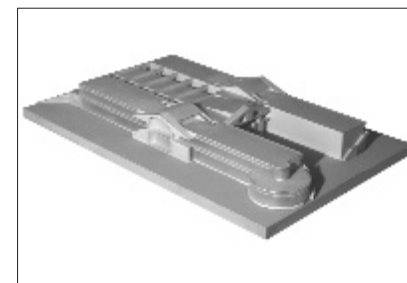
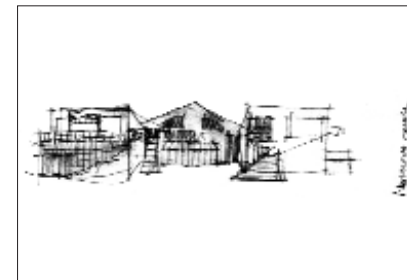
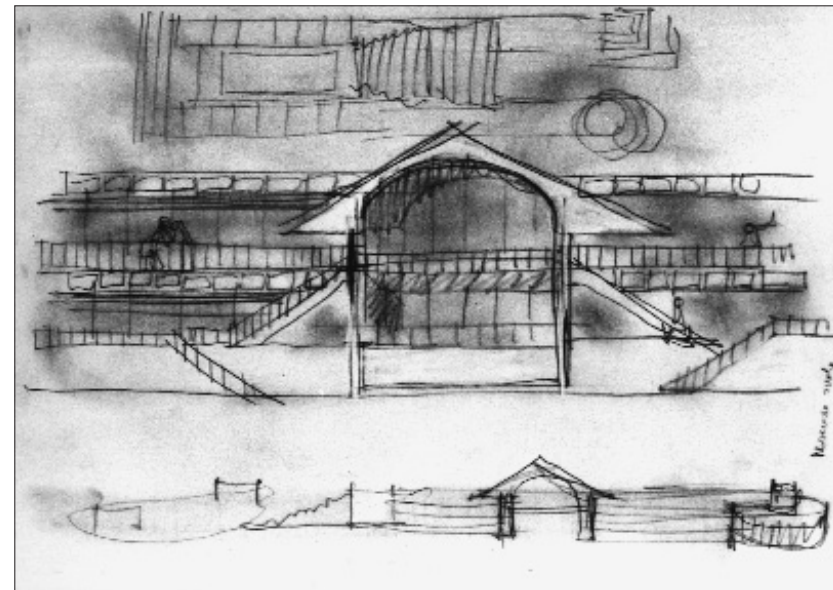
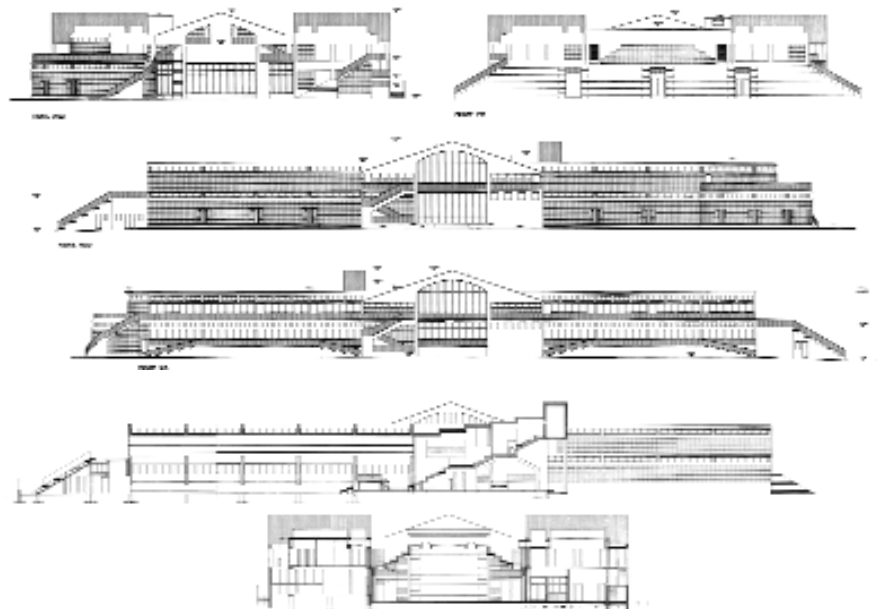




Scuola elementare, scuola materna e campo sportivo al villaggio Mirasole di Noverasco di Opera, Milano, 1974-1976.

Con M. Achilli, D. Brigidini.

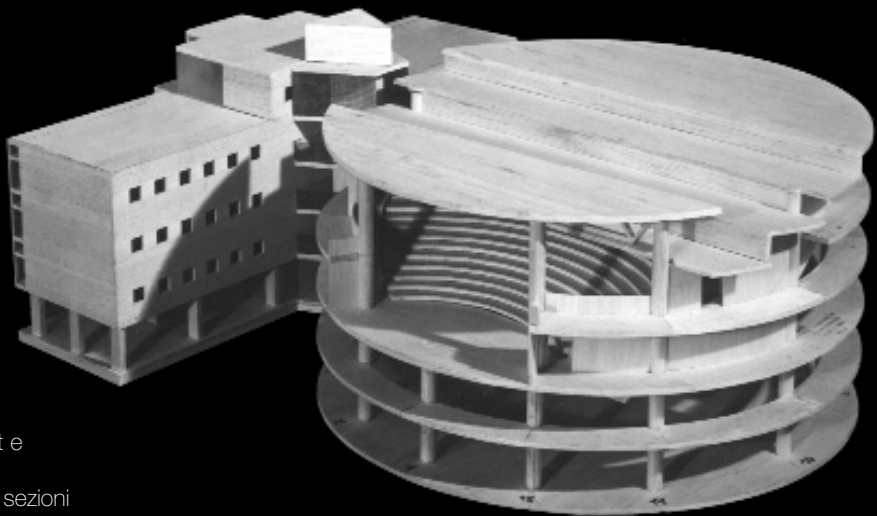
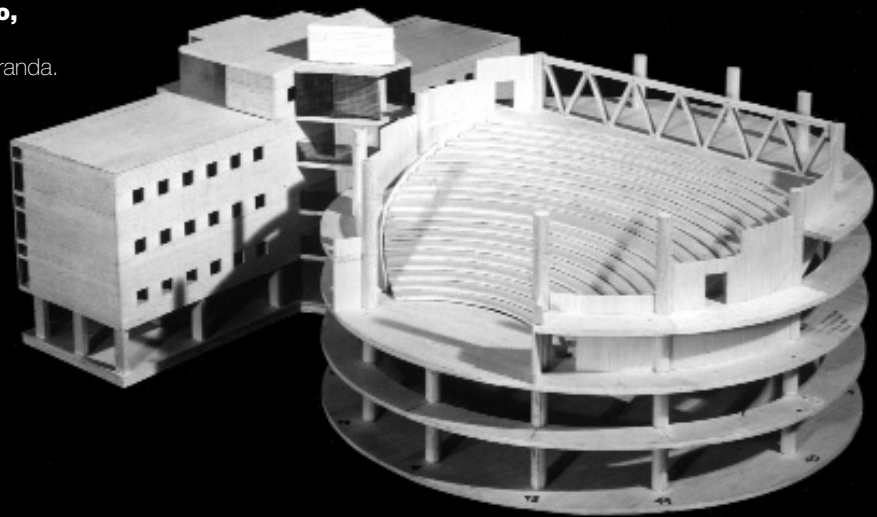
Vista da nord.
 Prospetti ovest, est, nord, sud e sezioni
 longitudinale e trasversale.



Disegni di studio dei fronti sud e ovest.
 Vista del modello.
 Pianta del piano terreno.

Scuola media con attrezzature sociali municipali a Monaca di Cesano Boscone, Milano, 1975-1982.

Con M. Achilli. Strutture F. De Miranda.

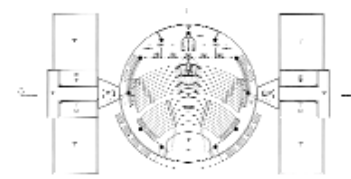
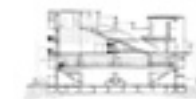
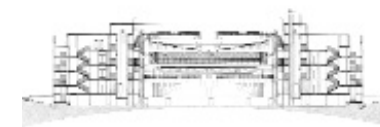
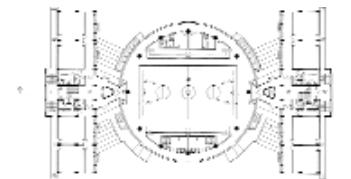
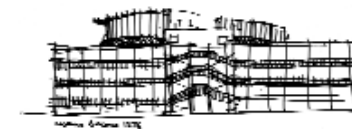
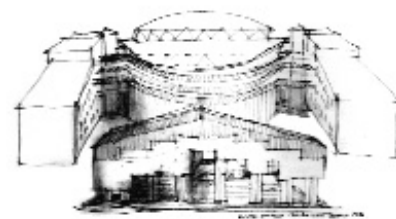
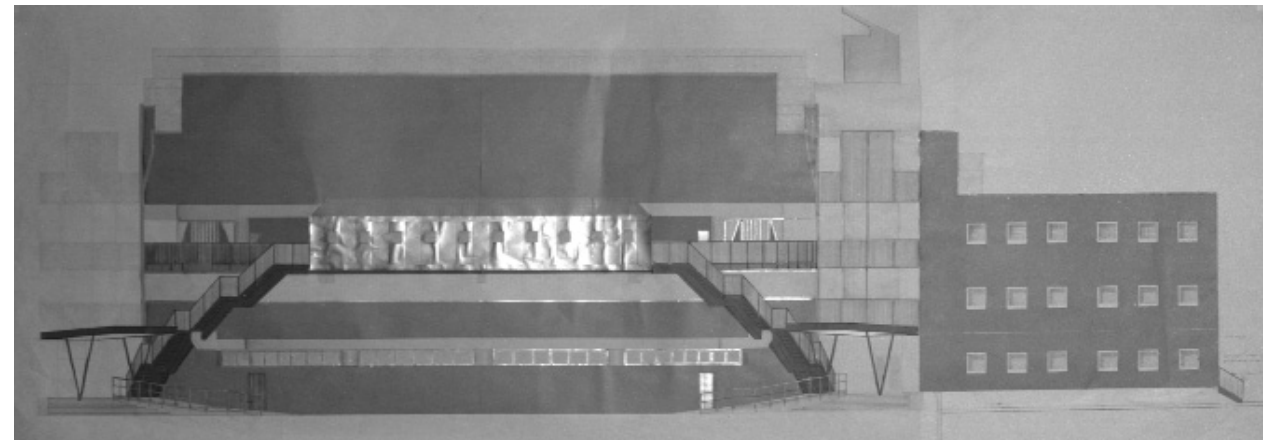


Viste del modello di studio.

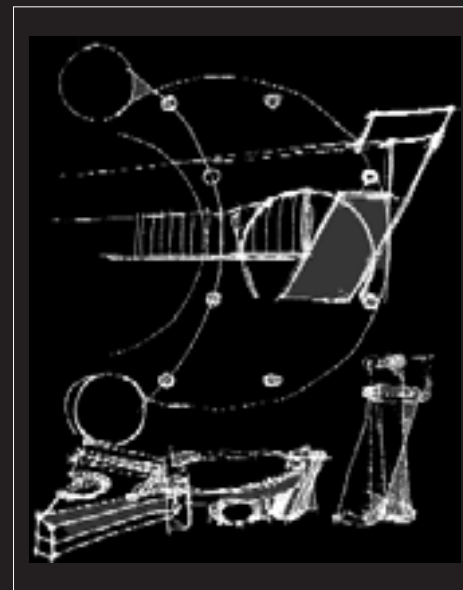
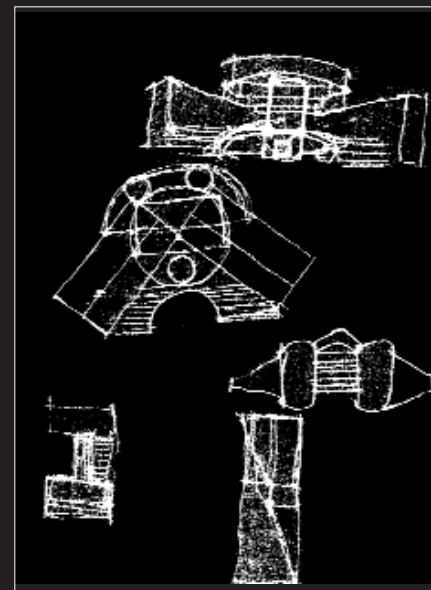
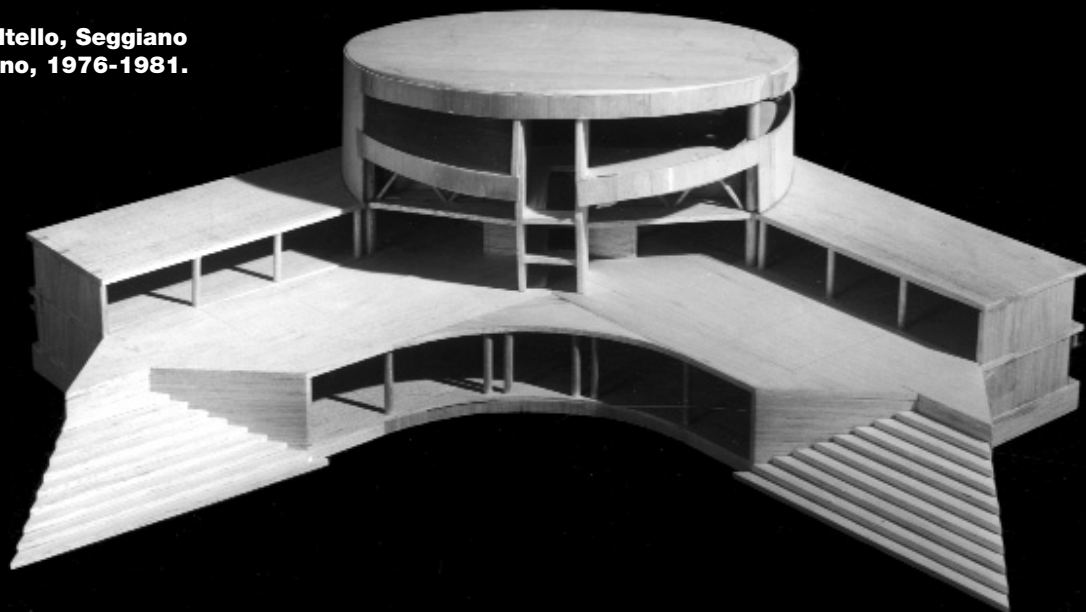
Prospetto sudest.

Disegni di studio dei fronti sudest e sudovest.

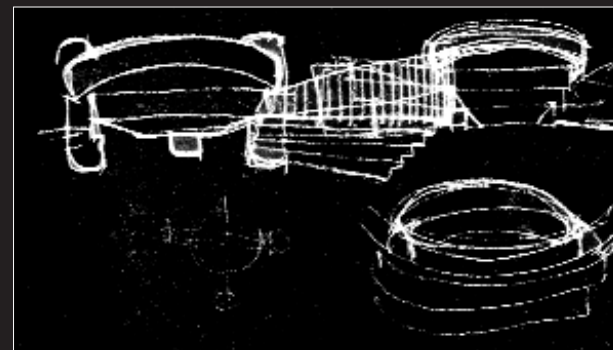
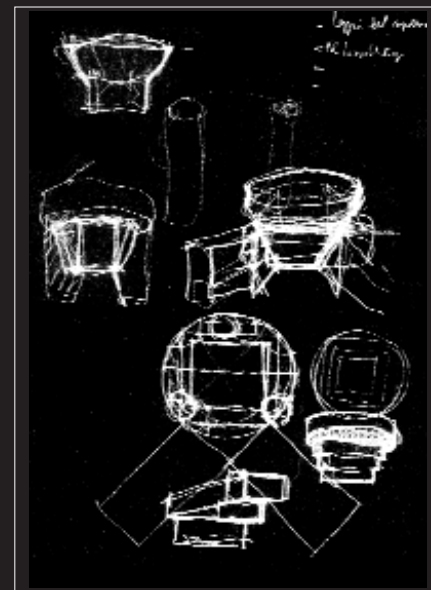
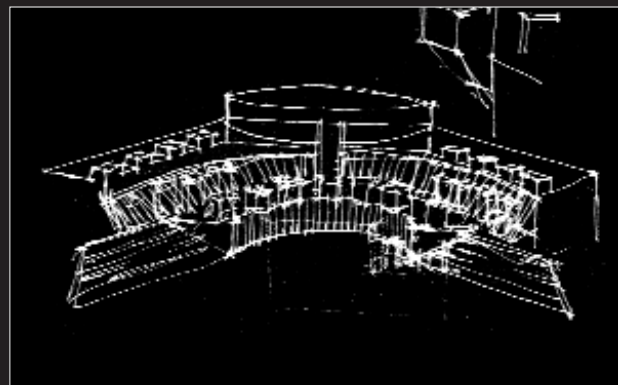
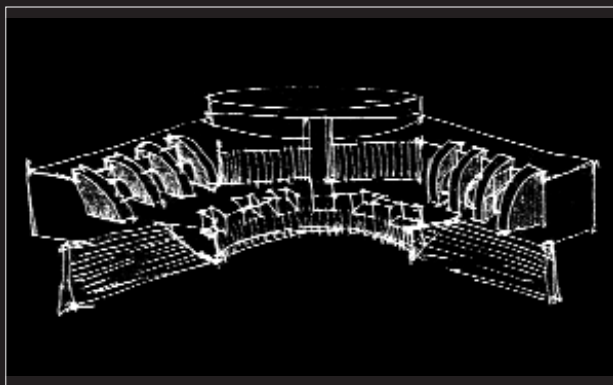
Piante dei piani terreno e quarto, sezioni trasversale e longitudinale, spaccato assometrico e prospetto sudovest.

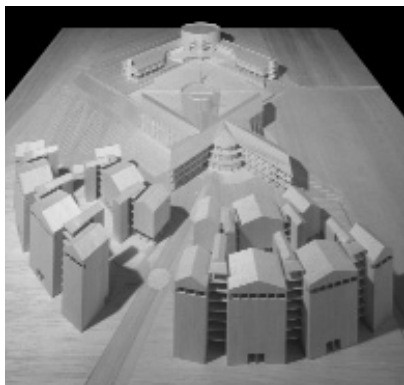


**Municipio di Pioltello, Seggiano
di Pioltello, Milano, 1976-1981.**
Con M. Achilli.

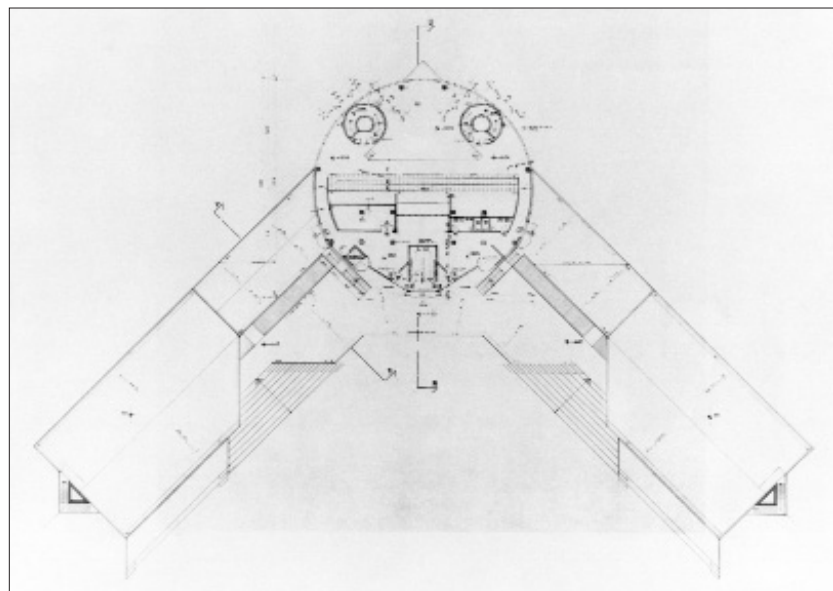
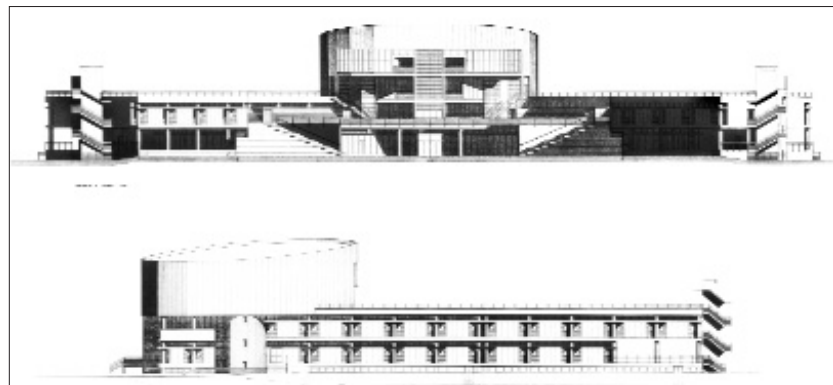


Vista del modello di studio.
Disegni di studio.





Vista del modello del centro civico con municipio (1976-1981), residenze (1980-1990) e attività terziarie (1989-in corso).
Sezione trasversale, prospetti ovest e nordest.
Pianta del primo piano.
Viste da sudovest e da nordest.



Idea e conoscenza diventano allora il proseguimento l'una dell'altra: senza idea la conoscenza perde orientamento; senza conoscenza si interrompe il circuito dialettico del reale dal concreto all'astratto e viceversa. Anche la storia della progettazione ripercorre questo ciclo logico-dialettico, lungo il quale essa trasforma sperimentalmente, attraverso conquiste e affermazioni, l'artificialità dei prototipi in naturalità delle costanti.

Prendiamo il caso delle costanti originali, costitutive, tettoniche dell'architettura: la capanna e il tempio, corrispondenti alla necessità del riparo individuale, familiare, e a quella rituale della vita di associazione. Teoria e pratica della progettazione vi si sono continuamente cimentate, mai lungo una linea evolutiva, ma secondo corsi e ricorsi che, proprio a partire dal pensiero e dall'arte moderni, non distinguono più neppure tra una fase preistorica (e "selvaggia") e una fase storica (e "civile").

Idea e Conoscenza, in A. Rossi, L. Meda, D. Vitale, *Architettura/Idea*; e in R. Gabetti, A. Isola, *Architettura/Conoscenza*, cataloghi della XVI Triennale di Milano, Alinari, Firenze 1981, p.9.

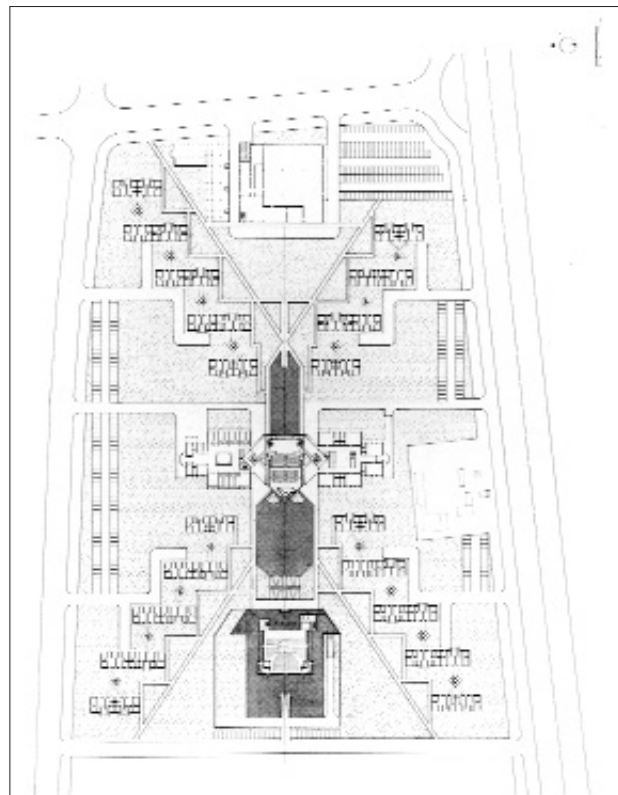
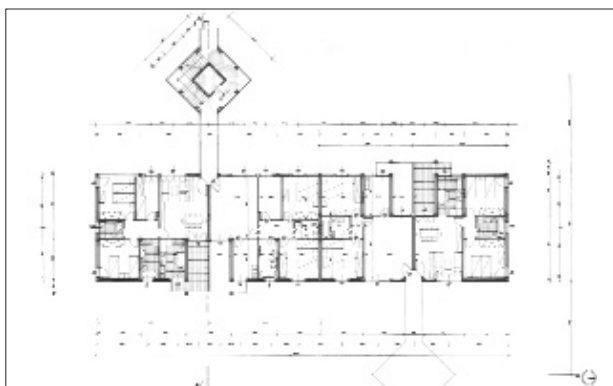
La questione della liquidazione del formalismo attraverso l'affermazione della indispensabile formalità dell'architettura — a mio parere — meriterebbe da sola una biografia scientifica su Rogers (è questo un invito a Francesco Tentori). Infatti, più che i risvolti politici del suo impegno culturale, ritengo che sia stata proprio l'azione critica da lui condotta contro il formalismo, nei suoi generi molteplici e striscianti (dal populismo all'esotismo), nelle sue accezioni proprie e improprie (dal burocratismo al professionalismo), a determinare il suo allontanamento da "Casabella"; un'azione critica forse sottovalutata anche da noi discepoli, in quanto ritenuta, per certi versi, di retroguardia, impegnata alla fine elitariamente e perfino mondanamente. Di ciò Rogers era consapevole: infatti il rischio del formalismo, che appare scontato quando si è giovani, poiché spinti dall'ambizione dell'originalità lo si avverte per istinto, diventa meno percepibile nella maturità del progettista. Penso, invece, che si tratti di un'azione che, riconsiderata oggi, possa tornare di attualità, dacché il conformismo formalista è rischio che ancora oggi corre sui nostri tavoli da disegno e, ciò che più conta, su quelli delle giovani generazioni. Il problema di imprimere formalità all'architettura, progettando contro il formalismo, rimane questione più che mai attuale.

