

C I N Q U E

X5
14

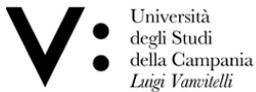
**Marino Borrelli
Marco Borrelli
Lorenzo Capobianco
Gianluca Cioffi
Francesco Costanzo
Corrado Di Domenico
Cherubino Gambardella
Maria Gelvi
Fabrizia Ippolito
Raffaele Marone
Luca Molinari
Efisio Pitzalis
Marco Russo
Concetta Tavoletta**

**PERQUATTORDICI.
PAROLE DI ARCHITETTURA**

a cura di
Maria Gelvi

introduzione di
Cherubino Gambardella

**V: DADI
PRESS**



Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli

*Dipartimento di Architettura e
Disegno Industriale*

Ricerche di Architettura

collana editoriale

del Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in Architettura

DADI_ Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

Cinque per quattordici. Parole di architettura (Vol. 1) a cura di Maria Gelvi

Direttore della collana

Cherubino Gambardella

Presidente del corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in Architettura

Comitato scientifico

Luigi Maffei, Direttore dip. DADI Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

Cherubino Gambardella

Efisio Pitzalis

Marino Borrelli

Luca Molinari

Responsabile di redazione

Maria Gelvi

Comitato di redazione

Marco Borrelli

Lorenzo Capobianco

Gianluca Cioffi

Francesco Costanzo

Corrado Di Domenico

Fabrizia Ippolito

Raffaele Marone

Marco Russo

Concetta Tavoletta

ISBN 978-88-85556-13-3

© copyright DADI_PRESS

Questo volume è visionabile e scaricabile all'indirizzo www.architettura.unicampania.it

Finito di stampare nel mese di

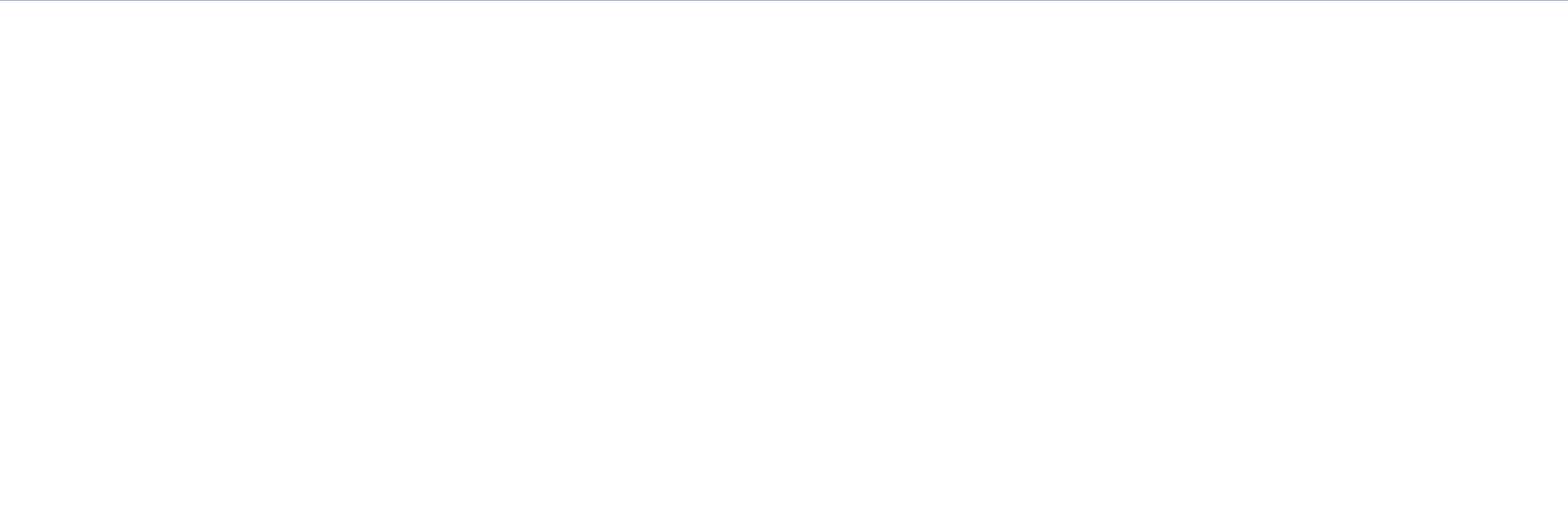
ottobre 2020

Info

dadi_press@unicampania.it

Ricerche di Architettura

Collana del corso di Laurea Magistrale a
ciclo unico in Architettura diretta da
Cherubino Gambardella