Per Ernesto Nathan Rogers, in AA. VV., (a cura di M. Montuori), *Lezioni di progettazione. 10 maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1988, p.238.

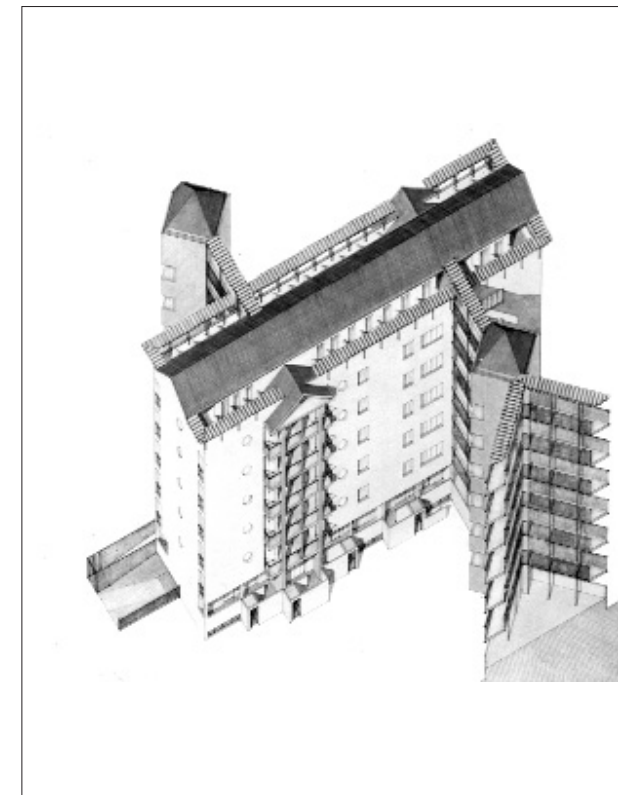
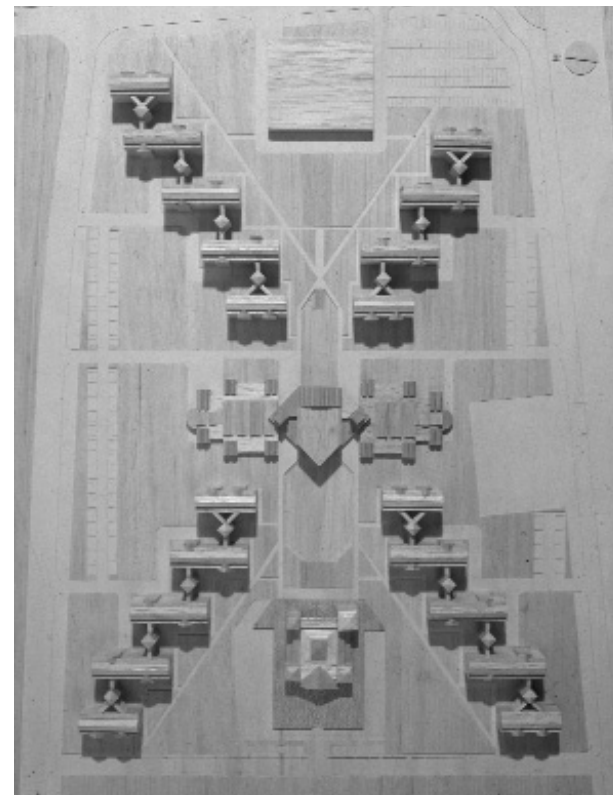
**Quartiere residenziale IACP
con centro servizi, auditorium
e complesso parrocchiale
tra Bettola e Zeloфорamagno**

**di Peschiera Borromeo, Milano,
1982-in corso.**

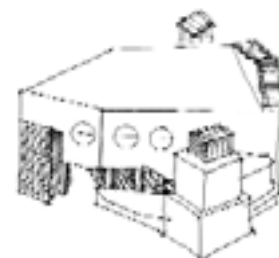
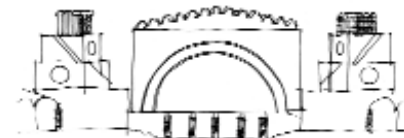
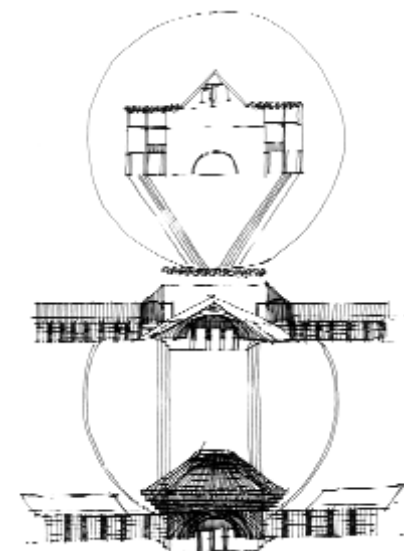
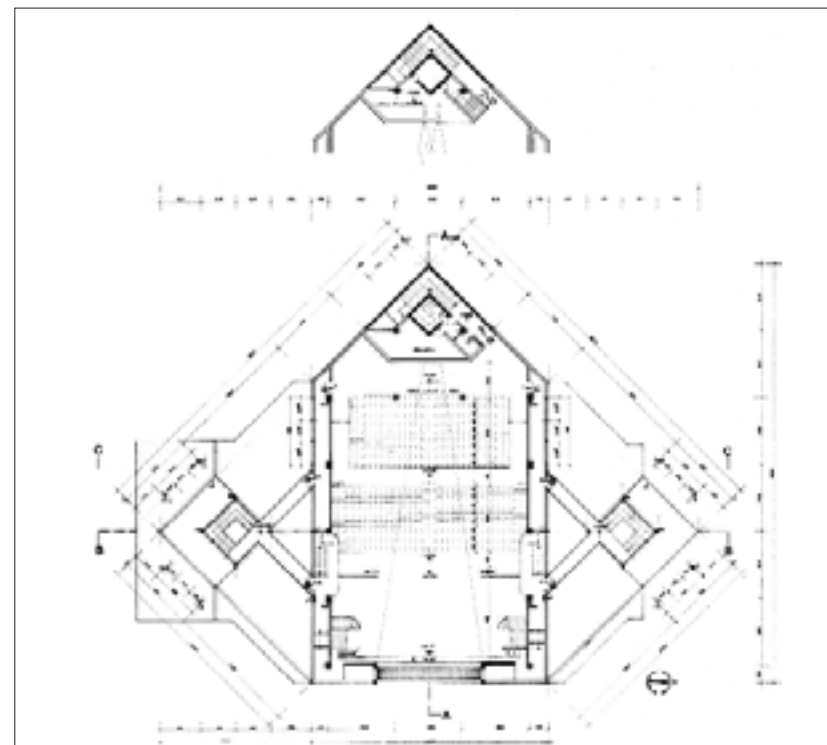
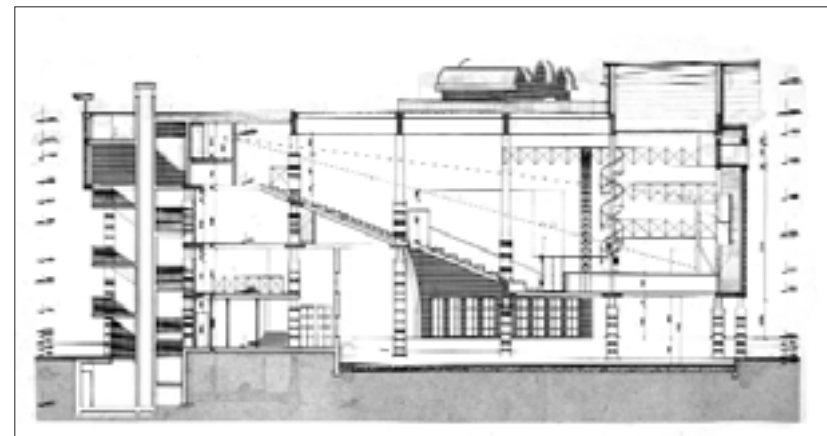
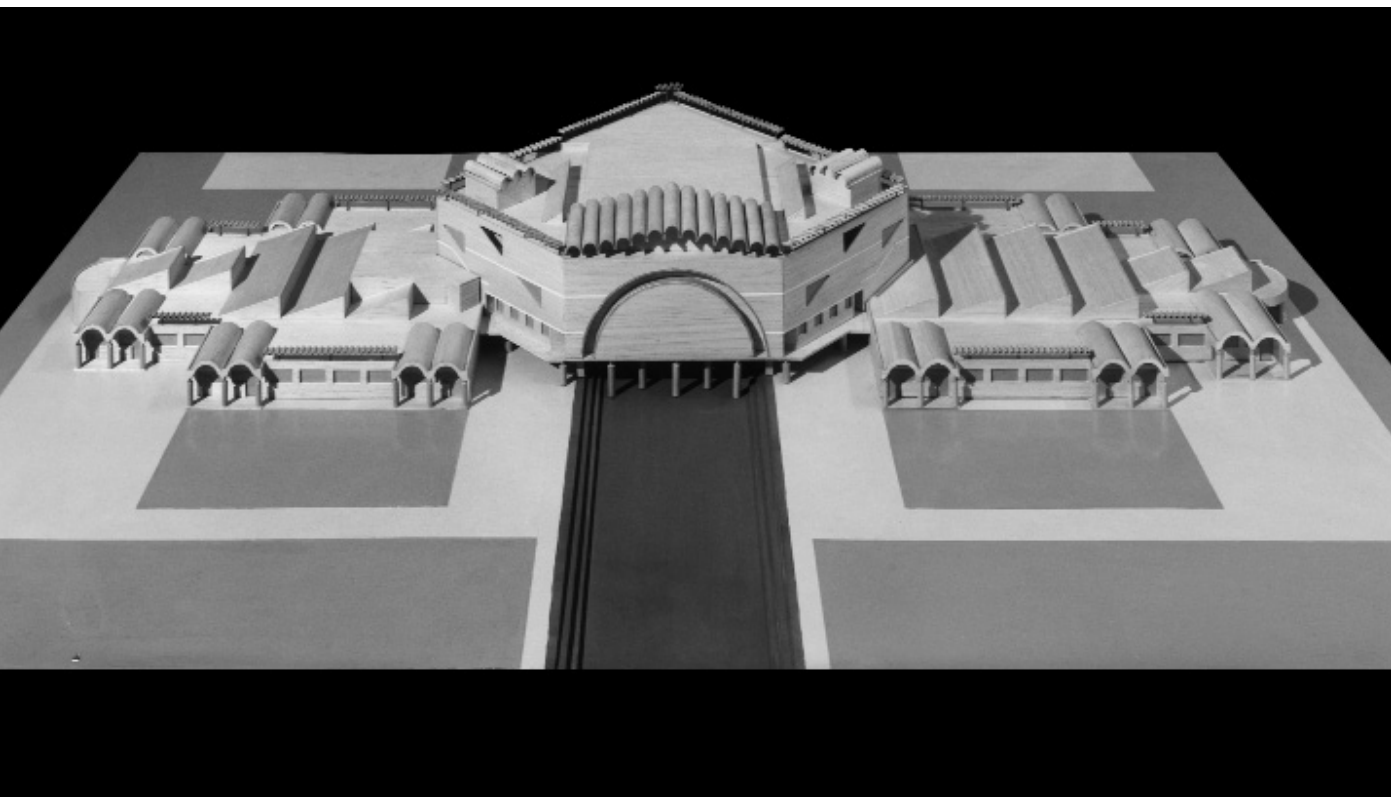
Con M. Achilli. Strutture F. De Miranda
(auditorium, centro servizi e chiesa).

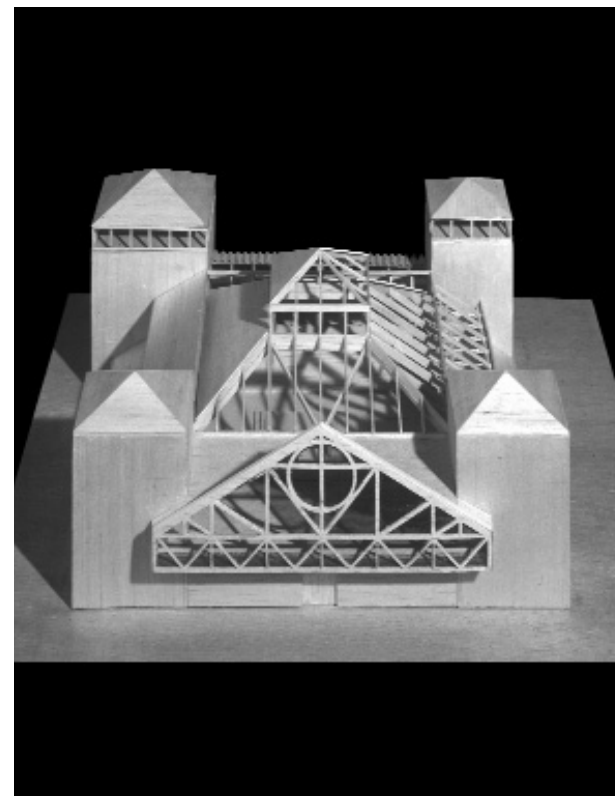
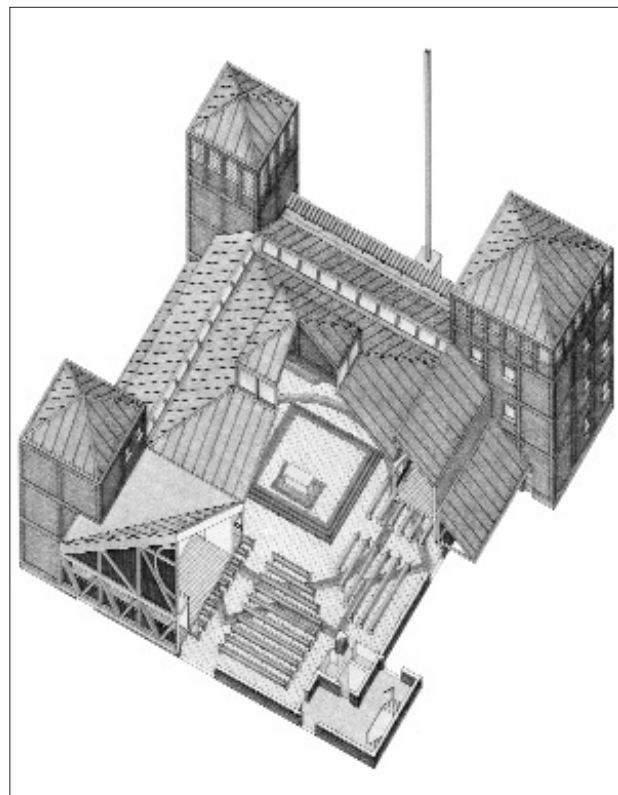
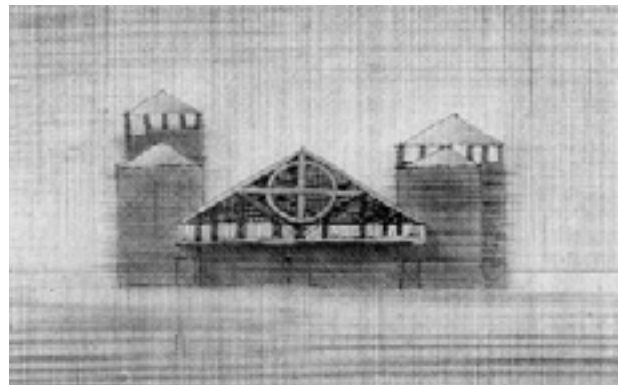
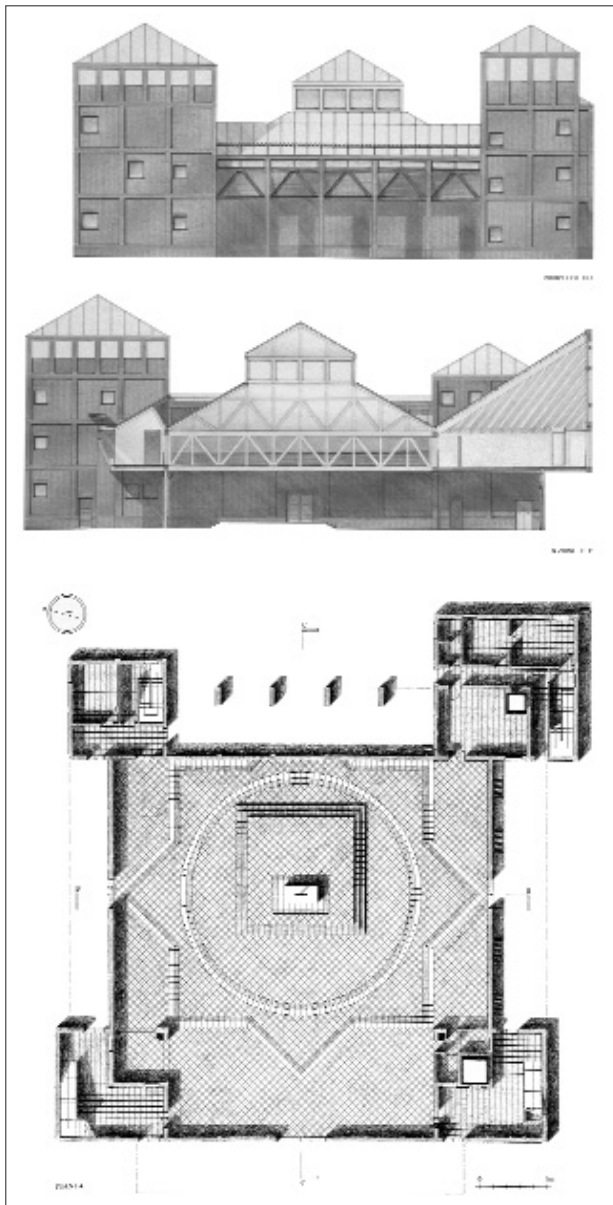


Quartiere residenziale IACP (1982-1983).
Sezioni, prospetto sud e pianta di un
piano tipo.
Planimetria generale e modello del
quartiere.
Vista da sud e assonometria.



Centro servizi (1982-in corso)
e auditorium (1982-1992).
Vista del modello di studio.
Vista da sudovest.
Sezione longitudinale e pianta alla quota
della sala.
Disegni di studio.





Complesso parrocchiale (1985-1992).
 Prospetto est, sezione longitudinale
 e pianta.
 Disegno di studio e spaccato
 assonometrico.
 Vista del modello e vista interna.

Concorso per l'Opéra de la Bastille, Parigi, 1983.

Con A. Acuto, E. Bordogna,
A. Colombo, A. Cortesi, M. Ferrari,
A. Ferrè, V. Garatti, E. Mezzetti,
C. Quintelli, G.P. Semino.
Strutture F. e M. De miranda

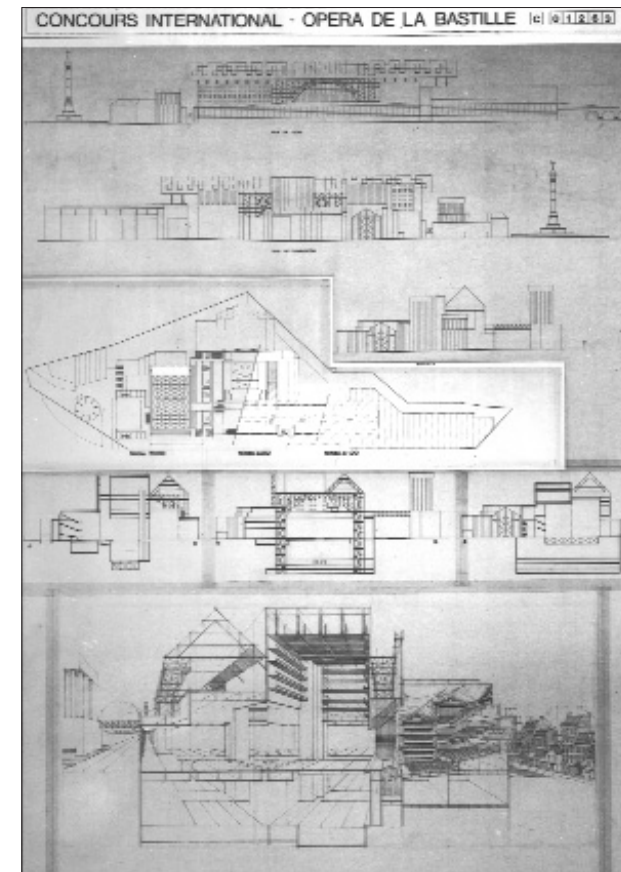
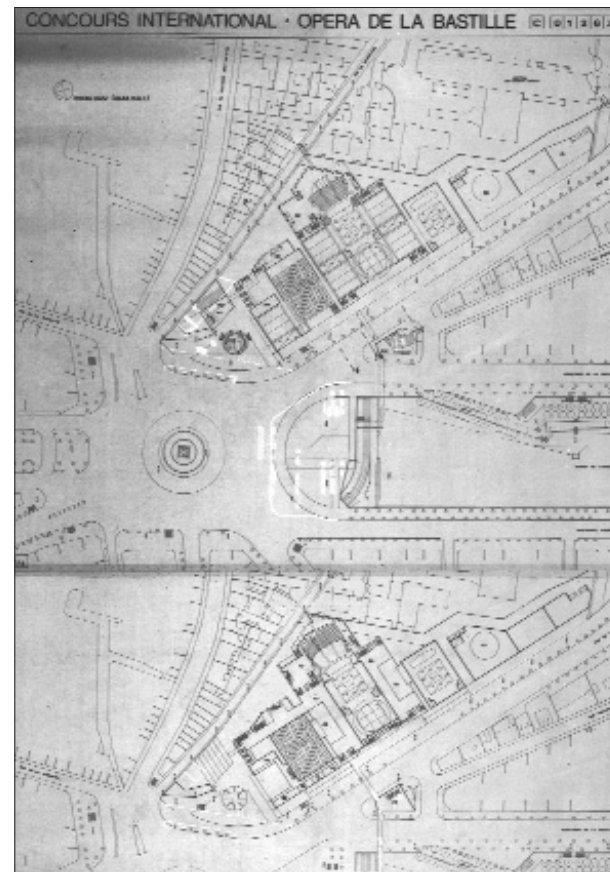


Viste del modello definitivo e del modello di studio.

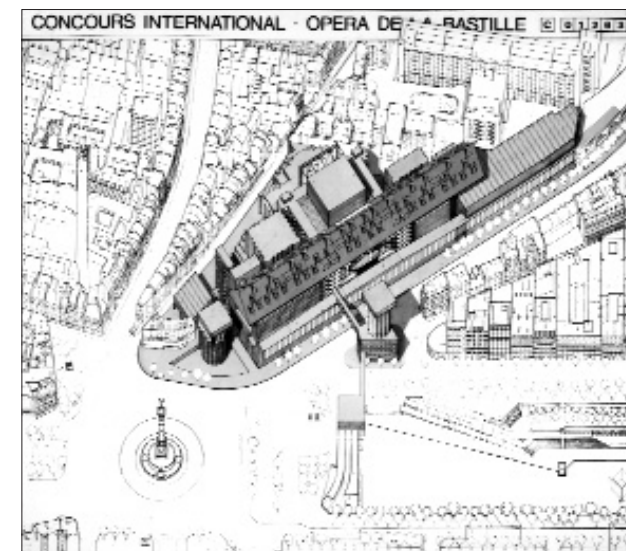
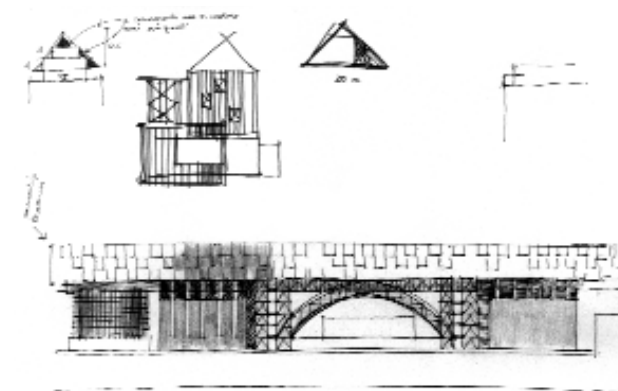
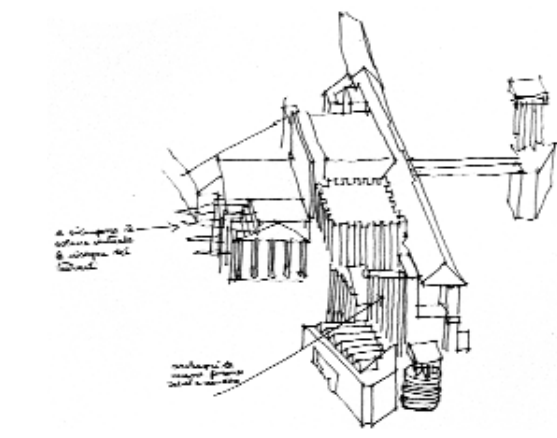
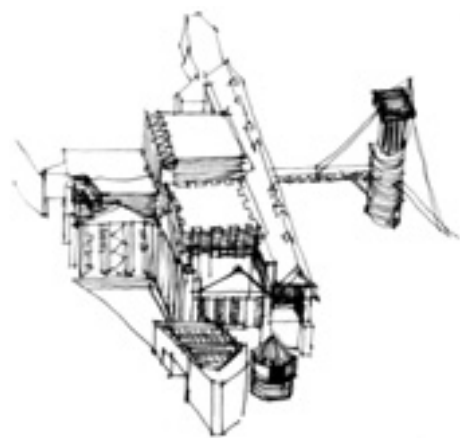
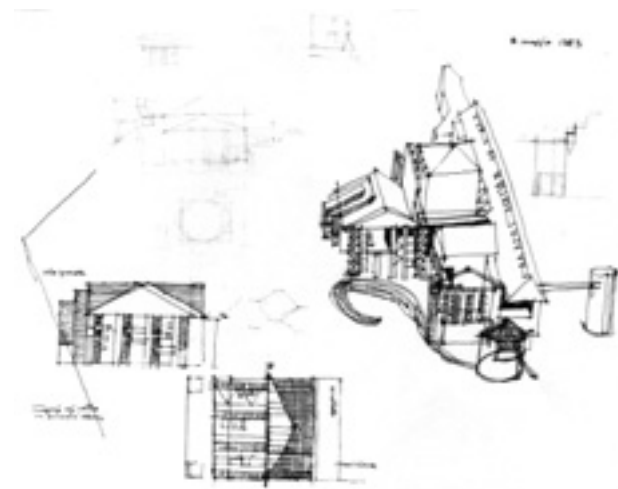
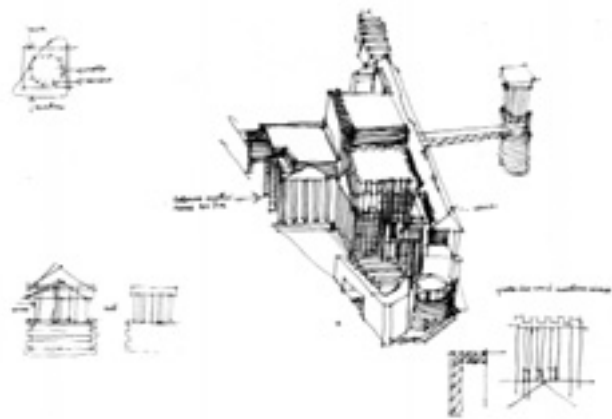
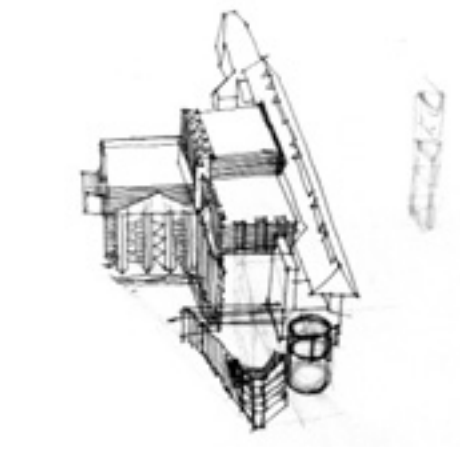
Piante alle quote degli ingressi e dei ridotti.

Prospetti su rue de Lyon, rue de Charenton e place de la Bastille.

Pianta del piano interrato, sezioni trasversali e sezione prospettica trasversale sulla sala e sul palcoscenico.



Disegni di studio dei fronti di ingresso su
rue de Charenton.
Disegno di studio del prospetto su rue
de Lyon.
Assonometria.



**Centro servizi al quartiere
Monte d'Ago 2 a Passo
di Varano, Ancona, 1984-.**

Con M. Achilli.

Strutture F. e M. De Miranda.

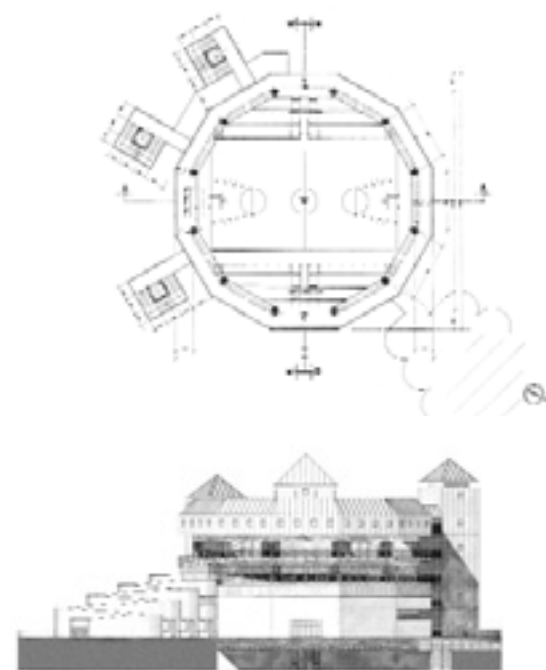
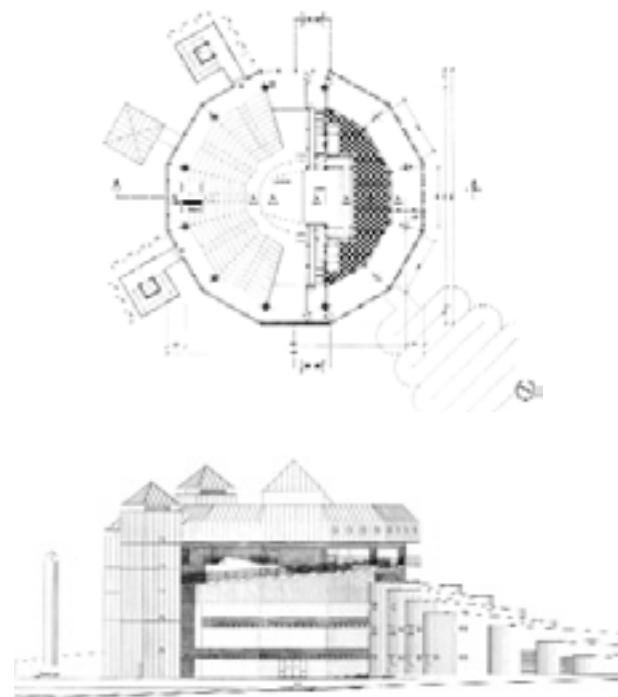
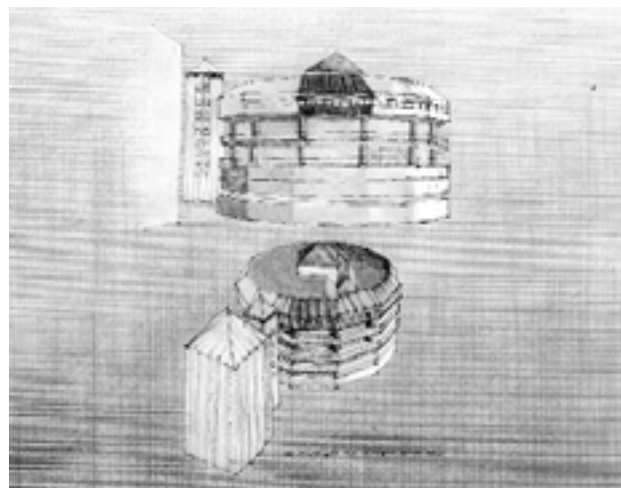
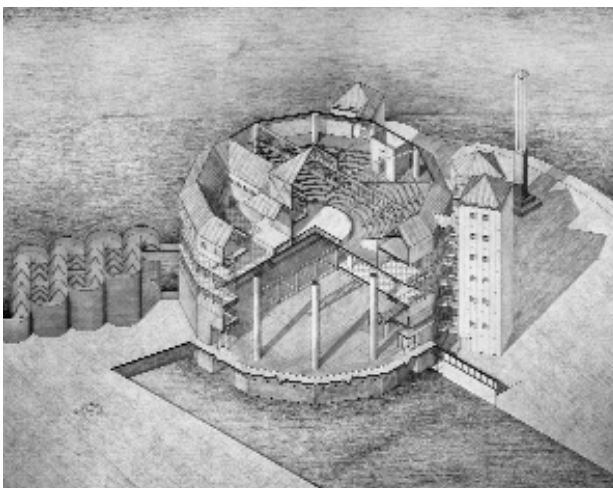
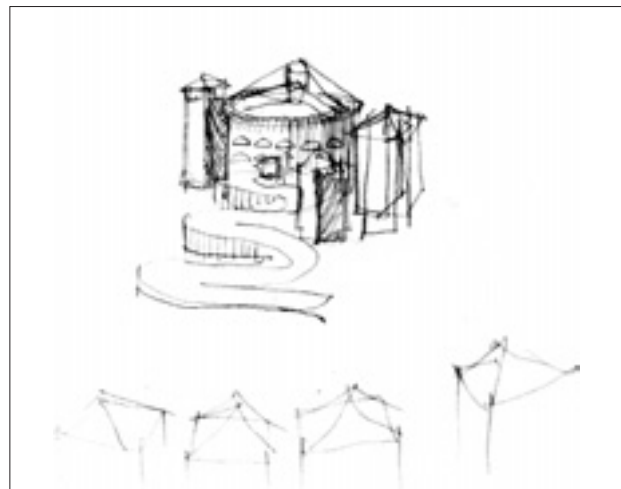
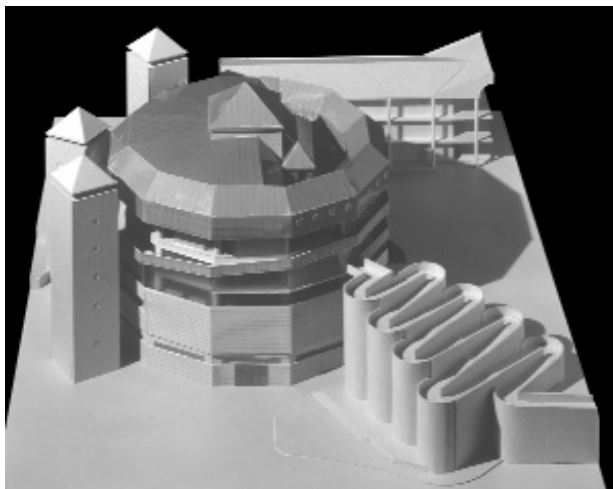
Vista del modello, spaccato

assonometrico e disegni di studio.

Piante alla quota auditorium e biblioteca

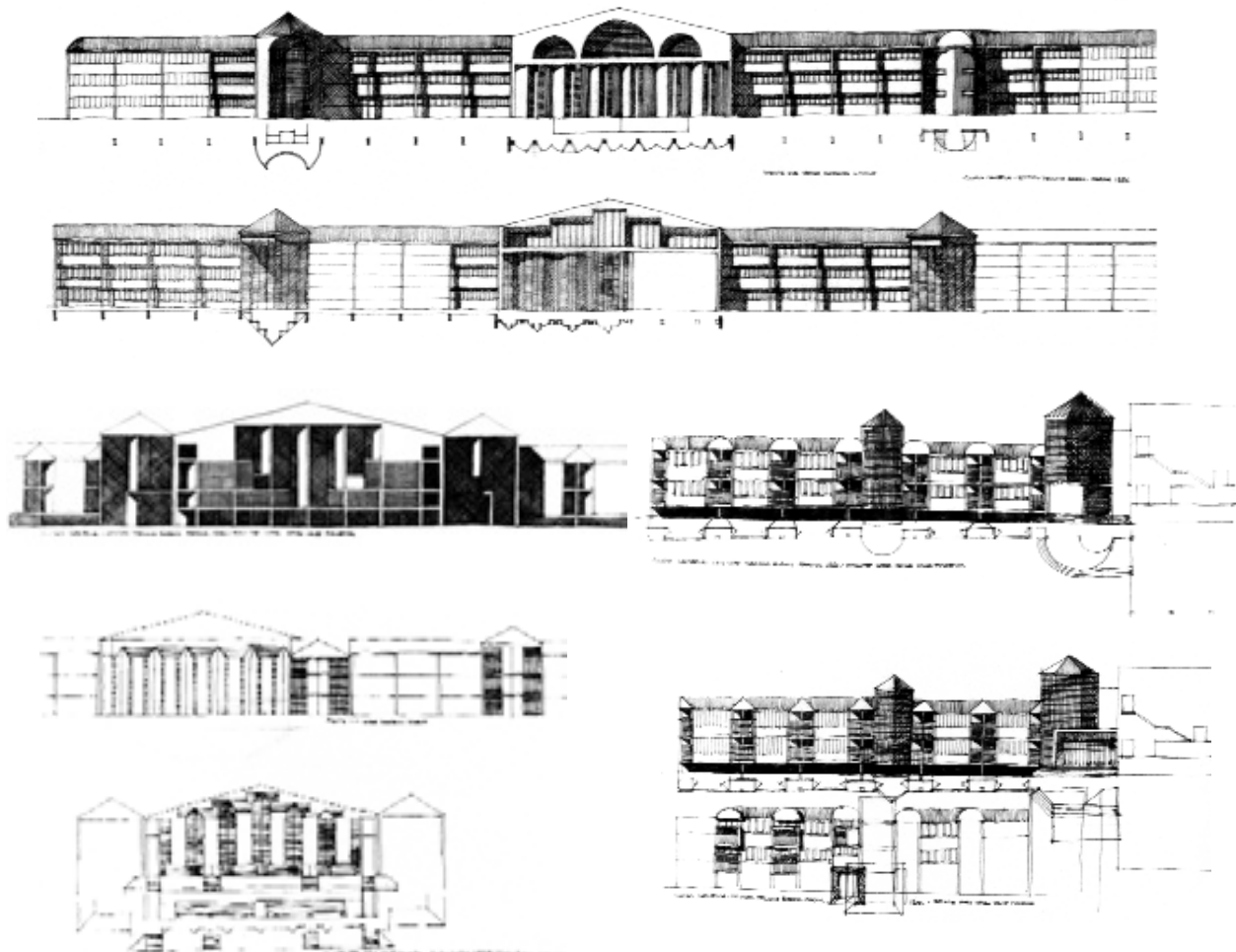
e alla quota palestra.

Prospetti nordest, nordovest e sezioni.

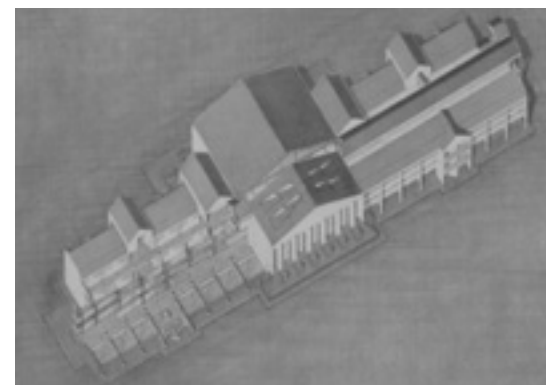
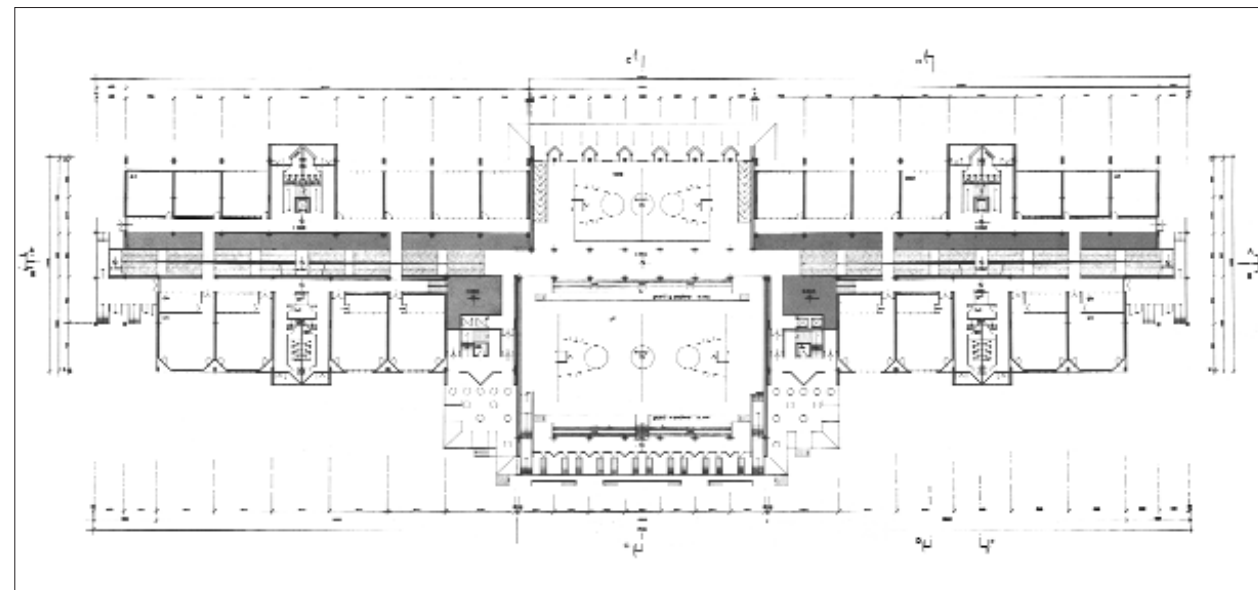


**Istituto tecnico "G.B. Bodoni"
nel Giardino Ducale a Parma,
1985-2001.**

Con P. Bonaretti.
Strutture F. De Miranda.

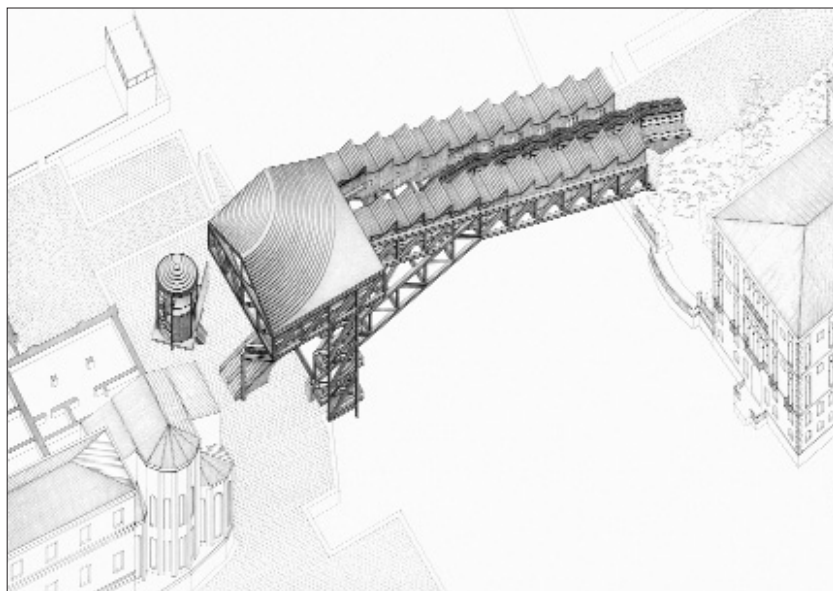
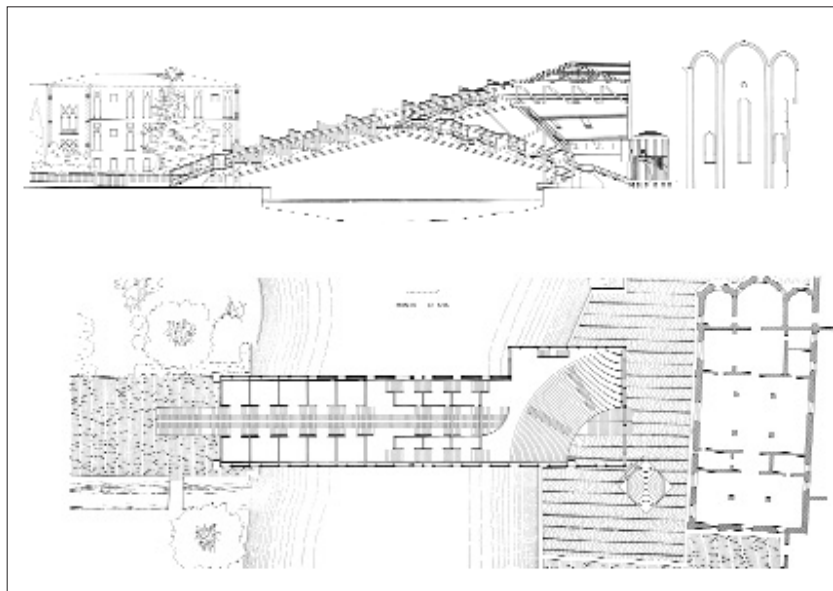
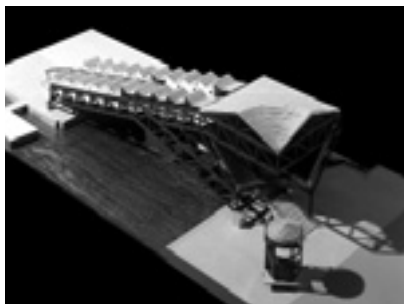


Disegni di studio dei fronti sud (Giardino Ducale) e nord.
Vista del modello da nord.
Pianta del piano terreno e sezioni trasversali.
Spaccato assonometrico.

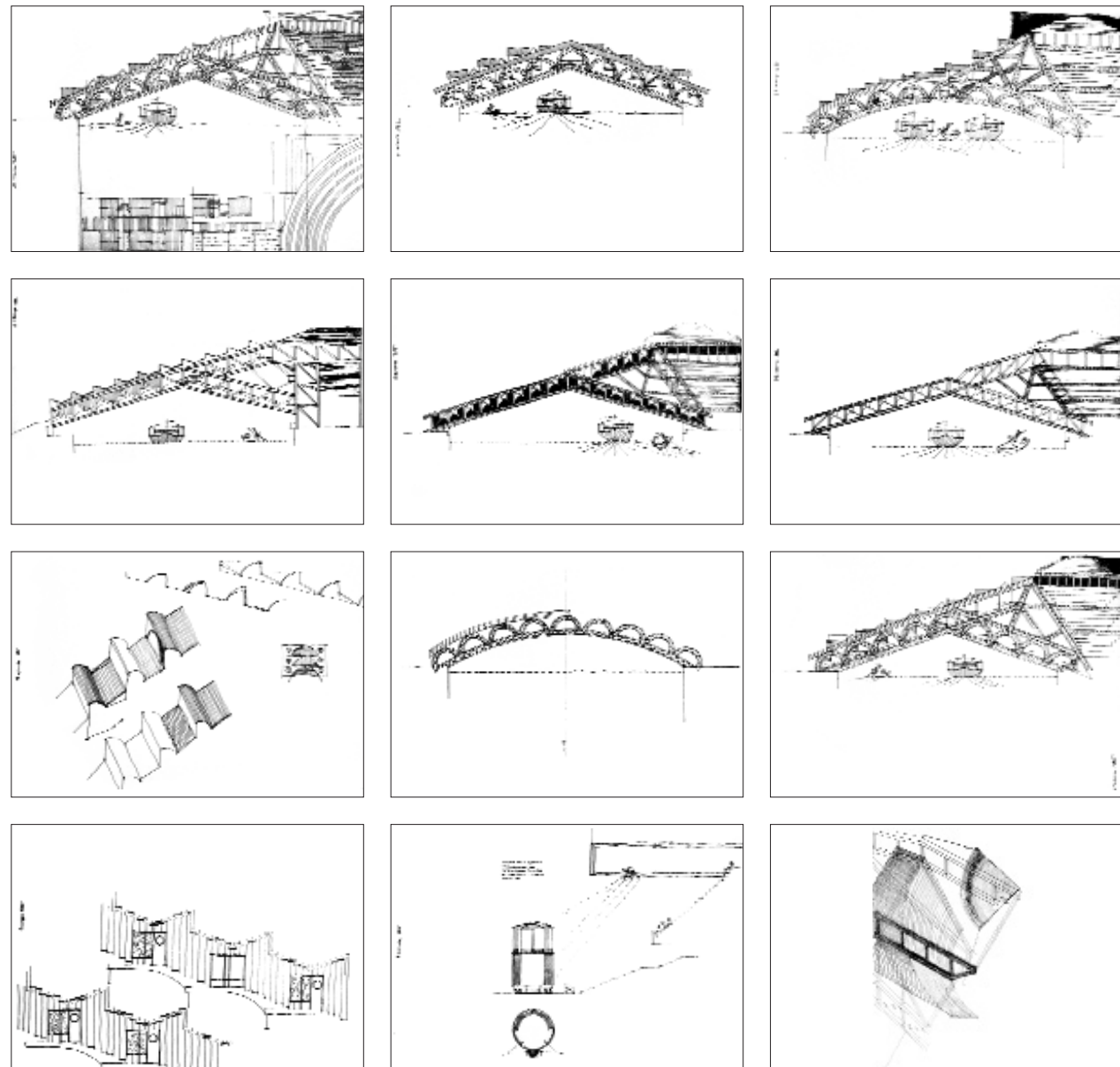


Concorso per il Ponte dell'Accademia con teatro della pittura, Venezia, 1985.