**Cinque per quattordici.
Parole di architettura**
a cura di
Maria Gelvi

 Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli

*Dipartimento di Architettura e
Disegno Industriale*

indice

Introduzione

6 Il presente come filigrana dell'architettura
di Cherubino Gambardella

Parole di Architettura

14 Il MAT building
di Marino Borrelli

16 Frank Lloyd Wright
di Marco Russo

18 Adolf Loos
di Gianluca Cioffi

20 Eileen Gray
di Efisio Pitzalis

22 Pierre Chareau
di Efisio Pitzalis

24 Le Corbusier
di Cherubino Gambardella

26 Mies Van Der Rohe
di Gianluca Cioffi

28 El Lissitzky
di Efisio Pitzalis

30 Kostantin Mel'nikov
di Efisio Pitzalis

32 Giovanni Michelucci
di Raffaele Marone

36 Gio Ponti
di Concetta Tavoletta

40 Mario Asnago e Claudio Vender
di Lorenzo Capobianco

42 Alvar Aalto
di Corrado Di Domenico

46 Hassan Fathy
di Concetta Tavoletta

48 Louis Kahn
di Concetta Tavoletta

50 Luis Barragán
di Raffaele Marone

52 Marcel Breuer
di Marino Borrelli

54 Adalberto Libera
di Cherubino Gambardella

56 Luigi Figini e Gino Pollini
di Francesco Costanzo

60 Bruce Goff
di Raffaele Marone

64 Giuseppe Terragni
di Francesco Costanzo

68 Juan O' Gorman
di Raffaele Marone

70 Bernard Rudofsky
di Gianluca Cioffi

72 Luigi Moretti
di Cherubino Gambardella

74 Carlo Scarpa
di Marco Borrelli

76 Oscar Niemeyer
di Marino Borrelli

78 Charles & Ray Eames
di Efisio Pitzalis

80 Fernand Pouillon
di Fabrizia Ippolito

82 George Candilis, Alexis Josic,
Shadrach Woods
di Marino Borrelli

86 Franz Di Salvo
di Lorenzo Capobianco

88 Lina Bo Bardi
di Maria Gelvi

90 Ralph Erskine
di Maria Gelvi

92 Joao Batista Vilanova Artigas
di Fabrizia Ippolito

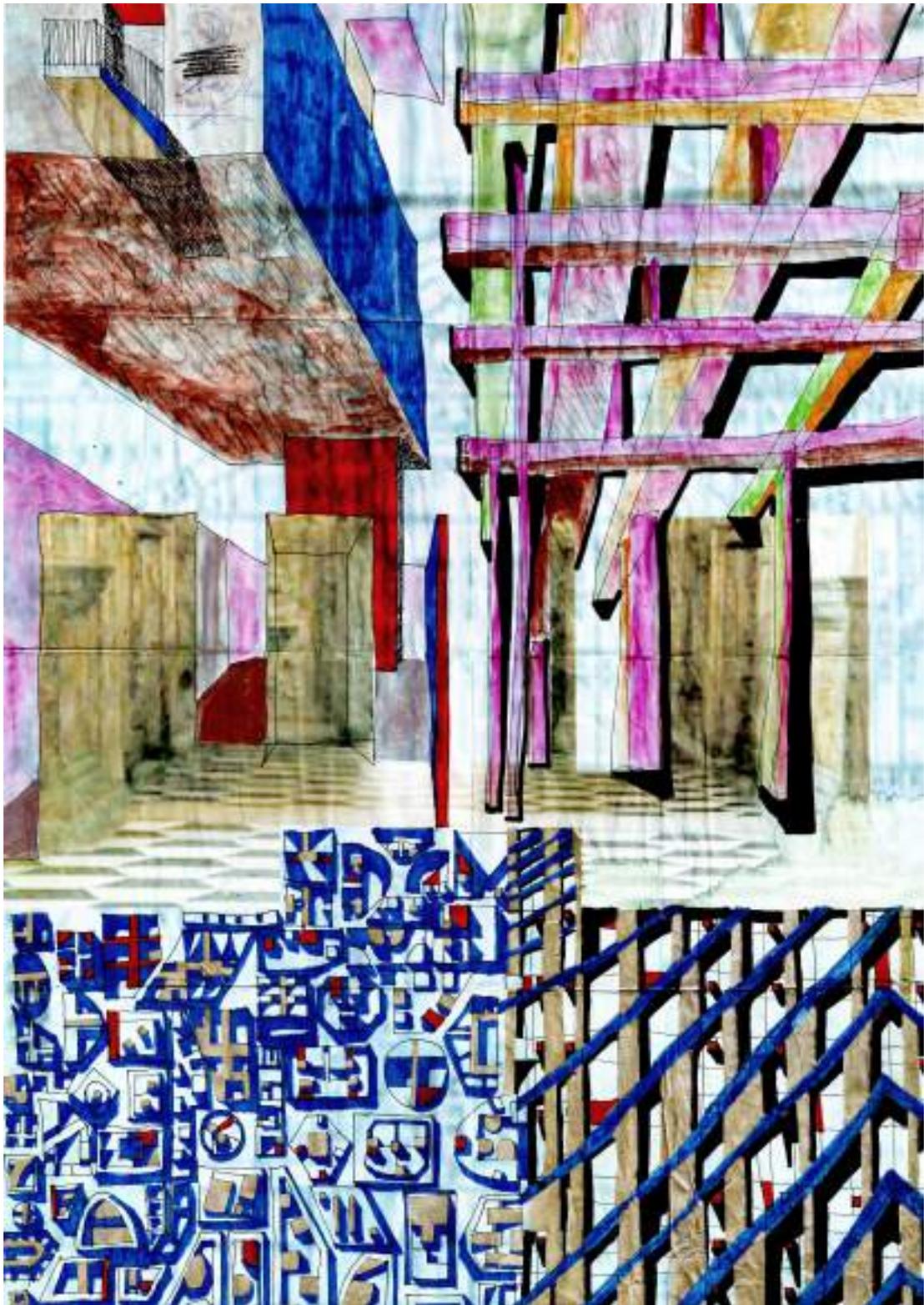
94 John Maclane Johansen
di Marco Russo

96 Maurizio Sacripanti
di Marco Russo

98 Marco Zanuso
di Maria Gelvi

- 100 Eladio Dieste**
di Raffaele Marone
- 102 Paul Rudolph**
di Luca Molinari
- 104 Jorn Utzon**
di Luca Molinari
- 106 Aldo Van Eyck**
di Concetta Tavoletta
- 108 Giancarlo De Carlo**
di Fabrizia Ippolito
- 110 Michele Capobianco**
di Cherubino Gambardella
- 112 Yona Friedman**
di Marino Borrelli
- 114 Reima Pietila**
di Corrado Di Domenico
- 116 Robert Venturi**
di Cherubino Gambardella
- 118 James Frazer Stirling**
di Luca Molinari
- 120 Umberto Riva**
di Maria Gelvi
- 122 João Luís Carrilho da Graça**