Con A. Acuto, P. Garone, I. Okpanum, P. Monsù, V. Parmiani, K. Patestos. Strutture F. De Miranda.



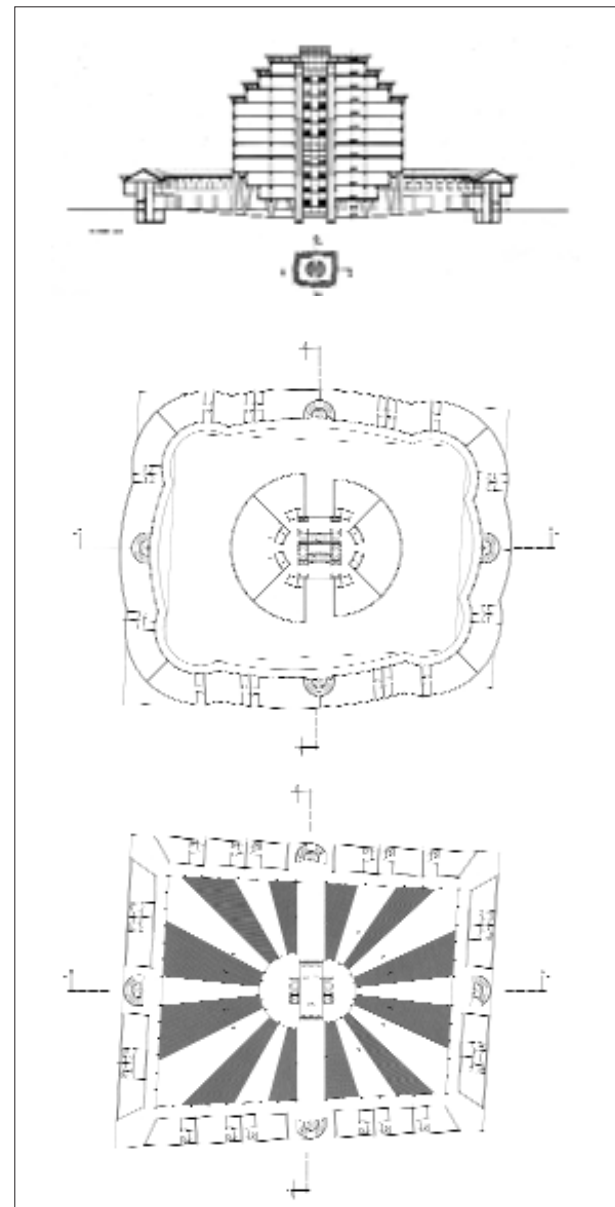
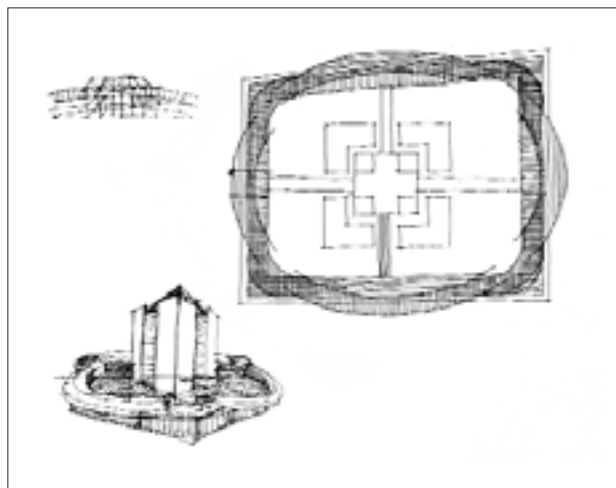
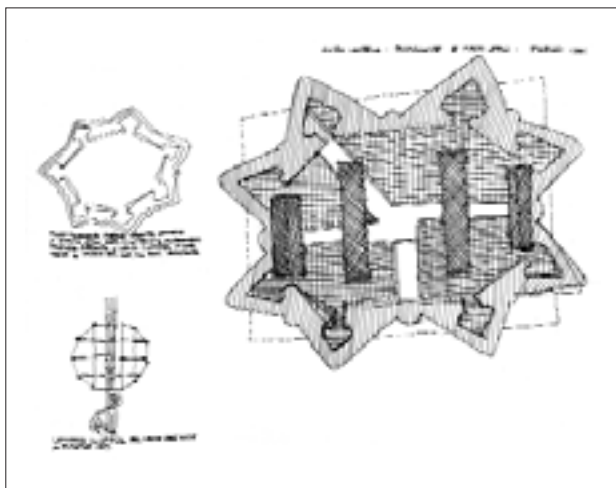
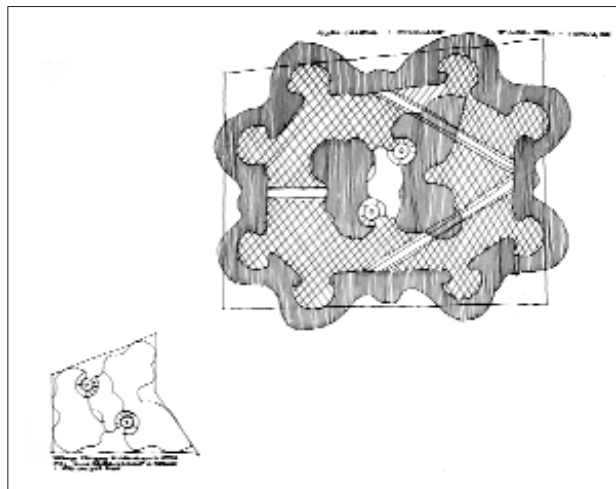
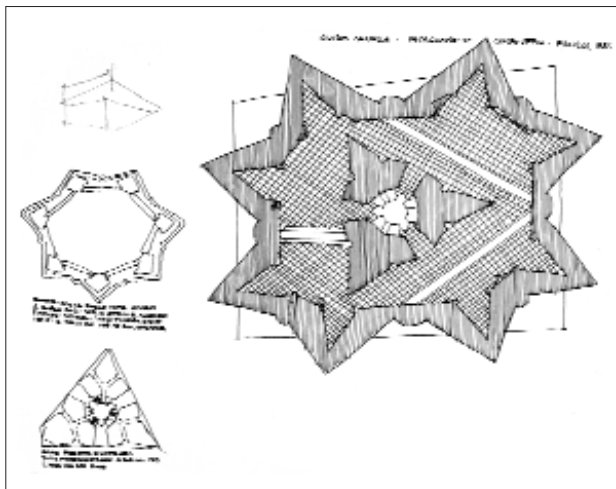
Vista del modello.
Prospetto ovest, pianta e assonometria.
Disegni di studio.



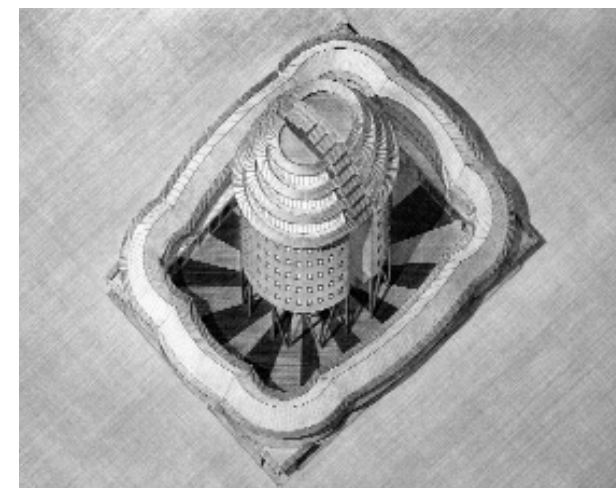
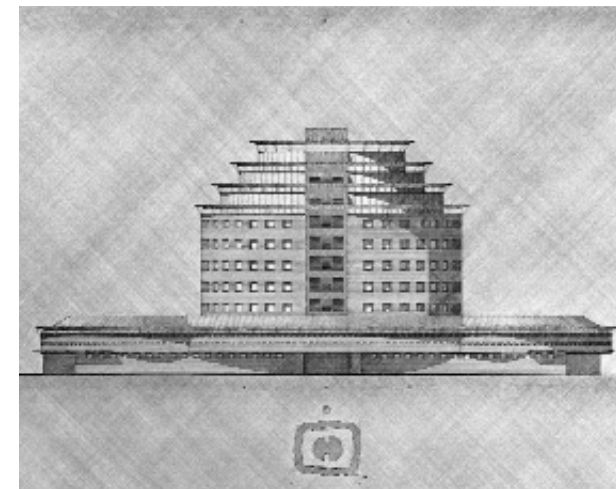
Complesso a uffici e pavaglione a Fidenza, 1986.

Con A. Cozzi, C. Quintelli.

Disegni di studio con il poligono delle antiche mura farnesiane di Fidenza, le due versioni del grattacielo di vetro di Mies van der Rohe e il piano di rettifica del corso dell'Arno a Firenze di Leonardo.

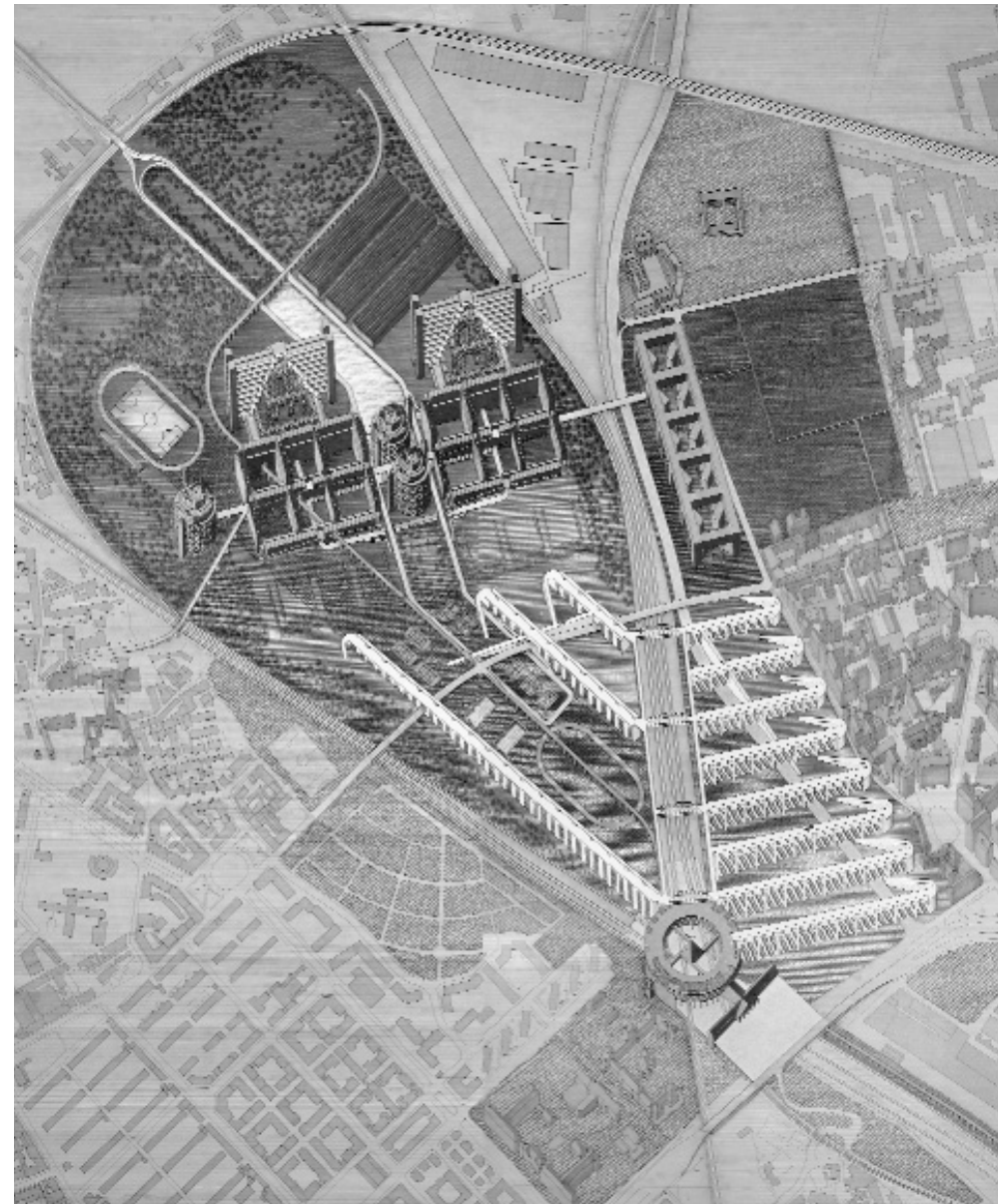
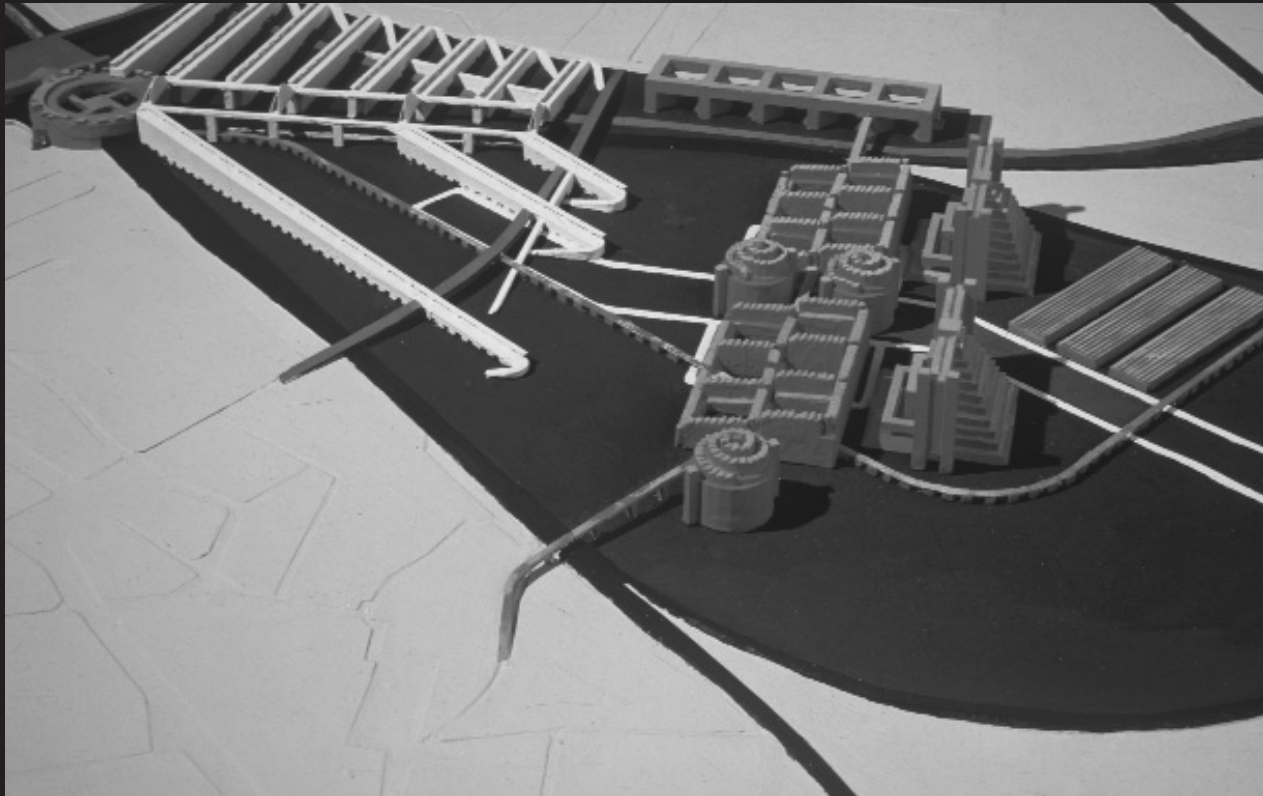


Sezione longitudinale e piante dei piani primo e terreno.
Prospetto sud e assonometria.

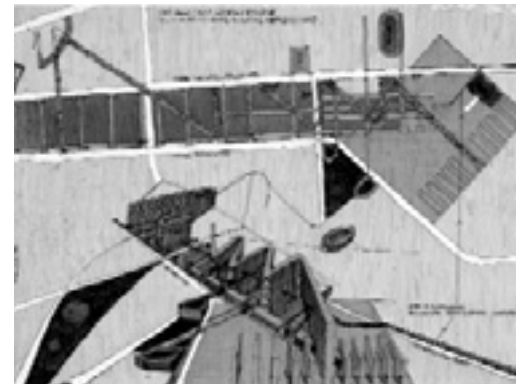
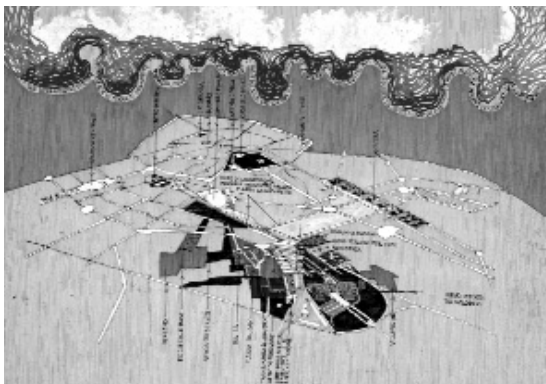
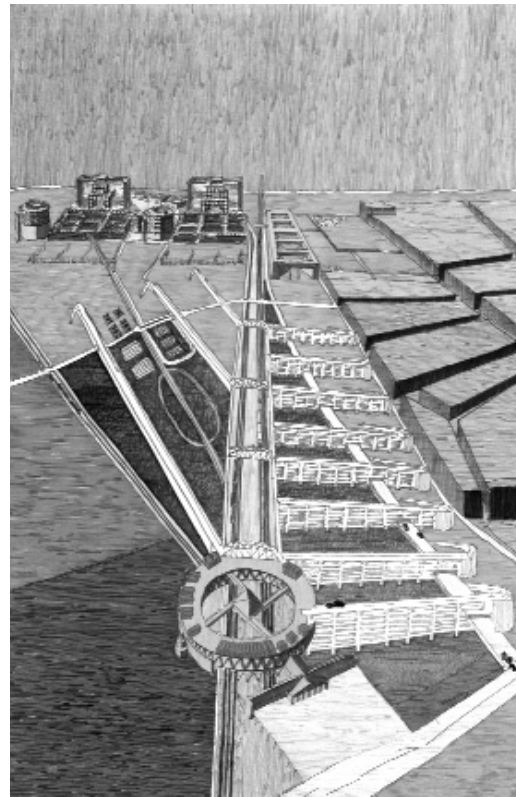
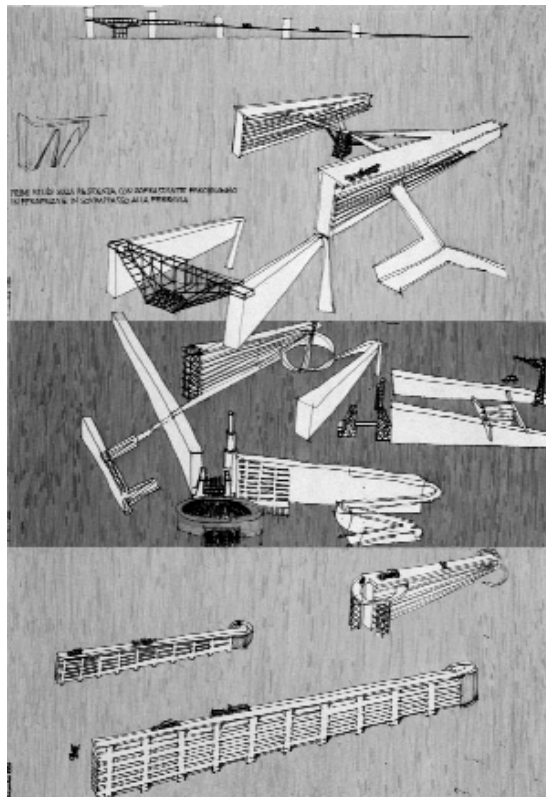


Nuovo insediamento del Politecnico alla Bovisa, Milano, presentato alla mostra "Le città immaginate" della XVII Triennale di Milano, 1987.

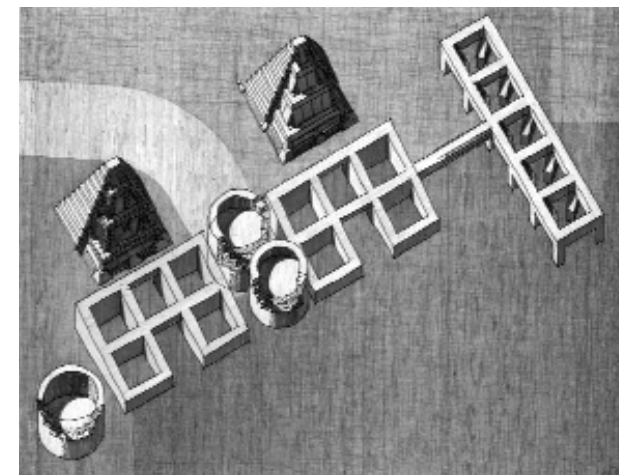
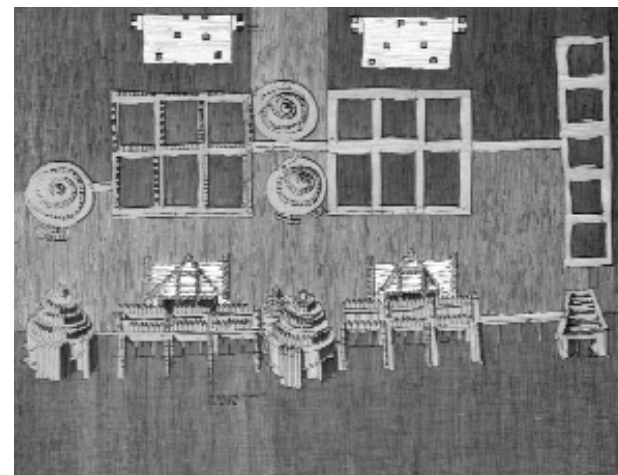
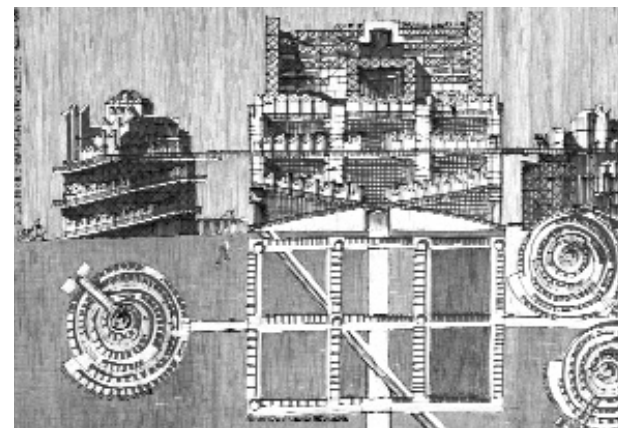
Con A. Acuto.



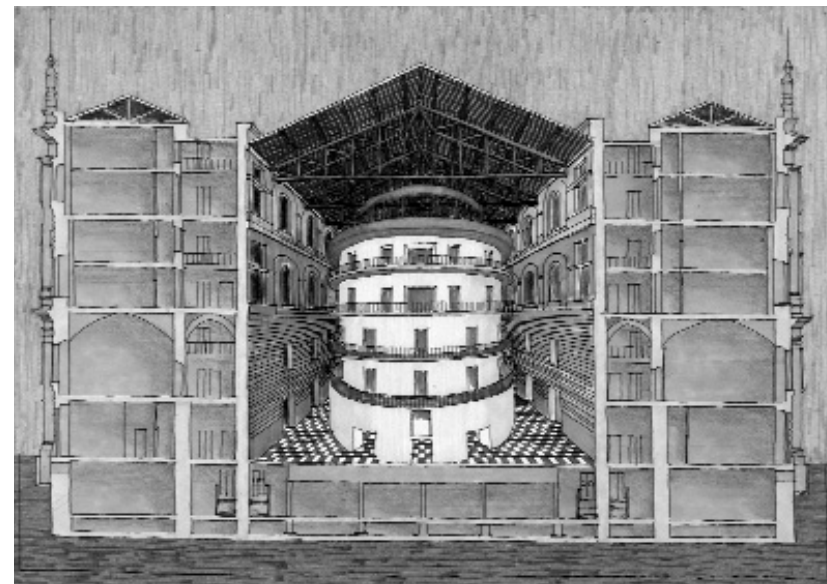
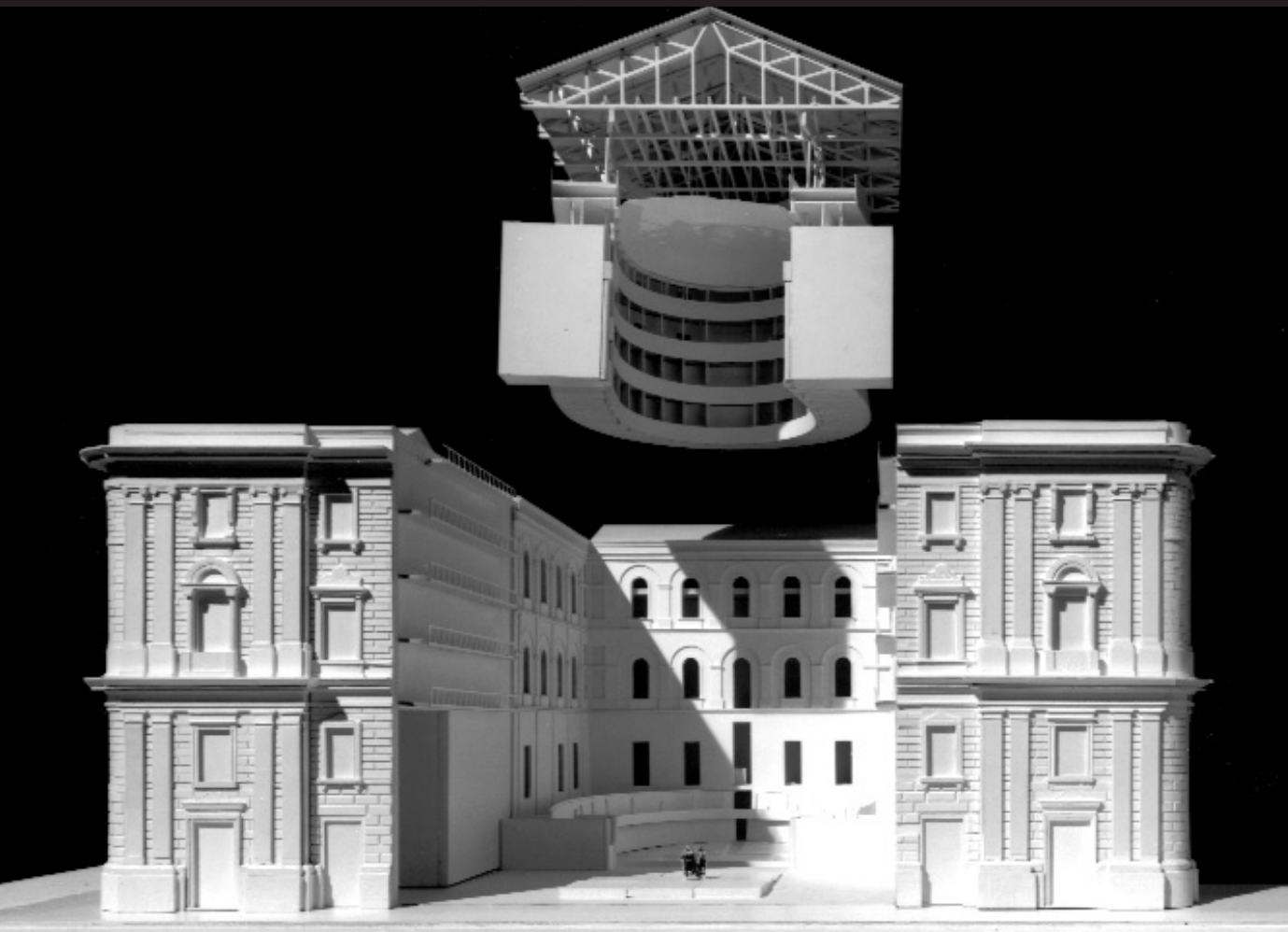
Vista del modello e
assonometria generale.



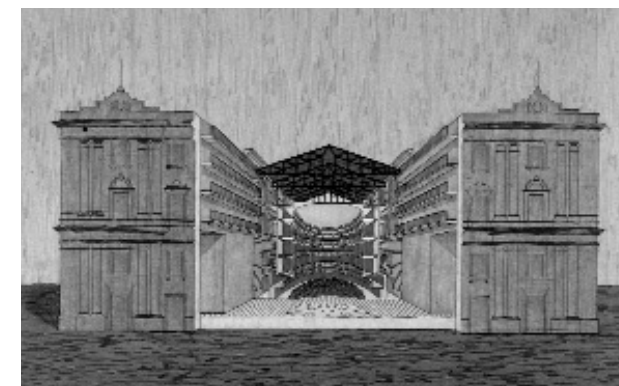
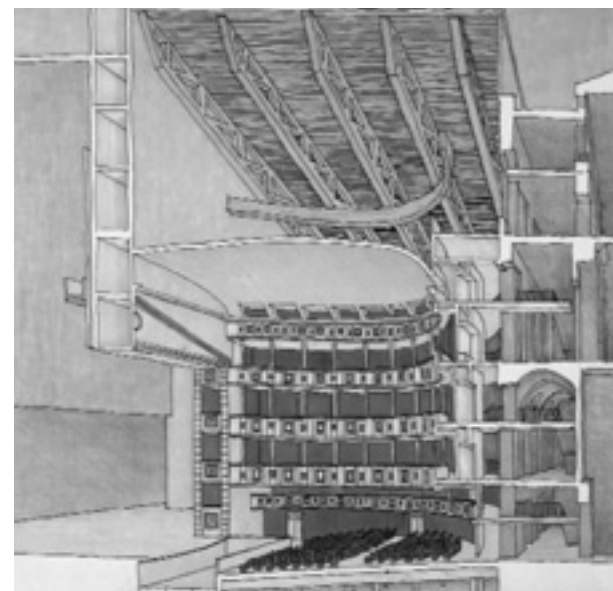
Disegni di studio.

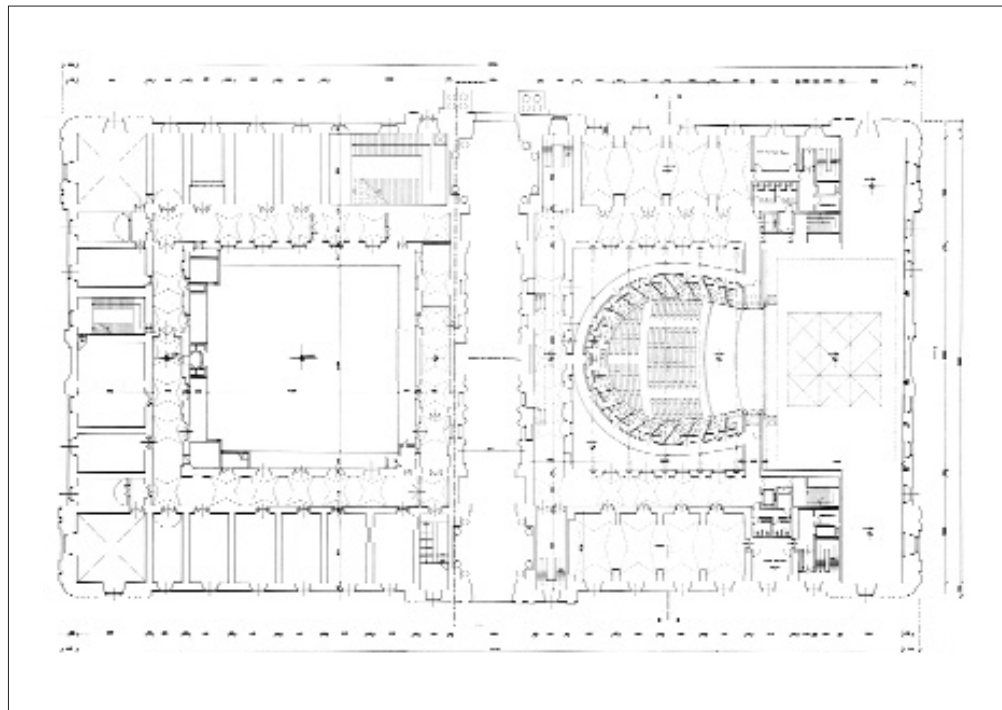
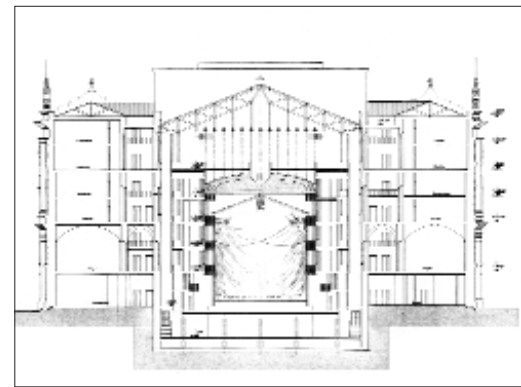
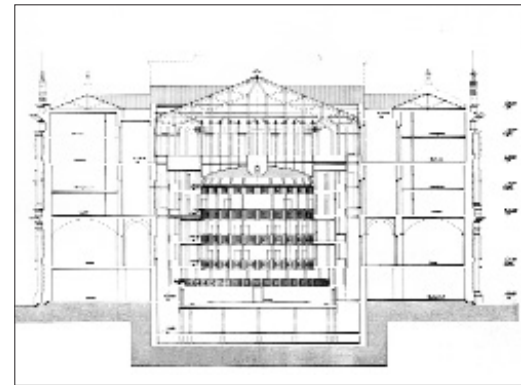
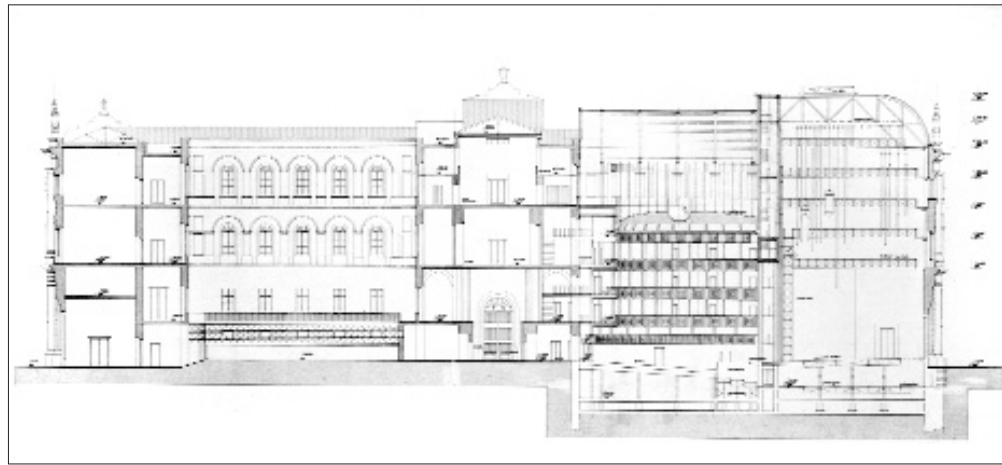


**Teatro di tradizione nel Palazzo
degli Uffici a Taranto, 1987.**
Strutture F. De Miranda.

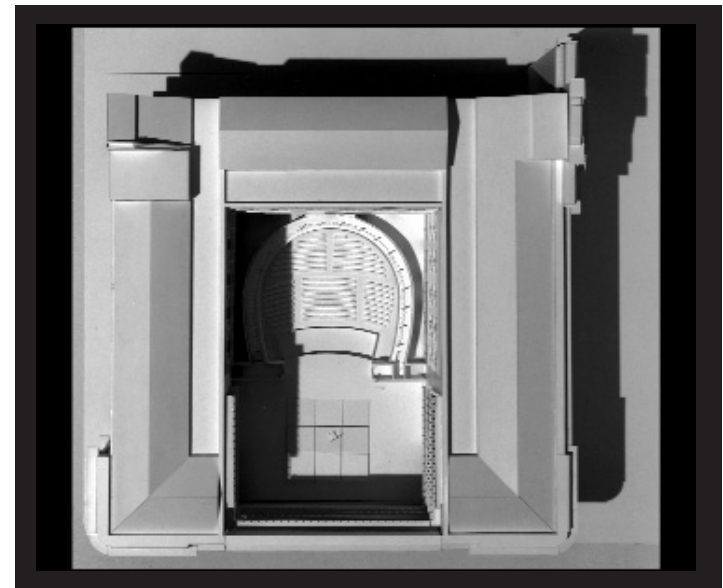
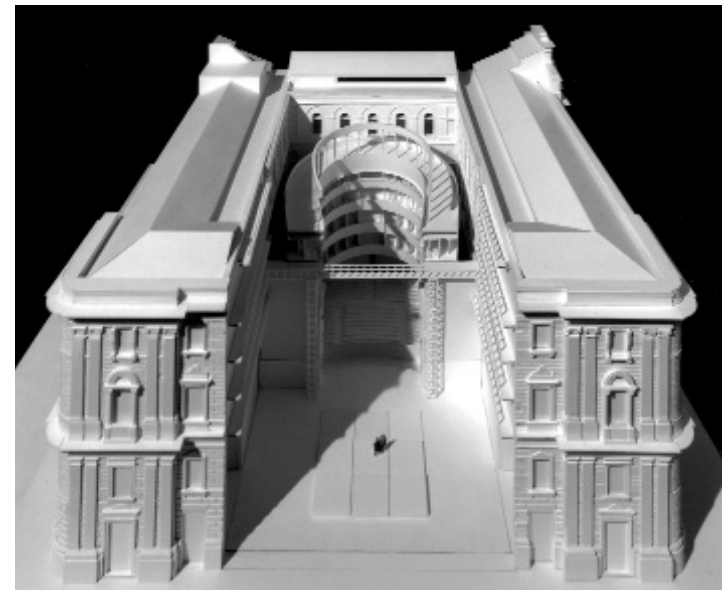


Vista del modello spaccato.
Disegni di studio della sala teatrale.





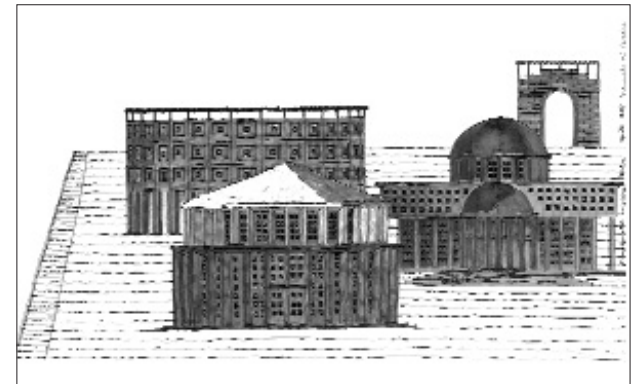
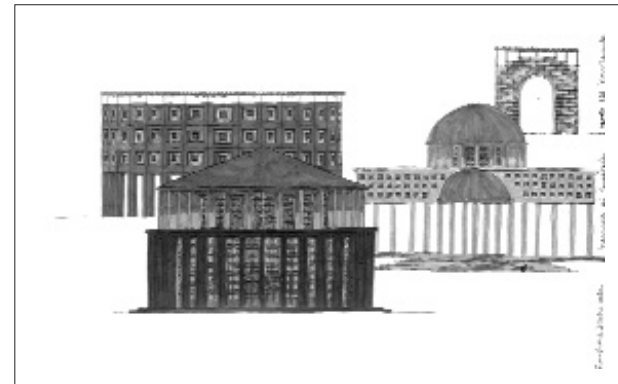
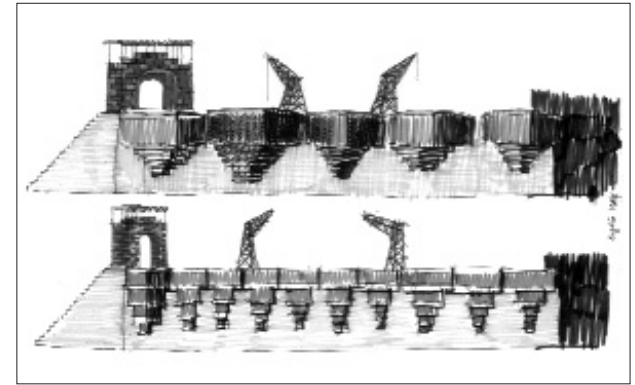
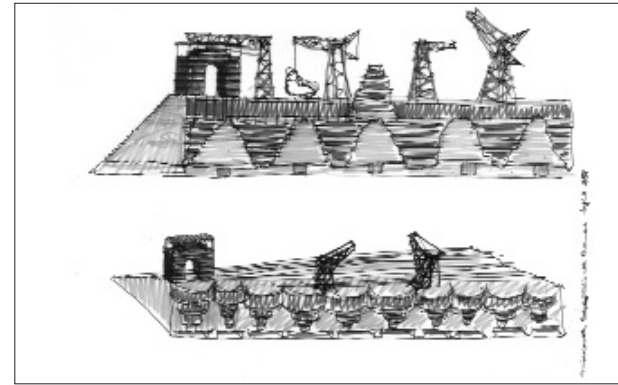
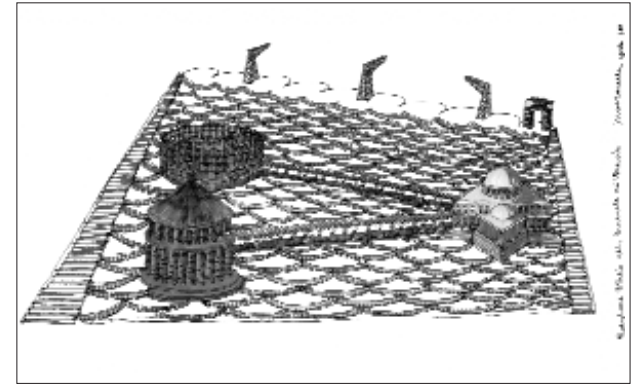
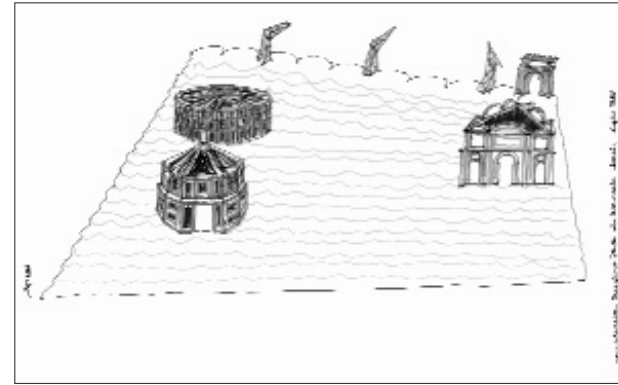
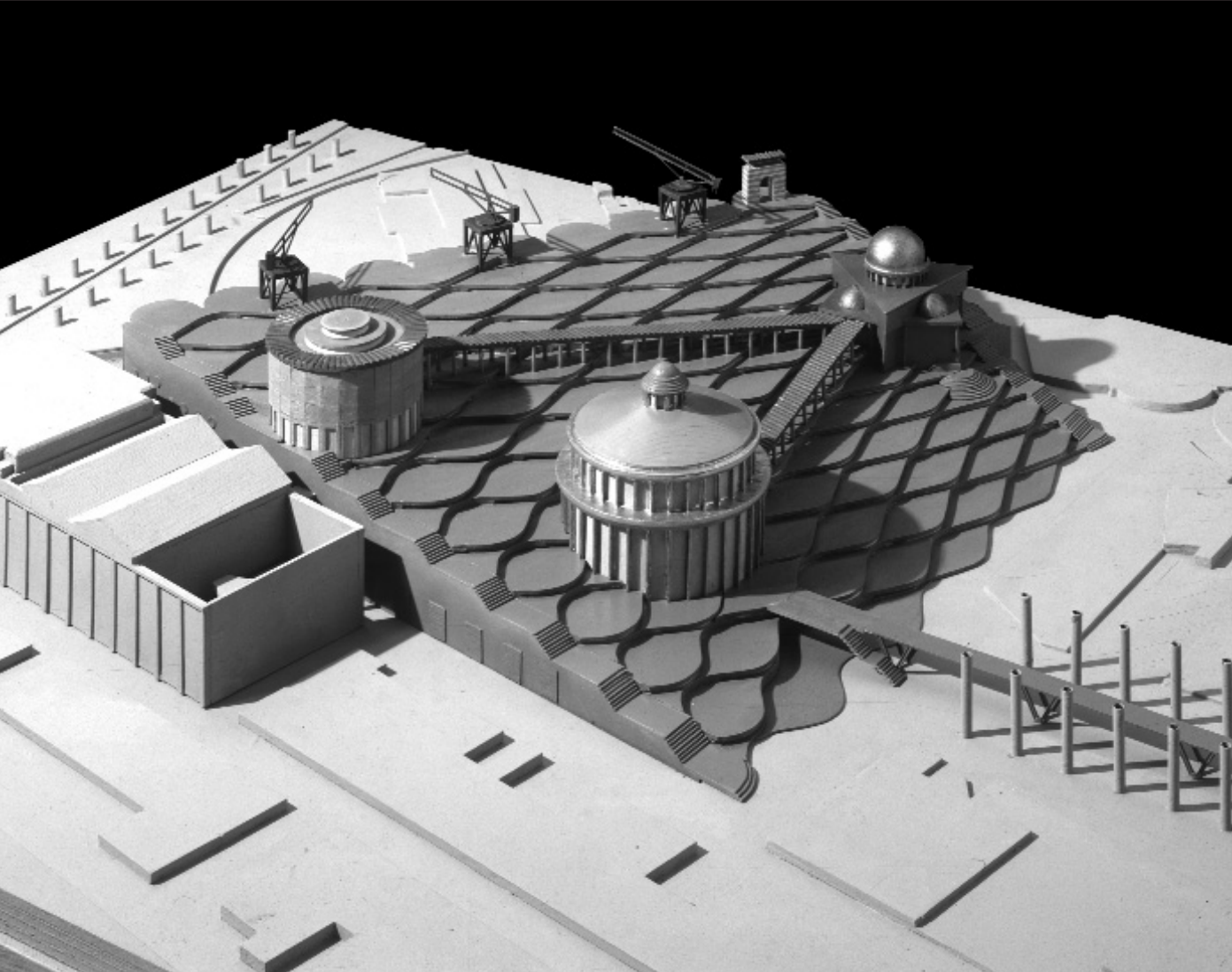
Sezioni longitudinale e trasversali.
Pianta alla quota del primo ordine di
palchi e dei foyer.
Viste del modello spaccato.