di Marino Borrelli
- 124 John Hejduk**
di Concetta Tavoletta
- 128 Frank Owen Gehry**
di Fabrizia Ippolito
- 130 Gianugo Polesello**
di Francesco Costanzo
- 134 Aldo Rossi**
di Marco Borrelli
- 136 Peter Eisenman**
di Corrado Di Domenico
- 140 BBPR**
di Luca Molinari
- 142 Salvatore Bisogni**
di Francesco Costanzo
- 146 Alvaro Siza**
di Corrado Di Domenico
- 150 Rafael Moneo**
di Marco Russo
- 152 Ricardo Bofill**
di Maria Gelvi
- 154 Helmut Jahn**
di Cherubino Gambardella
- 156 Franco Purini**
di Cherubino Gambardella
- 158 Peter Zumthor**
di Marco Borrelli
- 160 Francesco Venezia**
di Francesco Costanzo
- 164 Rem Koolhaas**
di Lorenzo Capobianco
- 166 Steven Holl**
di Gianluca Cioffi
- 168 Kengo Kuma**
di Marco Russo
- 170 Enric Miralles Moya**
di Luca Molinari
- 172 Smiljan Radic**
di Corrado Di Domenico
- 176 BIG**
di Lorenzo Capobianco
- 178 Herzog & De Meuron**
di Gianluca Cioffi
- 180 Diller e Scofidio + Renfro**
di Marco Borrelli
- 182 SANAA**
di Marco Borrelli
- 184 Topotek**
di Lorenzo Capobianco

Introduzione



Il presente come filigrana dell'architettura
Cherubino Gambardella, 2020

Il presente come filigrana dell'architettura

di Cherubino Gambardella

Abbiamo molti modi per trattenere dentro di noi gli episodi, gli architetti, gli edifici che hanno attraversato questi ultimi e densissimi cento anni di architettura.

Gli storici si sono sempre confrontati con la difficoltà e la mutevolezza di questi tempi.

Il loro lavoro impone di incrociare voci, prospettive, azioni, opere, politiche e ragioni.

Hanno, allora, prodotto testi concepiti come cornici in cui disporre opere e progettisti insieme ad una ragnatela di connessioni che diventava la trama della storia. Una avventura complessa, interessante e non legata solo alle tecniche e ai modi di progettare degli autori ma articolata attorno a un canovaccio il cui compito era la contestualizzazione, la consequenzialità tra interpretazioni politiche, storiche, sociali e gli assetti di paesaggi, architetture e città.

Chi studia e insegna la progettazione, invece, ha speso questo tempo al cospetto di ideali abitativi che dapprima ponevano la città al centro dell'interesse, poi la modificavano rendendone chiari i limiti, poi, ancora, la trasformavano in qualcosa di realmente vicino ad una entità apocalittica dove la natura veniva espunta.

Di colpo siamo diventati gli assassini di un tempo in cui la civilizzazione macchinista avrebbe distrutto l'accordo tra le specie del globo. Infine, ci si è parato davanti qualcosa di ancora più tragico che ci ha allontanati spostandoci verso la necessità di comprendere quale potesse essere una nuova safety zone per il progetto del futuro.

A questo scenario così pesante non è detto che si debba rispondere senza appellarsi alla leggerezza dell'immaginazione e della flessibilità: da sem-

pre, infatti, sono convinto che le migliori soluzioni siano fatte di successivi ed imperfetti processi di accomodamento composti sia da opere che da idee.

Credo, allora, che l'insegnamento della progettazione architettonica non possa prescindere da una serie di immagini, esempi ed autori che, specialmente in un periodo come questo, debbano essere liberamente interpretati.

L'interpretazione emancipata, allora, diviene un necessario ideario formale e, parafrasando Gio Ponti, si trasforma in un supporto per sciogliere il peso che la responsabilità del comporre trasforma troppe volte in una retorica paralizzante. Una camicia di forza piena di regole e incapace di educarci alla produzione della forma e alla ricerca di una sua gradevolezza.

Una seduzione anche instabile ma pur sempre radicata in solide basi che tanti architetti ci restituiscono come sostanza da commentare e da manipolare.

Senza paura di sbagliare ogni allievo potrà ricostruire un frammento di conoscenza basato sulla libera traduzione di opere e progettisti ripresi a questo centenario presente liberandosi da ogni sequenza evolutiva.

Solo così, credo, imparerà a costruire un proprio deposito di immagini e suggestioni che utilizzerà per rimontare apprezzando, anche nella più semplice ed essenziale astrazione, la immensa ricchezza narrativa della progettazione architettonica.

Parole di Architettura



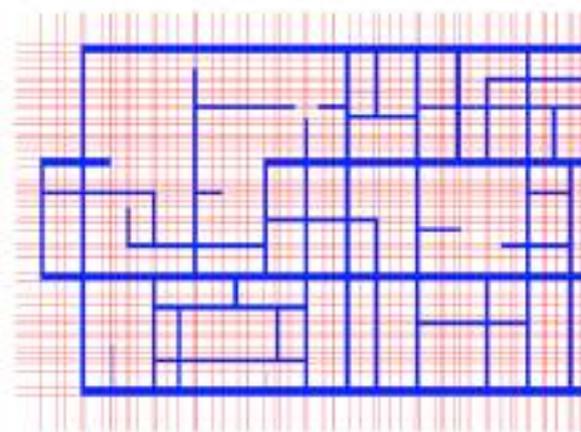
Il MAT building

di Marino Borrelli

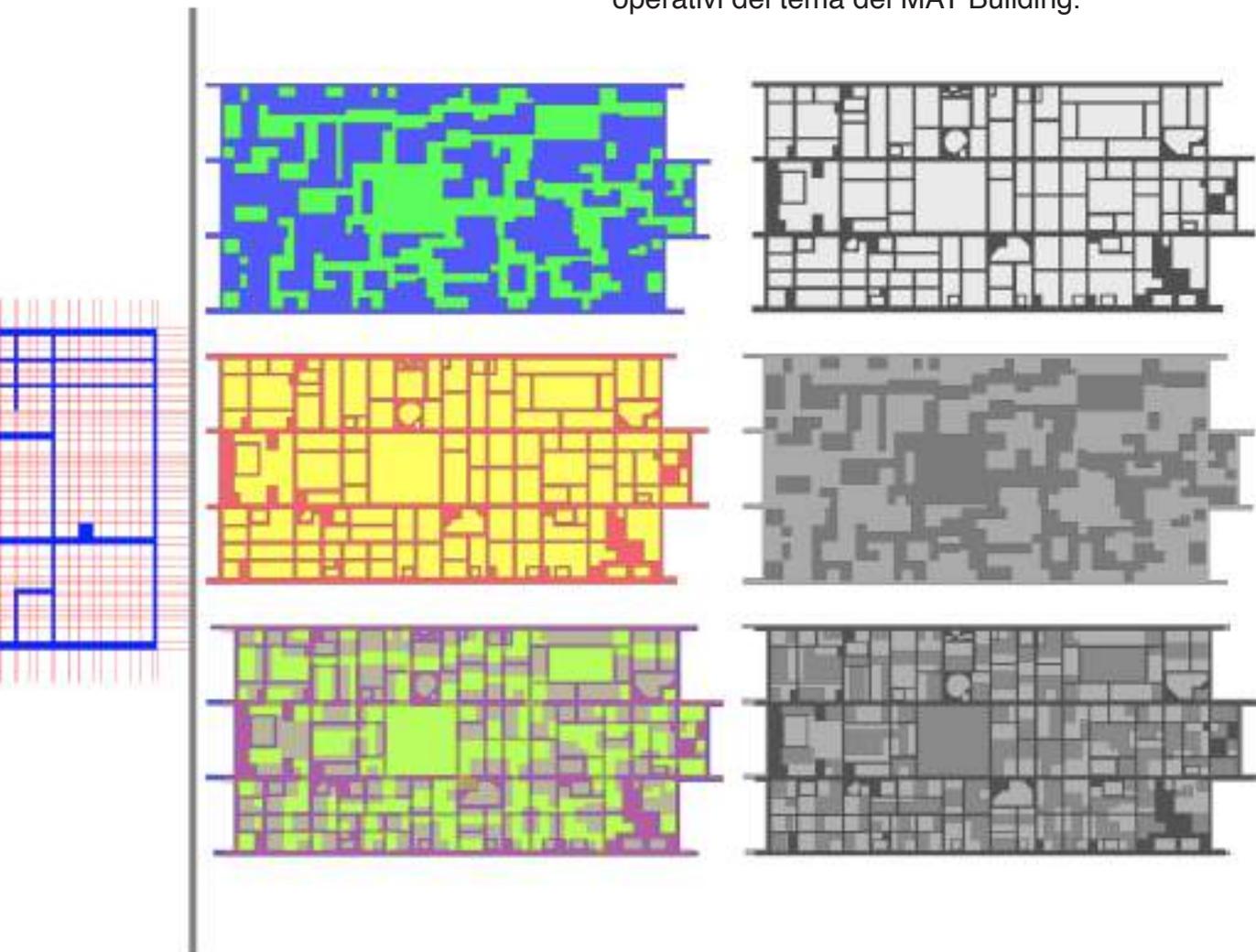
Un team e 4 Architetti, in totale 5 modi di lavorare, alcuni in modo più intenzionale altri meno, al tema del Mat Building, “l’edificio tappeto”, una piastra orizzontale, una lama distesa, un grattacielo orizzontale, un tema urbano per eccellenza, un tema novecentesco ancora oggi modernissimo, innovativo, non indagato a fondo, ma soprattutto un tema libero dagli schemi consolidati tipologico/distributivi della modernità.