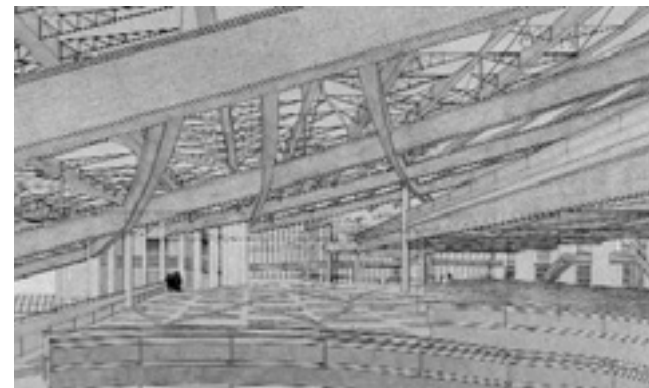
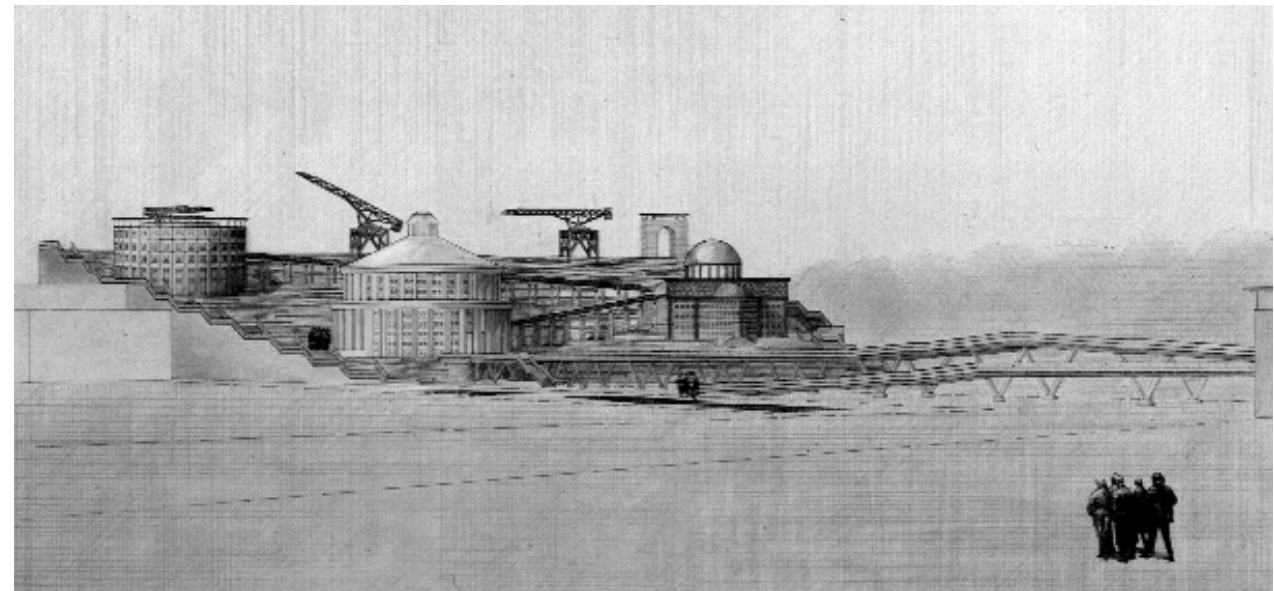
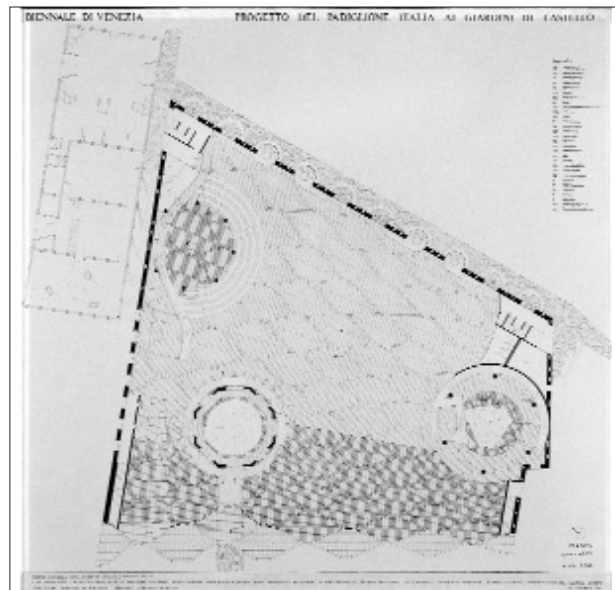
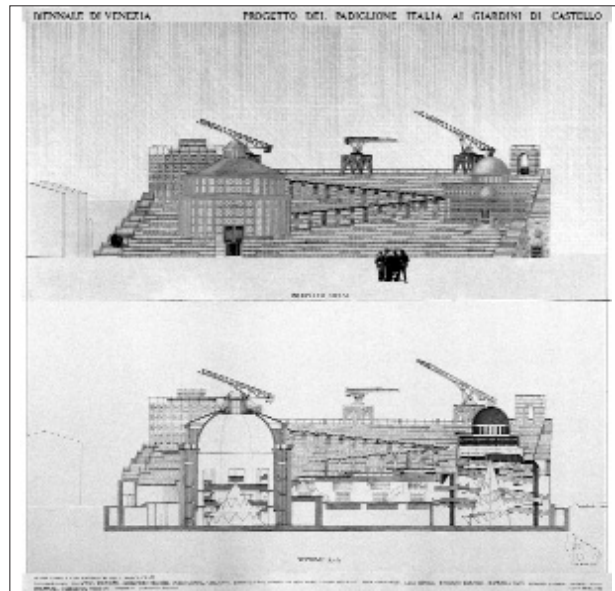
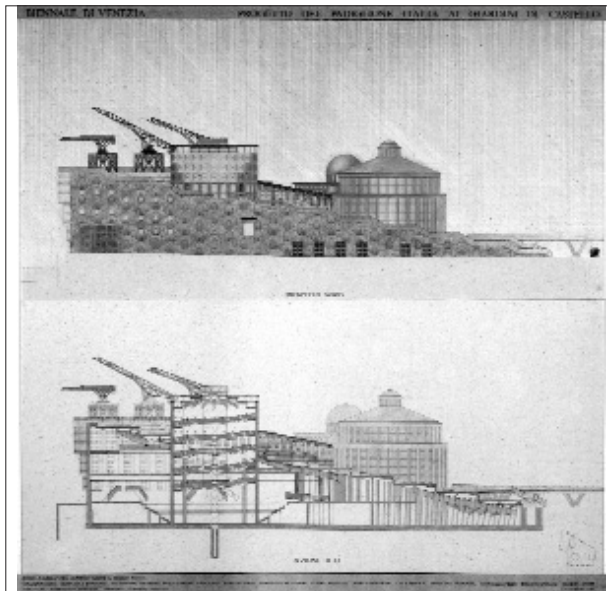


**Concorso per il Padiglione Italia
ai Giardini di Castello della
Biennale di Venezia, Venezia,
1988.**

Con A. Acuto, M. Pilati.
Strutture F. De Miranda.

Vista del modello da nordovest.
Disegni di studio.

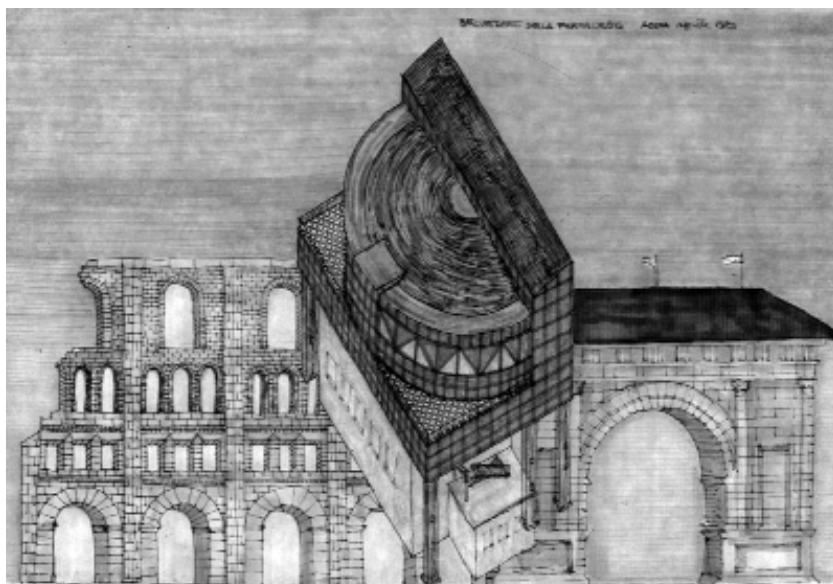
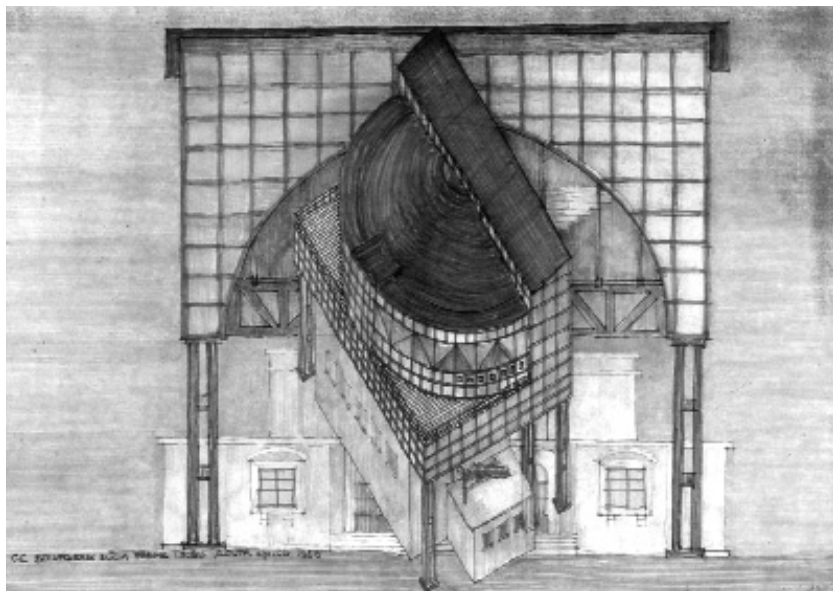




Prospetti e sezioni da nord e da ovest,
 assonometria e pianta alla quota +0,75.
 Prospettiva d'insieme e dell'interno.

Concorso per la sistemazione di piazza della Repubblica con teatro-museo della "forma urbis", Aosta, 1989.

Con A. Acuto.



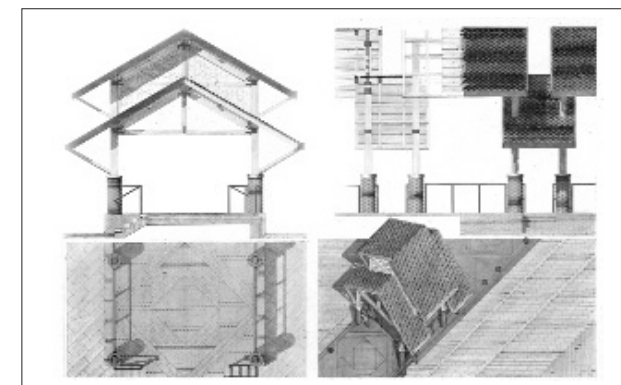
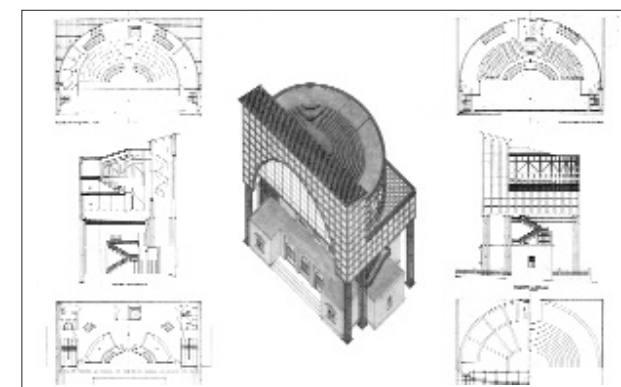
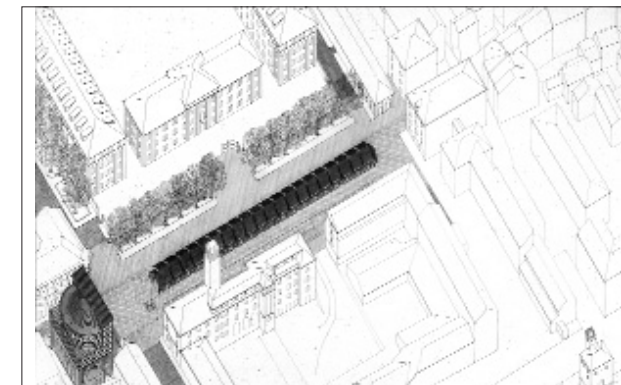
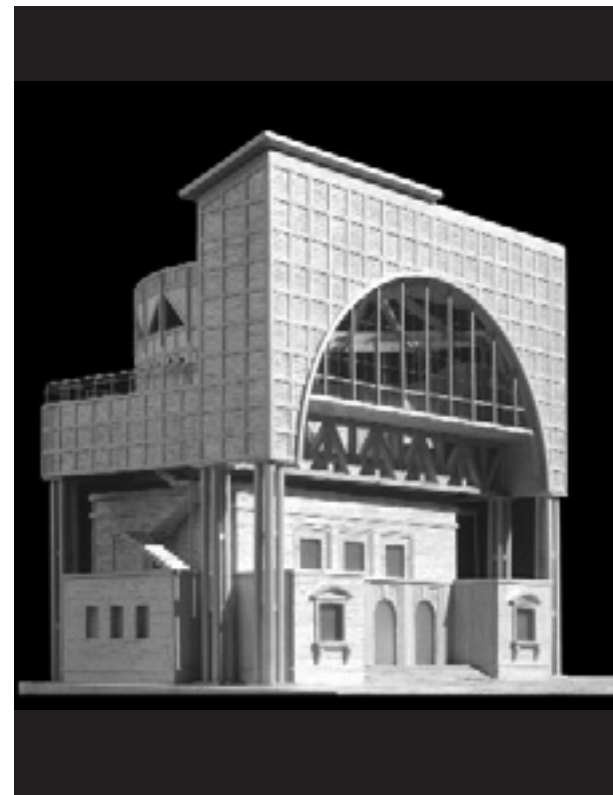
Disegni di studio con il Teatro romano e l'Arco di Augusto.

Viste dei modelli del Teatro della "forma urbis" e della strada porticata.

Assonometria generale.

Piante, sezione, prospetto e assonometria del Teatro della "forma urbis".

Prospetti, pianta e assonometria della strada porticata.



Credo che non solo l'atto di progettare l'architettura per una destinazione precisa, ma soprattutto quello di comporla per figure — atti che, pur dialettici, mi consentono qui di ritenere individuabili come due fasi che volta a volta possono sovrapporsi come verifica l'una dell'altra —, proprio per non risultare storicistici, cioè retoricamente evocativi e piattamente reiterativi dei simboli universali della figurazione, non possano prescindere da una "intromissione estranea" che, una volta trattata, si rigenera in componente epica dell'espressione. Non si spiegherebbe altrimenti come possano legittimamente coesistere, in una comune accezione gnoseologica di "razionalismo", opere totalmente immerse nella rifondazione tipologica (come, per esempio, il municipio di Boulogne-Billancourt realizzato tra il 1931 e il 1934 da Tony Garnier o il nuovo Ospedale di Venezia progettato nel 1965 da Le Corbusier) con opere che, senza alcuna pratica finalità, incarnano puramente nella modernità la tradizione classica dell'architettura (come il padiglione tedesco all'Esposizione internazionale di Barcellona realizzato nel 1929 da Mies van der Rohe o il Salone della Vittoria allestito da Edoardo Persico alla VI Triennale di Milano nel 1936).

Comporre secondo alcune costanti, in AA. VV., (a cura di G. Ciucci), L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione, Laterza, Bari 1989, p.53.

[...] la considerazione sotto specie espressionista della deformazione e della difformità, anche contraddittoria, con cui si compie il ciclo dell'architettura moderna in questo secolo, diversamente da quanto si verificò in passato, per esempio nell'eclettismo, pretenderebbe l'accertamento critico mirato a stabilirne l'effettiva autenticità; valutabile questa, oltre che da un inserimento contestuale, magari condotto con procedere analogo a quello sotteso dal concetto di *gusto* nel significato venturiano, da un'indispensabile *critica dell'occhio*, allegoricamente interprete opera per opera, analoga al procedere che fu in pittura di Roberto Longhi, l'altro caposcuola — quasi coetaneo (1890-1970), ma rivale di Venturi — nella critica d'arte italiana del Novecento.

Un procedere, quello longhiano, ben raramente riscontrabile nella critica dell'architettura moderna, quasi sempre svolta per categorie e pregiudizi generalizzanti. Per questa via, approfondite le condizioni del presente e il ruolo che ancora oggi può svolgervi l'impegno nel progetto d'architettura, si eviterebbe di confondere le battaglie civili su ambiente e assetto della città (pur legittime nei *mala tempora* d'oggi) con la critica dell'architettura. Questa, infatti, riconquista la propria dignità solo quando, doverosamente impegnata, ma non affetta da pregiudizi, si proponga di distinguere il valore morale dell'eccezionalità e della complessità dal restante bordo del conformismo e del collaborazionismo, affrontando ruolo e grado della deformazione fino a contestualizzarne le difformità.

Si prenda il controluce che filtra tra il corpo di fabbrica e i pilastri di bordo, rendendo il chiaroscuro del tamponamento arretrato dal filo facciata: è congegno già applicato e canonicamente risolto fin dal 1934 nel progetto presentato al concorso per la torre in piazza del Duomo; ma che si perfeziona ulteriormente con la segmentazione e il variato orientamento dei tamponamenti resi a panneggio con fasce d'ombra differenziata e bordi in controluce nella Casa per gli impiegati della Borsalino realizzata ad Alessandria nel 1952. Si prenda lo straordinario graticcio che nel 1937 Gardella trasferisce dalla tradizione del cascinale al Dispensario antitubercolare di Alessandria: disposto in controluce sul cielo, esso introduce come decisiva la dimensione della profondità nella composizione di facciata (un po' come avverrà, in scala ridotta, con le balaustre traforate della veneziana Casa alle Zattere del 1954); ma quel traforo dà luogo anche a un contrasto positivo-negativo con la sottostante parete in vetrocemento messo in opera a giunti larghi, con effetto rovescio rispetto a quello procurato dal grigliato metallico che chiude a nord il piano terreno della Galleria d'Arte Contemporanea realizzata a Milano nei primi anni cinquanta. Ancora: là dove se ne presenti l'occasione, una sequenza di specchiature vetrate diversamente orientate riflettono e coinvolgono spazialmente la natura circostante, rendendo indefiniti o virtuali i confini di abitabilità interna ed esterna, quasi a far coincidere il presupposto della pianta libera nella proiezione orizzontale di un diagramma di luminosità (Condominio in via Marchiondi a Milano e Mensa Olivetti a Ivrea degli anni 1953 e 1955). Ma non son forse tutti e cinque i punti (struttura portante, pianta, facciata, copertura, finestre) — attorno ai quali Le Corbusier nel 1923 fondava il perentorio presupposto di una nuova architettura come radicale distacco della tradizione — che, pervasi dal luminismo gardelliano, son venuti via via a riproporsi in quella forma allegorica che ne legittima la cittadinanza nel paesaggio storico?

Gardella in controluce, in AA. VV. (a cura di F. Buzzi Ceriani), Ignazio Gardella. Progetti e architetture 1933-1990, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1992, pp.16-17.

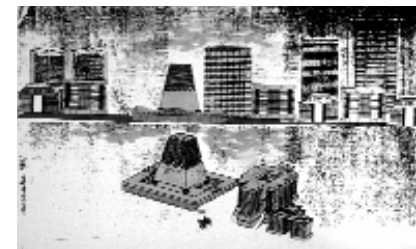
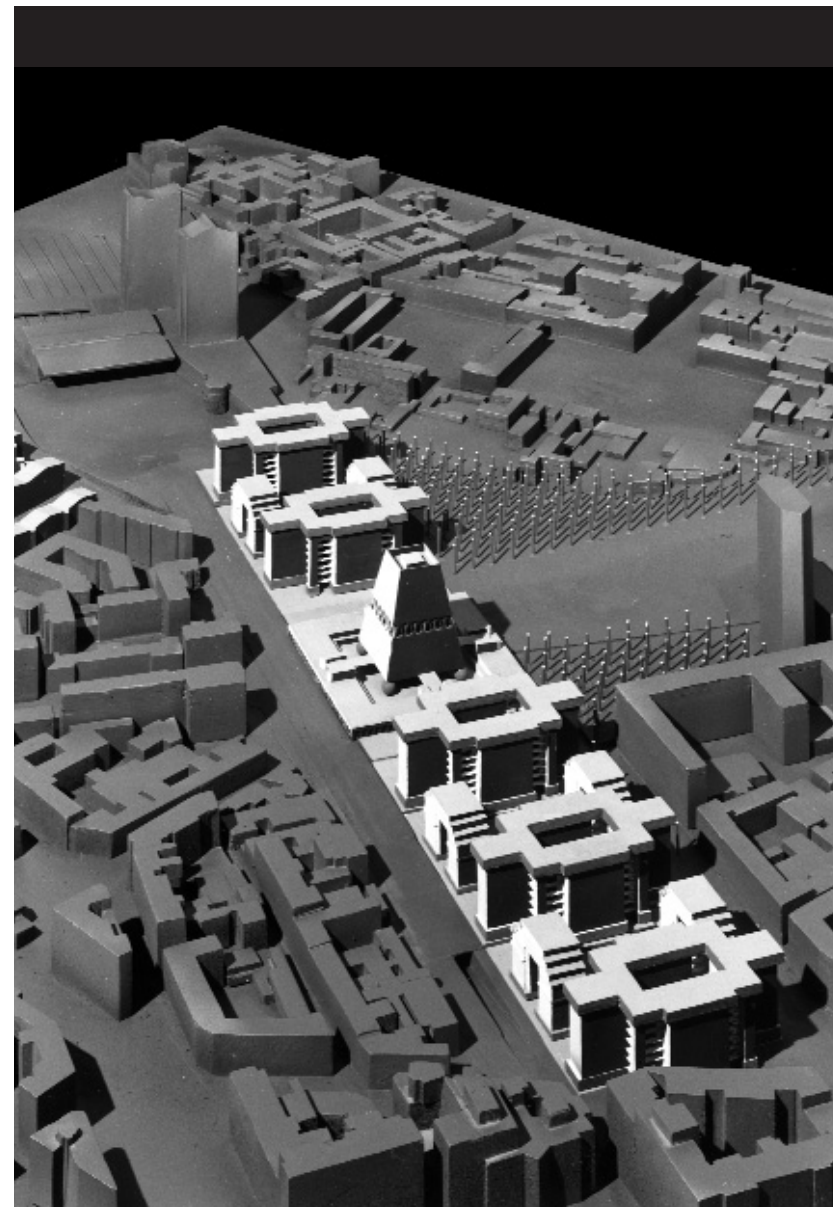
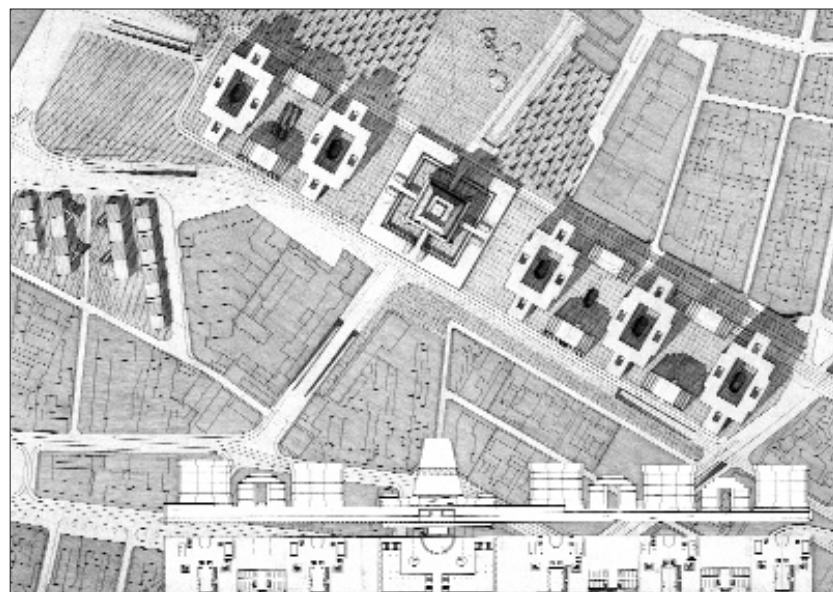
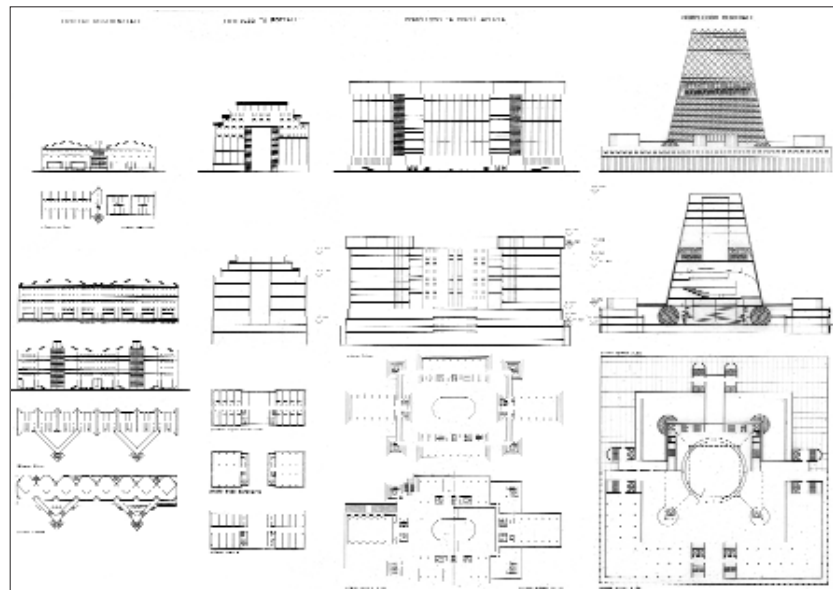
Dacché bisogna pur convenire che, proprio a partire dalla radicalità e dalla intensità del dissenso espressionista, non rimane alcuna probabilità di una effettiva, cioè non contraffatta, restaurazione del classicismo, se non dilazionata a un futuro imprevedibile, alla stregua di una redenzione *post-mortem* (non stanno forse là a indicare tuttora un punto di non-ritorno i periodi neoclassici di Picasso e di Strawinsky o il *ritorno all'ordine* dei Novecentisti italiani?). Critica dell'architettura che riacquista autorità quando rinunci ad accondiscendere ad una attesa ormai privatista e consumista di una comune opinione benpensante, versata a privilegiare dell'architettura solo i disparati *exploit* di una bigiotteria volta a volta tecnicista o decorativa, eccentrica o consolatoria.