La storia dell’architettura oggi ha sancito la vittoria dell’edificio singolo, della lama, del blocco, della stecca, della torre, di tutte quelle varianti singole e composte del tipo in linea e a ballatoio, edifici molto utilizzati per via della grande redditività economica, per le grandi cubature realizzabili e per il ridotto consumo di suolo. Si tratta di famiglie di edifici alti, monadi, elementi individuali bloccati da un punto di vista tipologico e distributivo, che si differenziano spesso solo grazie a variazioni di linguaggio e a velleitari spostamenti di volumi. Sono edifici che non hanno una valenza urbana propria né una organizzazione complessa, che non riescono a simulare il sistema urbano della città e quando tentano di farlo, spingendosi oltre i limiti del tipo, come nelle vele di Franz Di Salvo, falliscono l’obiettivo. Di contro il MAT Building, definito per la prima volta da Smithson del Team X come “una maglia fitta, complessa, che spesso produce un’aggregazione dotata di una struttura ben definita”, mostra ancora oggi una grande attualità ed un certo interesse, grazie alle sue peculiari caratteristiche. Il Mat ha la stessa vocazione urbana di un frammento di città di cui può simularne la complessità, come la città può avere crescita illimitata, può essere caratterizzato da un

George Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods, Università libera di Berlino, 1963, schema urbano; elaborazione grafica di Bianca Peluso



sistema di oggetti e di forme che hanno relazioni organizzate tra loro, ma può anche essere un super_edificio che può contenere al suo interno percorsi, spazi aperti, ambienti, vani, volumi, elementi della composizione e dell'architettura, tipi edilizi compiuti e anche edifici autonomi. Ogni architetto tra quelli da me selezionati ha lavorato al tema del MAT con una diversa modalità di approccio, lasciando intravedere punti di tangenza, diverse consapevolezze, tentativi di superamento, ma anche divergenze significative. La selezione di questi lavori, alcuni modernissimi, altri meno, lungi dall'essere esaustiva, rappresenta comunque un tentativo di definizione e individuazione delle forme e degli elementi caratterizzanti e dei margini operativi del tema del MAT Building.



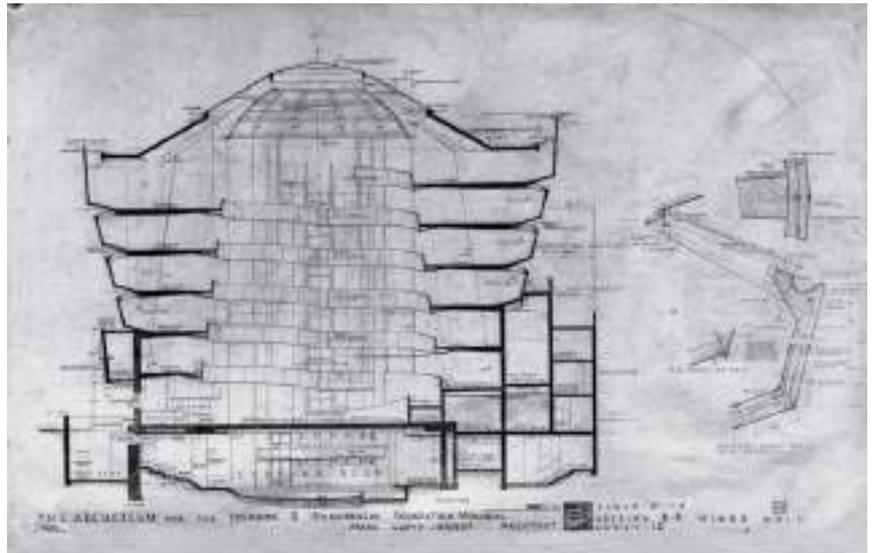
Frank Lloyd Wright

Richland Center, 1867 – Phoenix, 1959

di Marco Russo

Frank Lloyd Wright (1867-1959), insieme a Le Corbusier e a Mies van der Rohe, rappresenta uno dei maestri dell'Architettura del Novecento: secolo durante il quale ha proposto un metodo rivoluzionario e in continua evoluzione. Le composizioni in fieri di Wright portano a un inedito rapporto con il contesto sia urbano sia naturalistico; alla base di questi schemi tridimensionali possiamo rintracciare un originale riproposizione del vuoto come elemento attivo dello spazio architettonico. Per citare una frase di Bruno Zevi, è Wright ad avere per primo "infranto la scatola" tramite la costruzione del modello che dall'interno procede verso l'esterno e in base al quale viene definitivamente abbandonata la chiusura della parete e le stanze in serie di stampo Ottocentesco. La serie Prairie Houses rappresenta il primo rilevante contributo sul tema di una spazialità aperta basata sui modelli residenziali di Louis Sullivan, con il quale il giovane Wright lavora a inizio carriera. Nella Robie House (1908-1910), la più nota realizzazione di questa fase, viene proposta una spazialità interna dove lo schema rigido corridoio-stanza viene sostituito da un vuoto trattenuto da elementi orizzontali e verticali; le aperture sono concepite come interruzione di questi sistemi. La libertà di movimento interna viene mantenuta all'esterno, dove la casa si apre e appare come una serie di piattaforme ed elementi verticali disassati: un modello che raggiungerà il suo apice nella Casa Kaufmann (Fallingwater) del 1936. Nel 1959, viene inaugurato un altro suo capolavoro come il Solomon R. Guggenheim Museum di New York, grazie al quale la Fifth Avenue viene animata da una serie di volumi scomposti sui quali poggia la ziggurat rovesciata.

Frank L.I. Wright, Guggenheim Museum, New York 1943–59: la versione definita The Archeseum, sezione sull'asse minore



Frank L.I. Wright, Guggenheim Museum, New York 1943–59: veduta dell'interno dall'alto della rampa