Dacché, nonostante una malintesa filologia tenda a disporli tutti sullo stesso piano del Moderno, permangono altrettanto distinguibili i valori anche nel suo trascorso d'avanguardia.

Note per una critica dell'Espressionismo, in "Zodiac", n.9, I semestre 1993, p.10.

**Concorso per la progettazione
dell'area Garibaldi-Repubblica,
Milano, 1991.**

Con A. Acuto, P. Bonaretti,
E. Bordogna, L.S. D'Angiolini.



Piante, prospetti e sezioni dei tipi edilizi.
Planimetria generale e prospetto.
Vista del modello e disegno di studio.

Ridestinazione della fascia industriale centrale che connette Legnano e Castellanza ad asse attrezzato con i servizi destinati a produzione, istruzione,

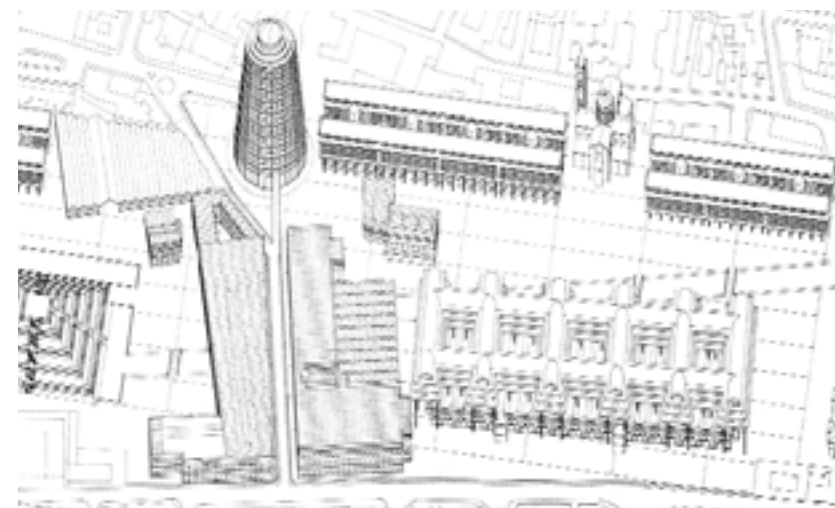
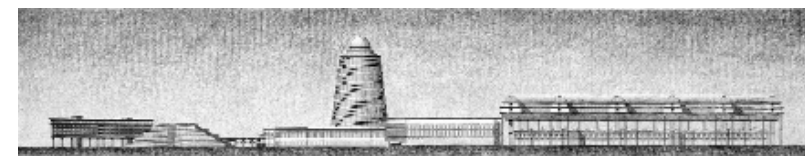
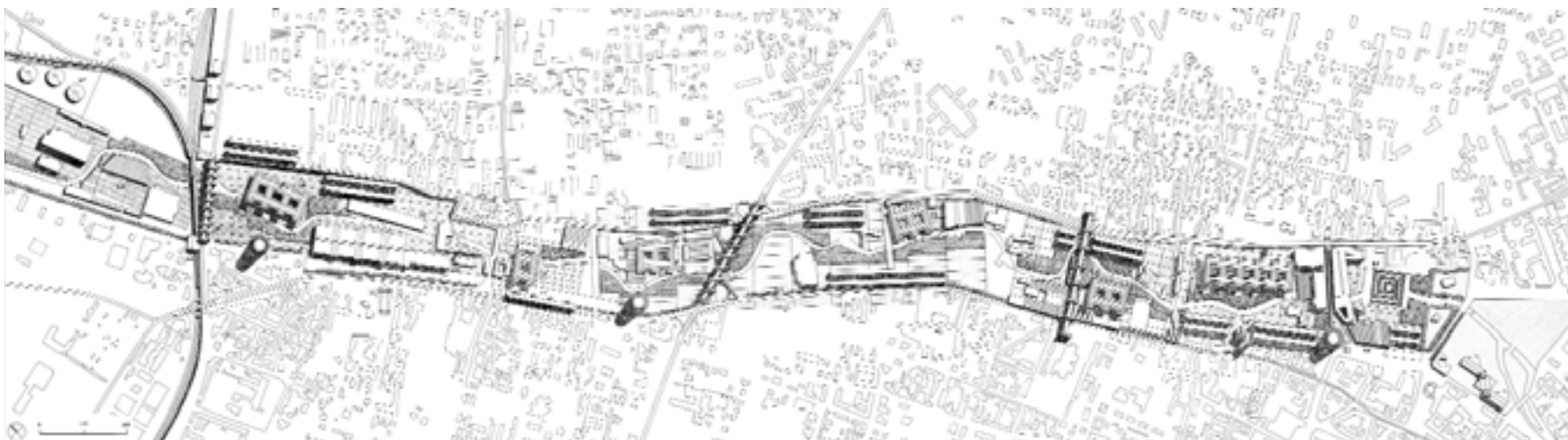
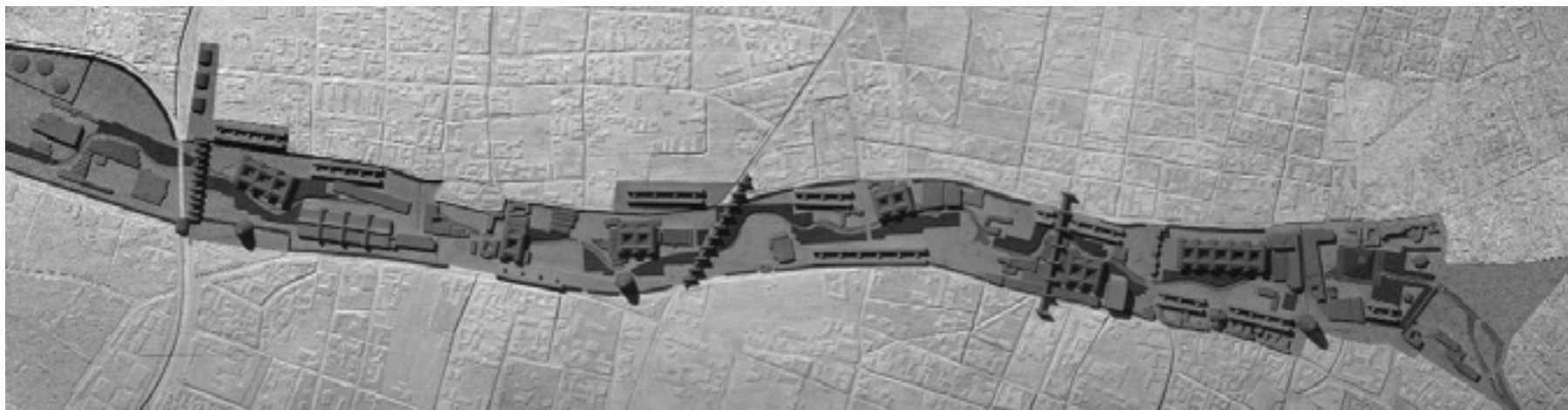
esposizione e residenza, Milano, 1983.

Con L. Boccacci, L. Monica.

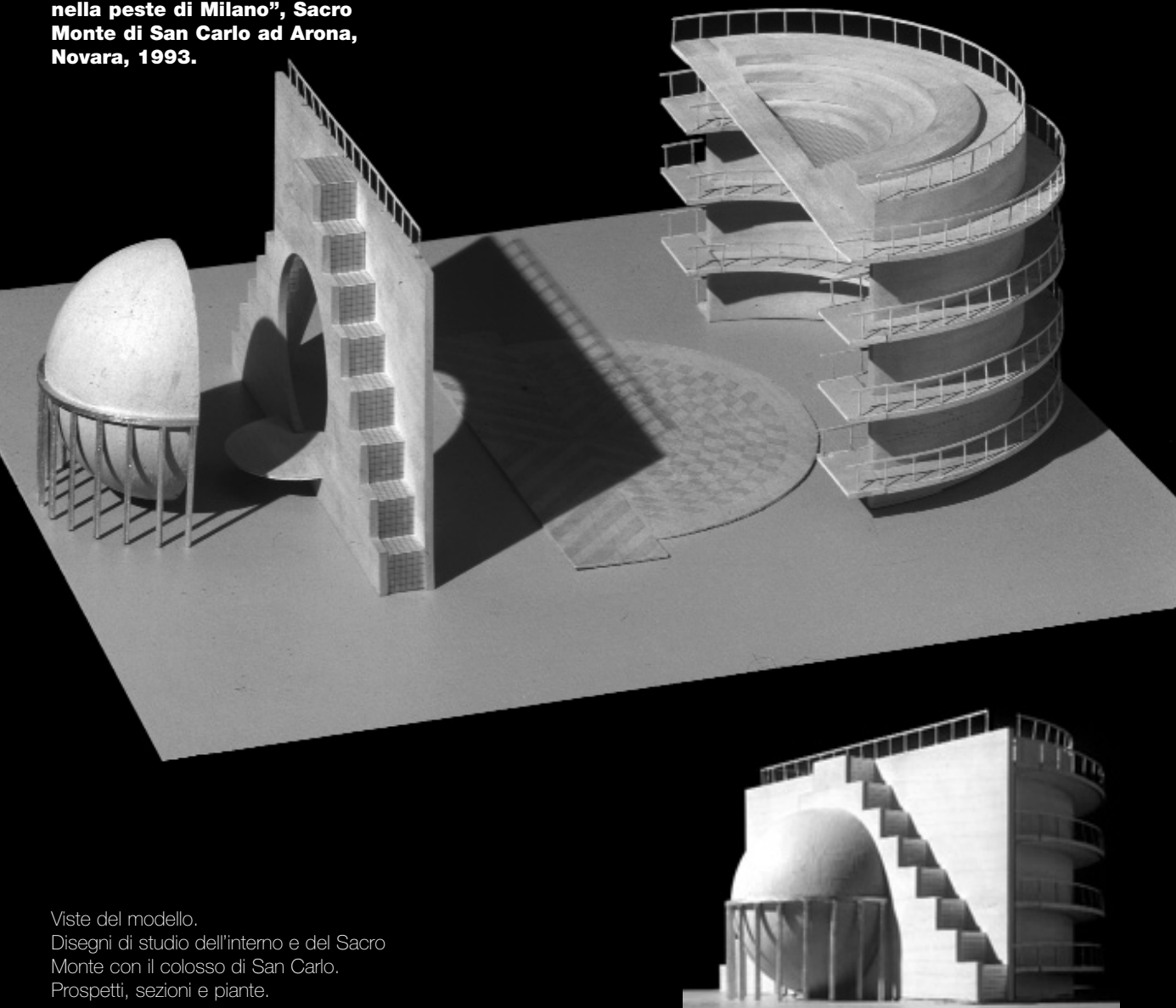
Vista del modello e planimetria generale del tratto del fiume Olona.

Prospetti nordest sugli edifici per la produzione e gli uffici e sugli edifici per la residenza a Legnano.

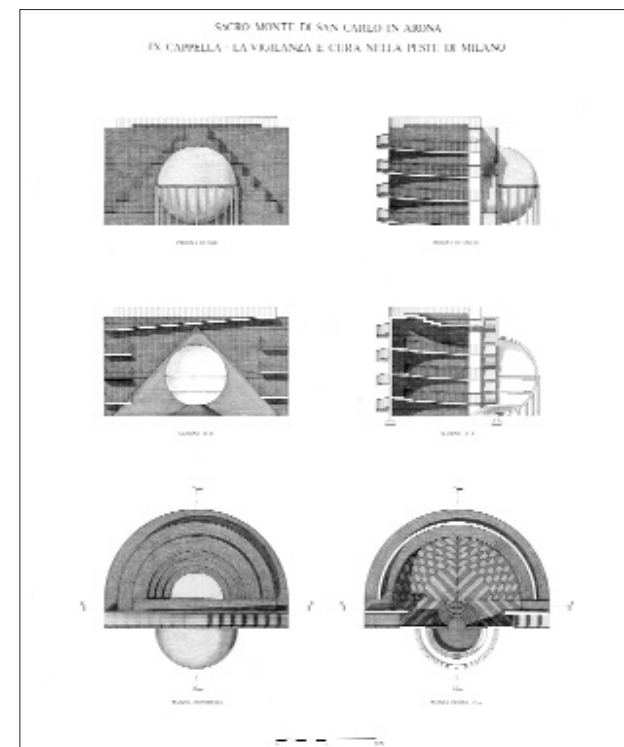
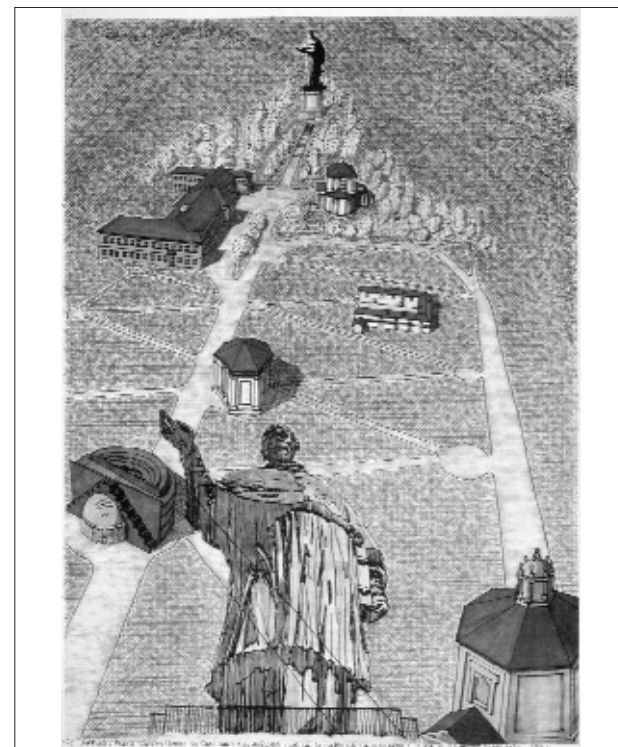
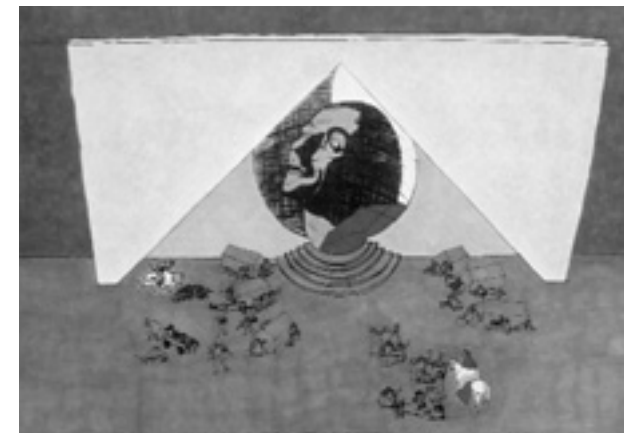
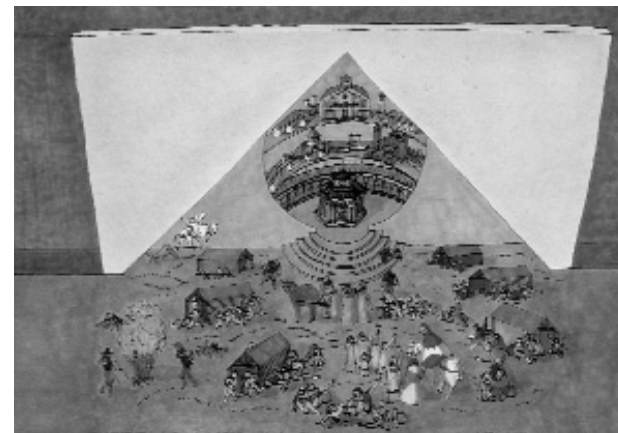
Assonometria degli edifici a Legnano.



IX cappella "La vigilanza e cura nella peste di Milano", Sacro Monte di San Carlo ad Arona, Novara, 1993.



Viste del modello.
Disegni di studio dell'interno e del Sacro Monte con il colosso di San Carlo.
Prospetti, sezioni e piante.



[...] se ci si cala nella temperie politica e culturale di quegli anni trenta e si prova a traguardare l'*opus* terragniano da quel diaframma teso tra avanguardia e classicismo che Persico costruisce — idealmente, sublimando le prove più limpide del razionalismo europeo, ma anche operativamente, mettendo in pagina o allestendo un partito figurativo senza chiaroscuro e rarefatto da gabbie reticolari e sequenze ritmate —, non si può misconoscere la sua riserva. E altrettanto vale qualora lo si guardi dal più distaccato osservatorio di Pagano, quando postula una diffusa civiltà edilizia emancipata dall'eccentricità dei capolavori.

Resta indubbio che al puro traguardo figurativo un certo variare delle fonti d'ispirazione terragniane trovi coincidenza volta a volta tanto con il novecentismo e il razionalismo architettonici quanto con l'espressionismo e l'astrattismo pittorici; eppure, nonostante il radicamento nel paradigma italiano, il suo *curriculum* progettuale, compresso come si trova in un tempo limitato — meno di vent'anni, mentre ricorre la longevità creativa di molti altri maestri —, apre e chiude un capitolo a sé, riuscendo marcato da un sigillo di integrità e determinazione morali che può far luce, appunto per differenza, sui discrepanti addentellati ideologici e sul vitalismo figurativo presenti nei vari percorsi dell'avanguardismo.

[...]

Per tutto il suo corso critico, e ancora di recente, si è voluta assumere la rinuncia alla retorica, convenzionalmente intesa, come discriminante del diritto di cittadinanza nel movimento moderno; ma la resa evidente di questa rinuncia non è forse essa stessa da considerare — *absit iniuria verbo* — retorica? Soprattutto nella fase conclusiva della loro poetica, tanto in Persico quanto in Terragni agisce un'ansia di prefigurare a *futura memoria*, come mostrano certi schizzi preliminari alle stesure di progetto; ansia da subito generatrice di un sovrassignificato retorico, di una caricatura capace di elevare a monumento (da *moneo* e *memini*) un assetto virtualmente esemplari di civitas. Così che nel tratto finale del loro tragitto poetico sono il grado e l'orientamento della deformazione impressa all'idolo classicista a significare due inconciliabili visioni.

Nel tragitto di Persico verso la catarsi è allora l'imbiancato purismo — non tanto più quello reso per filamenti e dissolvenze negli allestimenti espositivi, quanto quello che controlla lo spazio per sintesi, come avviene nel caso canonico del salone d'onore in Triennale, ma anche nell'abbozzo per un padiglione alla Fiera di Milano — dove l'astante retorica per un preoccupato destino d'Europa sembra sovrapporsi a quella sapiente ma disarmata innocenza che già Walter Benjamin e più tardi Paul Klee affidano ai loro angeli.

Mentre al tragitto di Terragni verso l'arcaismo non può certo fungere da viatico la concretezza dell'astrattismo pittorico degli amici comaschi e milanesi; così, ancora una volta, è l'espressionismo sironiano a traghettare, soprattutto da quando esso, caricato della cosiddetta *pittura dei piedoni*, ha assunto una cadenza desolata e primitiva che affida alla retorica di un futuro ordine archeologico l'incertezza di un incompiuto ordine presente.

Terragni, Persico e la retorica nel razionalismo italiano, in G. Ciucci (a cura di), Giuseppe Terragni. Opera completa, Electa, Milano 1996, pp.149-150, 155-156.

[...] sembra improbabile che gli esiti linguistici di Mel'nikov discendano dall'Espressionismo, dove sovente vengono relegati dalla critica, poiché mi appaiono suscitati da presupposti distinti. L'aspetto comune è semmai uno spiritualismo che, mentre dagli espressionisti è volto in senso apocalittico, nel caso di Mel'nikov si condensa in un montaggio affabulante, retaggio di una sorta di religiosità e di senso mistico che risultano insopprimibili, anche dopo la rivoluzione, come componenti dell'essenza etnica, culturale, linguistica, nonché della costruzione di una identità di nazione. Nei progetti di Mel'nikov ricorrono come archetipi ambientali i luoghi frequentati — la chiesa, la taverna, il silo granario, la capanna-isba — ma insieme scorrono come archetipi figurativi certi attrezzi di lavoro: il martello, la falce, l'ascia, l'arcoiaio, il coltello e perfino quella sorta di nastro trasportatore che taglia in diagonale le fronti nei suoi progetti. Sono amesi e meccanismi elementari che si ritrovano sul tavolo o sull'aia di una famiglia contadina russa e nella officina dell'artiere, e che ritornano per levitazione nel sogno (o nell'inconscio) di Mel'nikov diventando termini del suo sillabario. Nel passaggio poi dal vocabolario della memoria alla sintassi della composizione è da supporre che abbia contato quella scuola di arti e mestieri, a cui lo istrada un datore di lavoro-mecenate consapevole del suo talento; scuola dove egli affina la propria formazione nel senso operativo di costruttore. E proprio questa versatile attitudine alla tecnica attraversa tutte le

diverse fasi del corso poetico di Mel'nikov: quella del legno, che dura fino alla metà degli anni Venti, con metodo di costruzione tipo *pavillonnaire*; poi quella del mattone, che talvolta per simulazione sembra auspicare l'impiego del cemento armato e dell'acciaio (un impiego che avrebbe potuto ottenere dalla ricca committenza degli irrealizzati progetti parigini); una tecnica mista elementare che via via si complica, quasi incalzata dal "presto con fuoco" dell'ispirazione

[...]

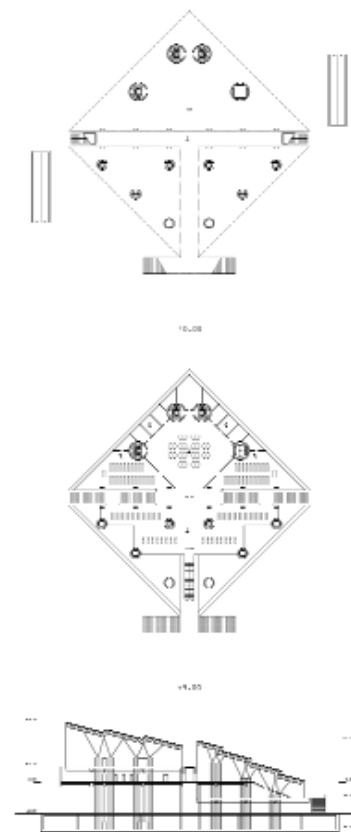
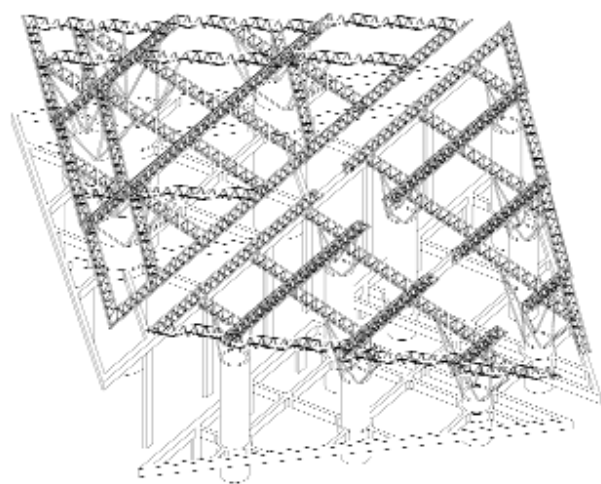
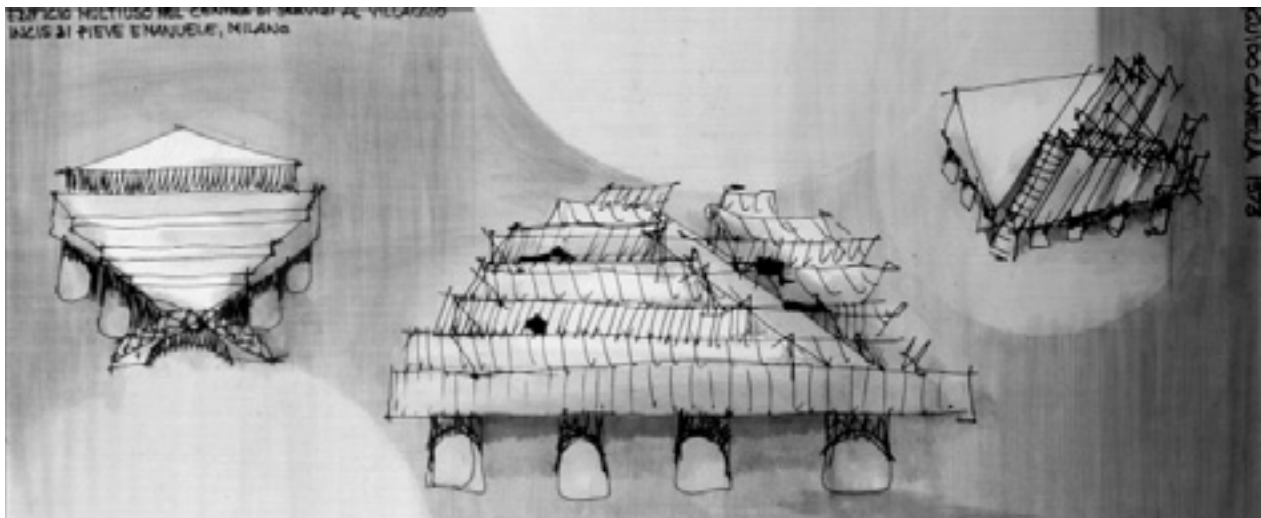
È che Mel'nikov non teme di apparire non abbastanza "moderno", non abbastanza "costruttivista", nell'adottare una tecnica mista, come quella in uso nella campagna, dove entrano con pari dignità il mattone, la malta, il legno, materiali primari ai quali egli presta altrettanta fiducia rappresentativa che a quelli composti come il cemento armato e l'acciaio. Da qui la rinuncia a inseguire soluzioni tecniche e tipologiche fini a se stesse o dettate da preconcetti e procedimenti che non siano quelli funzionali al montaggio di figure. Insomma, per Mel'nikov la costruzione dell'architettura è in primo luogo figurazione, cioè qualcosa di opposto alla esibizione tecnica.

Avanguardia come allegoria, in M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), K.S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca, Skira, Milano 1999, pp.37-38, 41.

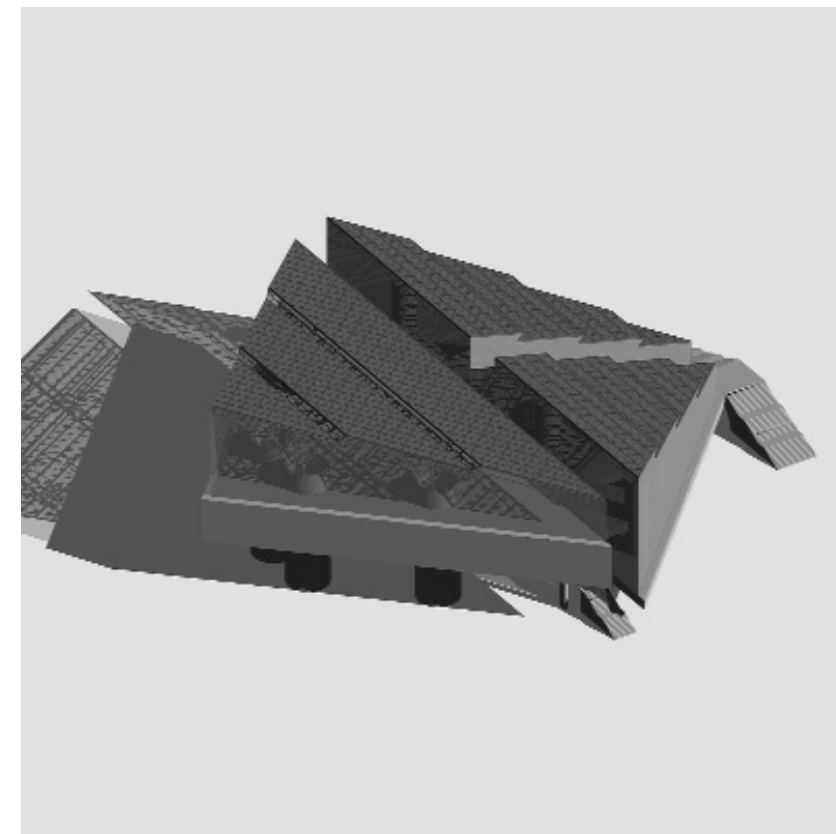
**Edificio-tipo fotovoltaico,
destinabile a museo, mercato
e impianti a Villanova**

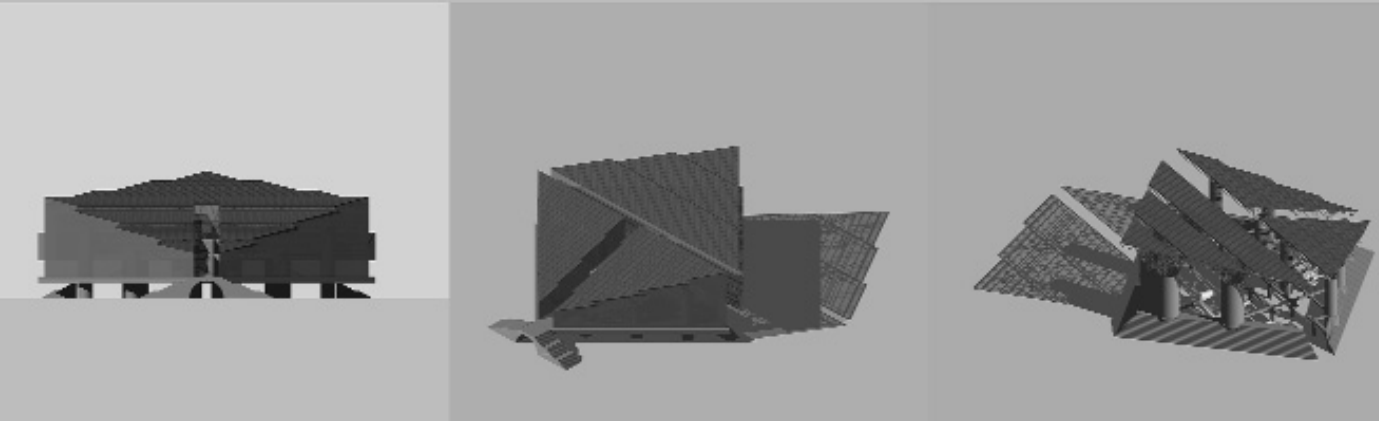
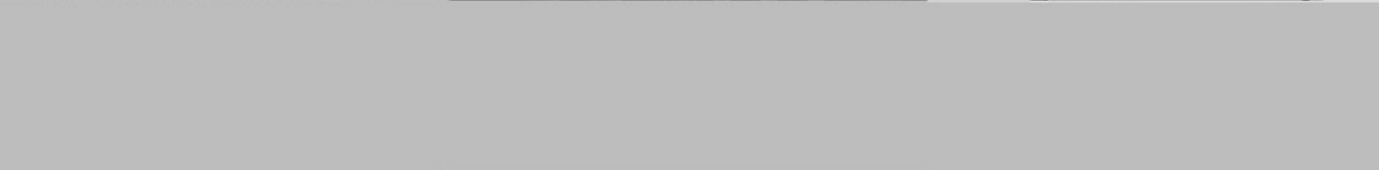
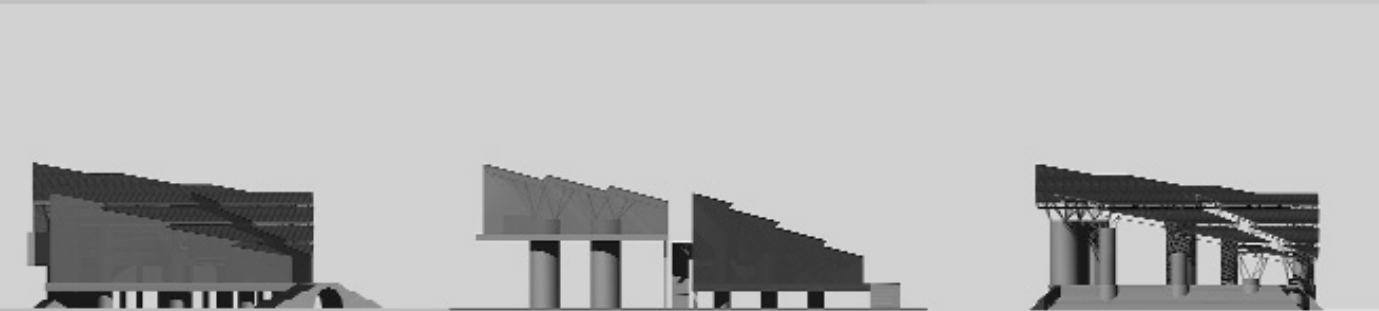
di Camposanpiero, Padova, 2001.

Con L. Monica, M. Antinarelli,
D. Chizzoniti, G. Ferreri, P. Galbiati,
C. Pavesi, E. Prandi.
Strutture E. Vitiello.

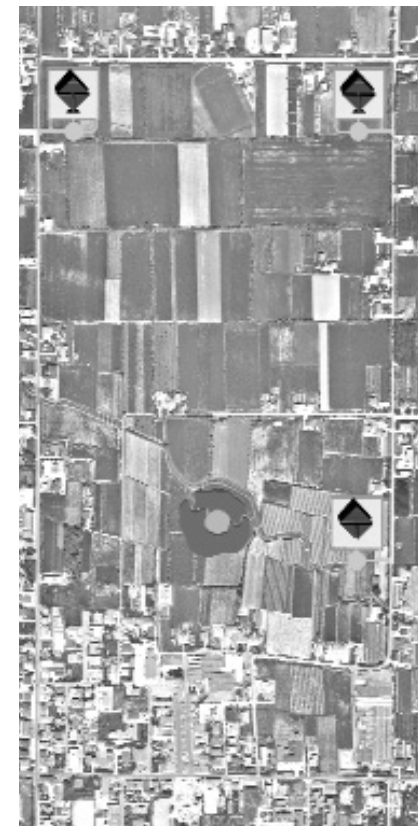
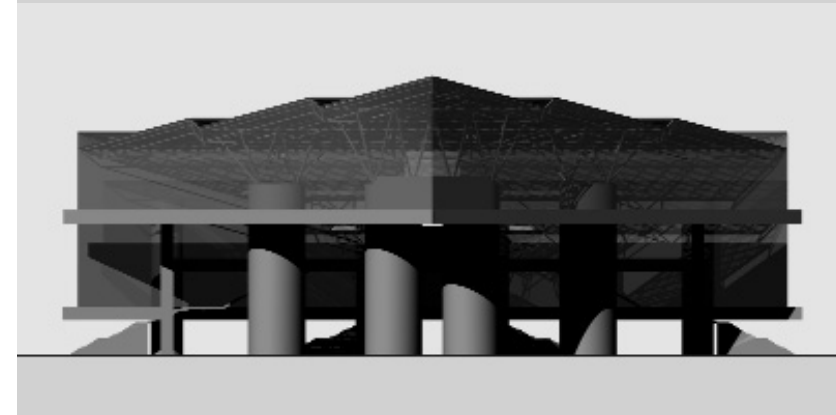
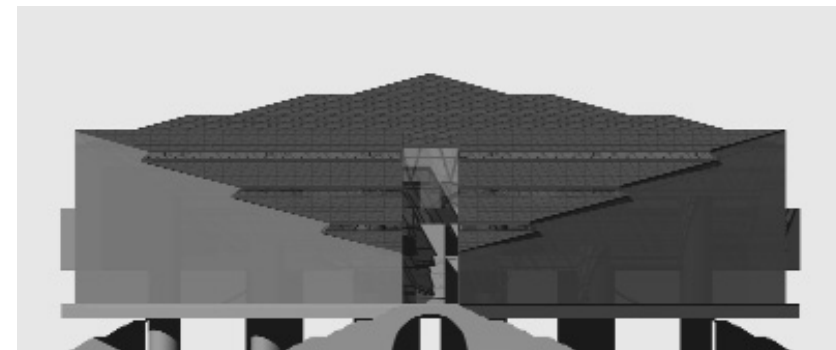


Disegno di studio per un edificio
pubblico multiuso, 1973.
Assonometria della struttura.
Piante dei piani primo e secondo,
sezione longitudinale e assonometria del
museo.



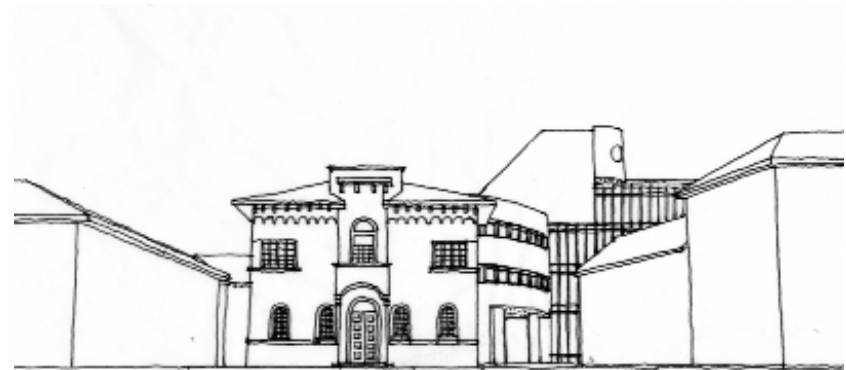
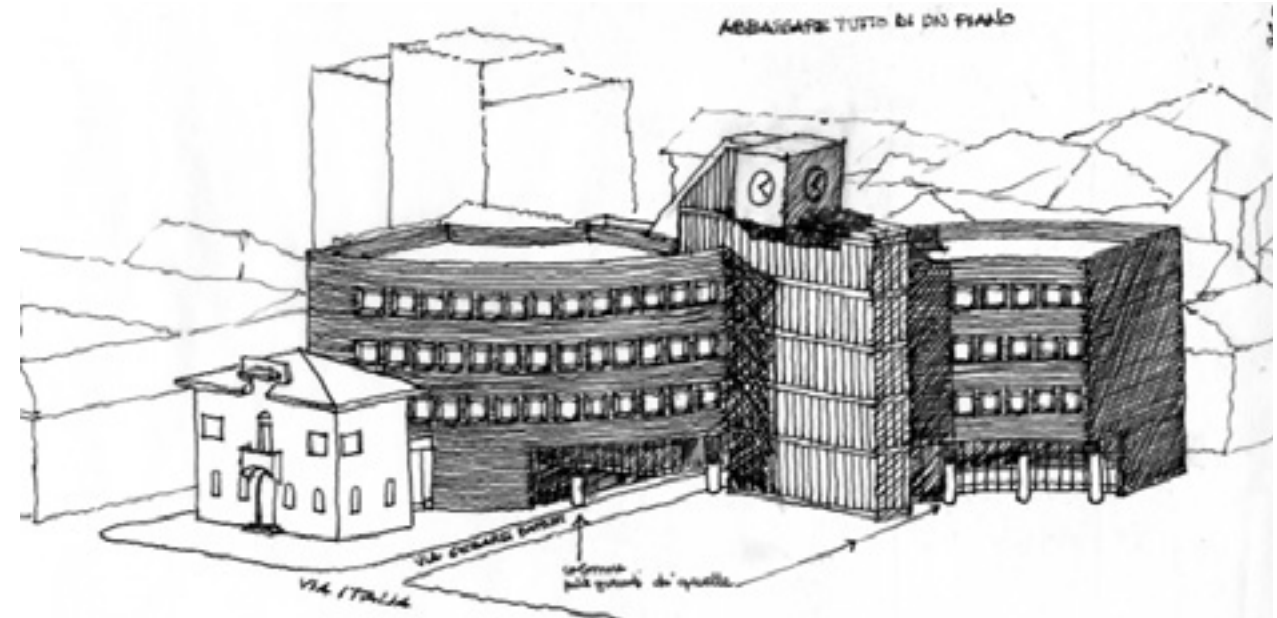
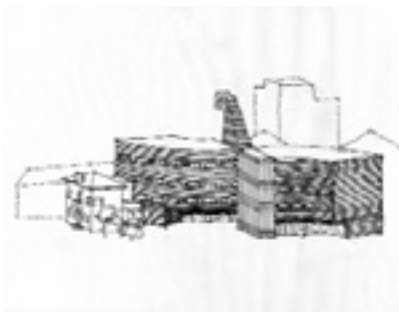
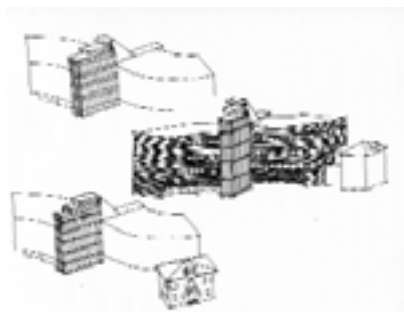
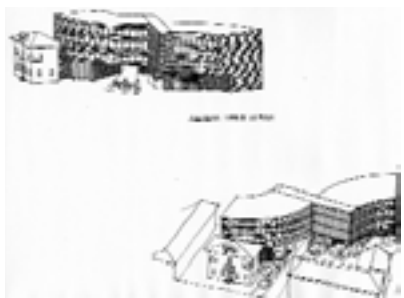
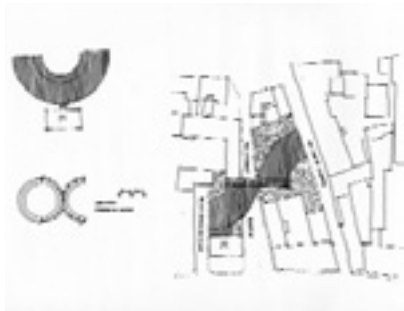


Prospetti e assonometrie dei tre edifici.
Prospetto sud del museo e prospetto
nord del mercato.
Planimetria generale con i tre edifici.



**Municipio di Gorgonzola,
Milano, 2002-in corso.**
Con M. Achilli, A. Acuto, A. Caruso.

Disegni di studio.
Assonometria e piante dei piani primo e
terreno.



Nota bibliografica

Scritti di Guido Canella

La tradizione in architettura (a nome di un gruppo di studenti della Facoltà di architettura di Milano), relazione al convegno promosso dal MSA alla Società Umanitaria di Milano il 14 giugno 1955, in "Casabella–Continuità", n.206, luglio-agosto 1955, pp.47-48.

Sulle trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici (disegno di un trattato di architettura), Istituto di Composizione architettonica, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, Milano 1965.

Relazioni tra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico, in AA. VV., *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della Scuola primaria*, De Donato, Bari 1965, pp.66-81.

Il sistema teatrale a Milano, Dedalo, Bari 1966.

Mausolei contro Computers, in "Il Confronto", a.IV, n.1, gennaio 1968, pp.39-43; ora in "Hinterland", n.18, settembre 1981, pp.4-9.

Dal laboratorio della composizione, 1966, in AA. VV. (a cura di A. Locatelli), *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968.

Un ruolo per l'architettura, 1968; ora in AA. VV. (a cura di C. Aldegheri, M. Sabini), *Per una idea di città. La ricerca del Grupo Architettura (1968-1974)*, Cluva, Venezia 1985, pp.96-123.

Un'architettura di architetture, in "Lotus International", n.7, ottobre 1970, pp.42-61, ried. giugno 1979.

Moisej Ginzburg o dell'Eurocostruttivismo, saggio introduttivo a M.Ja. Ginzburg, *Saggi sull'architettura costruttivista, 1923-34*, (a cura di E. Battisti), Feltrinelli, Milano 1977, pp. VII-XXXVI.

Città Campagna e Architettura in Lombardia, e altri scritti, in AA. VV., *La periferia storica nella costruzione metropolitana*, numeri monografici di "Edilizia Popolare", nn.135 e 141, marzo–aprile 1977 e marzo-aprile 1978.

Idea e Conoscenza, in A. Rossi, L. Meda, D. Vitale, *Architettura/Idea*; e in R. Gabetti, A. Isola, *Architettura/Conoscenza*, cataloghi della XVI Triennale di Milano, Alinari, Firenze 1981, pp.9-14.

Per Ernesto Nathan Rogers, in AA. VV. (a cura di M. Montuori), *Lezioni di progettazione. 10 maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1988, pp.232-241.

Comporre secondo alcune costanti, in AA. VV. (a cura di G. Ciucci), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989, pp.39-68.

Gardella in controluce, in AA. VV. (a cura di F. Buzzi Ceriani), *Ignazio Gardella. Progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1992, pp.15-17.

Note per una critica dell'Espressionismo, in "Zodiac", n.9, I semestre 1993, pp.4-11.

Terragni, Persico e la retorica nel razionalismo italiano, in G. Ciucci (a cura di), *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Electa, Milano 1996, pp.149-159.

Avanguardia come allegoria, in M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), *K.S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano 1999, pp.34-50.

Scritti su Guido Canella

Bruno Zevi, *Il Municipio di Segrate: un sindaco sull'Acropoli*, in "L'Espresso" a.XIII, n. 50, 10 dicembre 1967, p.17; riedito come *La piazza-acropoli di Segrate. Roland Barthes servito dal sindaco*, in *Cronache di architettura*, vol.6, Laterza, Bari 1970, pp.489-491.

Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, pp.190-193 e altre.

Francesco Dal Co, Mario Manieri Elia, *La génération de l'incertitude*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n.181, settembre-ottobre 1975, pp.41-45.

Alessandro Christofellis, *Nel gran Teatro dell'hinterland milanese: scuole materne come case del popolo*, in "L'architettura-cronache e storia", n.252, ottobre 1976, pp.294-307.

Luciano Semerani, *Progetti per una città*, Franco Angeli, Milano 1980, pp. 192 e seguenti.

Francesco Tentori, *Verso un nuovo internazionalismo*, in "Casabella", n. 474-475, novembre-dicembre 1981, pp.25-27.

Paolo Portoghesi, *Periferie color Canella*, in "L'Europeo", a.XXXVII, n.40, 5 ottobre 1981, p.91.

Jonathan Glancey, *Canella: concrete constructor*, in "The Architectural Review", n. 1028, ottobre 1982, pp.94-97.

Carlo De Carli, *Architettura. Spazio primario*, Hoepli, Milano 1982, pp.620-625 e altre.

Manfredo Tafuri, *Architettura italiana 1944-1981, in Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, Einaudi, Torino 1982, pp.539-541 e altre; riedito come *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp.163-164, 214-216 e altre.

Marco Dezzi Bardeschi, *Monumenti alla periferia*, in "Domus", n.635, gennaio 1983, pp.12-27.

Katuyuki Suzuki (a cura di), *Guido Canella*, Zanichelli, Bologna 1983.

Vittorio Savi (a cura di), *Guido Canella. Opere Recenti*, Panini, Modena 1984.

Mario De Micheli, *Coscienza dell'architettura*, in S. Boidi, L. Fiori (a cura di), *Guido Canella. Centro civico di Pieve Emanuele*, Abitare Segesta, Milano 1984, pp.32-40.

G.K.K. (Giovanni Klaus Koenig), *Madamina, il catalogo è questo... I venticinque (più uno) Maestri secondo Gregotti*, in "Ottagono", n.75, dicembre 1984, p.86.

Maristella Casciato, Giorgio Muratore (a cura di), *Annali dell'architettura italiana contemporanea 1984*, Officina, Roma 1985, pp.10-11.

Carlo Aymonino, *Partita a scacchi con Milano*, in "L'Europeo", a.XLI, n.5, 31 gennaio 1985, pp.86-87.

Enrico Bordogna, *Meditazioni gaddiane*, in "L'architettura-cronache e storia", n.363, gennaio 1986, pp.6-46.

Enrico Bordogna, *Guido Canella. Architetture 1957-1987*, Electa, Milano 1987.

Carlo Quintelli, *La scuola media e gli uffici comunali a Monaca di Cesano Boscone*, in AA. VV. (a cura di C. Ajroldi), *Dieci progetti come occasione di studio*, Officina, Roma 1987, pp.56-61.

Luca Monica, *Composizione come anatomia*, in "Phalaris", n.12, 1991, pp.19-23.

Roberto Gabetti, *Sui margini di attese deluse*, in AA. VV., (a cura di C. Giammarco e A. Isola) *Disegnare le periferie. Il progetto del limite*, la Nuova Italia Scientifica, Roma 1993, pp.216-222 e altre.

Luca Monica, *L'edificio delle trasformazioni tipologiche. Il municipio di Pioltello a Milano di Guido Canella*, in C. Lamanna, *L'architettura degli elementi*, La Goliardica, Padova, Trieste 1993, pp. 95-100.

Thomas Muirhead, *Cesano Boscone school complex*, in *Milan. A guide to recent architecture*, Könemann-Ellipsis, Köln-London 1998, p.127.

Enrico Bordogna, *Guido Canella. Opere e progetti*, Electa, Milano 2001.

Luca Monica, *La critica operativa come letteratura artistica dell'architettura negli ultimi cinquant'anni*, postfazione ad AA. VV. (a cura di L. Monica), *La critica operativa e l'architettura*, Unicopli, Milano 2002, pp.156-196.

Domenico Chizzoniti, *Guido Canella. Un sottile filo di Arianna tra ideazione, conoscenza e invenzione*, in AA. VV. (a cura di C. Quintelli), *Ritratti. Otto maestri dell'architettura italiana*, Celid, Torino 2003, pp.42-55.