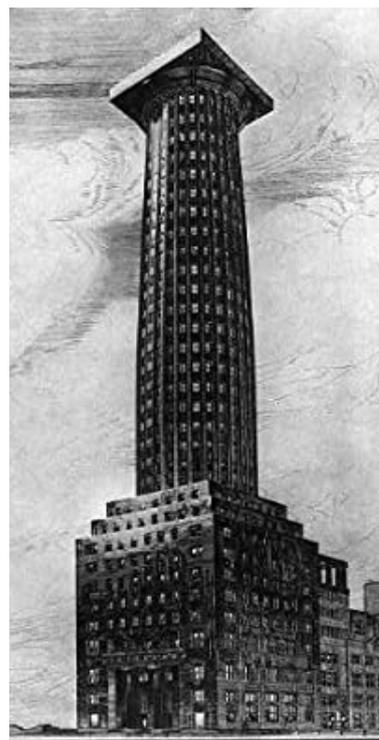
Adolf Loos

Brno, 1870 – Vienna, 1933

di Gianluca Cioffi

Brno, 10 dicembre 1870 – Vienna, 23 agosto 1933 - Moderno ma non avanguardista, probabilmente il primo vero rinnovatore dell'architettura del XX secolo, uno degli indiscussi padri dell'architettura moderna. Grande conoscitore dell'architettura tradizionale, amava declinarla in chiave moderna, fortemente intransigente verso ogni forma di ornamento che riteneva inutile e superfluo, a differenza della decorazione, che è insita nel materiale e nella forma dell'architettura, scriverà il famoso saggio *Ornamento e Delitto* nel 1908. Rispetto all'integralismo sviluppatosi a seguito delle sue dichiarazioni, riprese e reinterpretate da molti altri esponenti di quello che poi sarebbe diventato il Movimento Moderno, Loos ha una maggiore raffinatezza e insita classicità nel modo di comporre l'architettura, classicità non esibita con orpelli ornamentali, ma nell'armonia delle forme e della composizione. Profondamente appassionato al tema della costruzione, sosteneva che l'architetto era un muratore che aveva studiato il latino. Non era un obliero del passato, anzi, era un profondo conoscitore, e studioso, dell'architettura classica, ma il suo obiettivo era di accompagnare l'architettura verso un percorso catartico, fatto di purificazione e sintesi. Le sue case diventano un punto di inizio della rivoluzione spaziale interna, i progetti privilegiano l'interno nella loro complessità, un raffinatissimo concatenamento di spazi che consente la percezione visiva a varie quote, questo sistema probabilmente scaturito dalla volontà di comporre lo spazio, e il rapporto tra le funzioni interne, lo porta alla definizione di uno dei più straordinari congegni ideativo-compositivi dell'architettura del Novecento, il famoso Raum-

Adolf Loos, Chicago Tribune, 1922



Adolf Loos, Villa Steiner, 1910, Vienna

Adolf Loos, Villa Muller, 1930, Praga



plum, come lui stesso lo definì, una straordinaria macchina disvelatrice di spazio, una pianta nello spazio, che avrebbe garantito vantaggi economici oltre che spaziali, infatti, questo serrato sovrapporsi di volumi, differenziati in base alle diverse altezze, garantiva un miglior utilizzo della cubatura e un risparmio in termini economici. Nei progetti, peraltro non realizzati, di grossi edifici pubblici, Loos privilegia il simbolismo e il fuori scala in chiave metafisica, famoso il progetto per la sede del Chicago Tribune del 1922. Non era preoccupato dell'originalità formale, e nemmeno della ripetizione, dichiarò che gli sforzi di un progettista andavano indirizzati verso esigenze concrete come funzionalità comodità ed economia.



Adolf Loos, Villa Muller, sezione

Eileen Gray

Enniscorthy, 1878 – 1976, Parigi

di Efsio Pitzalis

Eileen Gray (1878-1976), di nobile casato irlandese, compie gli studi giovanili a Londra.

Nel 1900, in occasione dell'Esposizione Universale, si reca in visita a Parigi, dove ha modo di conoscere e ammirare l'opera di Sir Edwin Lutyens e di Charles Rennie Mackintosh. L'effervescente clima artistico e culturale d'inizio secolo la colpisce a tal punto da indurla a scegliere la capitale francese come residenza definitiva.

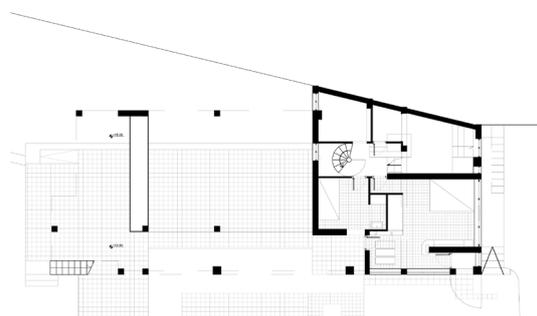
In ambito europeo è considerata universalmente tra le più influenti decoratrici e designer del XX secolo, autrice di numerosi oggetti "art déco" e di mobili per interni.

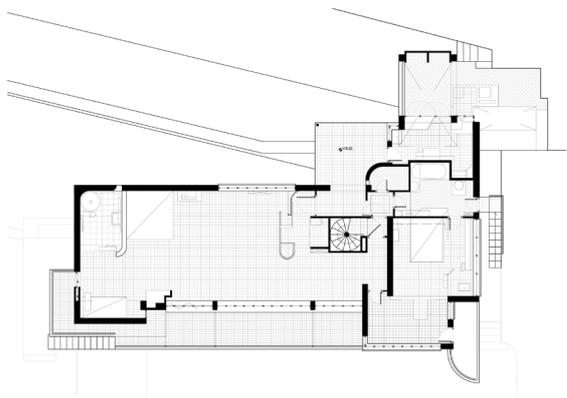
A stretto contatto con alcuni degli architetti più influenti degli anni Venti (tra cui Le Corbusier), Eileen Gray traccia una personale linea di ricerca nel campo dell'architettura modernista. La sua opera più nota, realizzata con Jean Badovici, è la Villa E-1027: avancorpo edilizio di un sistema che nel tempo si completa con il "Cabanon" di Le Corbusier.

La Villa, nel cui acronimo è inciso in cifra il sodalizio dei due autori, è costruita tra il 1926 e il 1929 a Cap-Martin Roquebrune, in Costa Azzurra. Dal legame tra i due autori scaturisce un'attiva partecipazione al dibattito culturale degli anni Venti/Trenta in seno a "L'architecture vivante": rivista che, sotto l'egida di Albert Morancé, è il punto di riferimento dell'architettura moderna per i movimenti di Europa, di America e di Russia.

La Villa E-1027 si propone quale paradigma di un "esprit" la cui vocazione naturalistica echeggia lo "style marin" distintivo del sud costiero francese tra gli anni Trenta e i Cinquanta. L'opera è disegnata fin nei dettagli più minuti del mobilio e

Eileen Gray, E1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1926-1929, pianta livello terra e primo; foto del fronte principale
Ph. Manuel Bougot





dell'arredo fisso, con un'accuratezza che punta a modificare percettivamente i diversi ambiti domestici per sottrarli alla consuetudine di un décor tradizionale. Dal complesso dei rapporti di reciprocità tra naturale e artificiale emerge, aggiornata nell'integrazione tra spazi chiusi e spazi aperti, l'idea di una vita "en plein air" arcadico-salutista riflessa nel mito ancestrale del "bon sauvage". La figura di Eileen Gray, dopo un periodo di oblio, è tornata all'attenzione degli studiosi tra gli anni '60/'70 del secolo scorso. Nel 1972, in Gran Bretagna, riceve il titolo onorifico di "Royal Designer of Industry". Nel 1973 è nominata membro onorario del "Royal Institute of the Architects of Ireland".



Pierre Chareau

Bordeaux, 1883 – 1950, New York

di Efisio Pitzalis

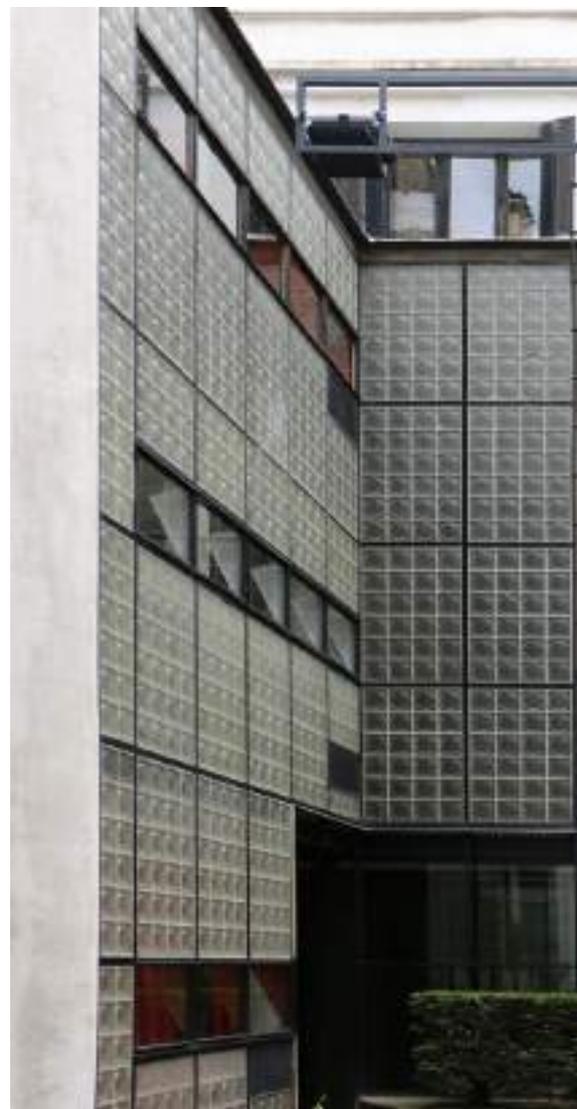
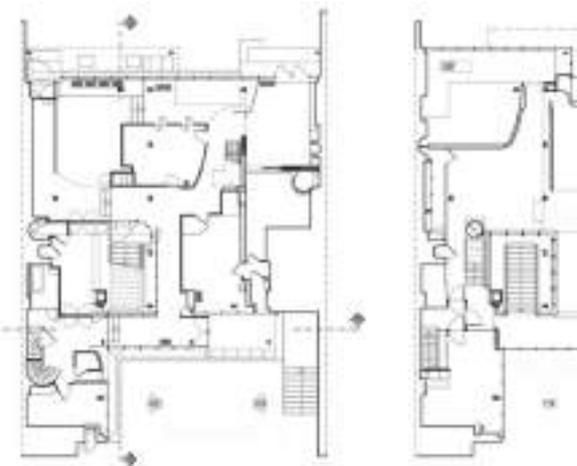
Pierre Chareau (1883-1950), architetto-ebanista di origine francese, esordisce come artigiano restauratore d'interni. Nel corso degli anni '20 del Novecento partecipa all'Esposizione di Arti Decorative a Parigi (1925), al primo C.I.A.M. (Congresso Internazionale Architettura Moderna) nel Castello di La Sarraz (1928) e nel 1930 è tra i fondatori de L'Architecture d'Aujourd'hui. Negli stessi anni cura le scenografie di alcune opere cinematografiche di Marcel L'Herbier tra cui il celebre L'inhumaine (1924).

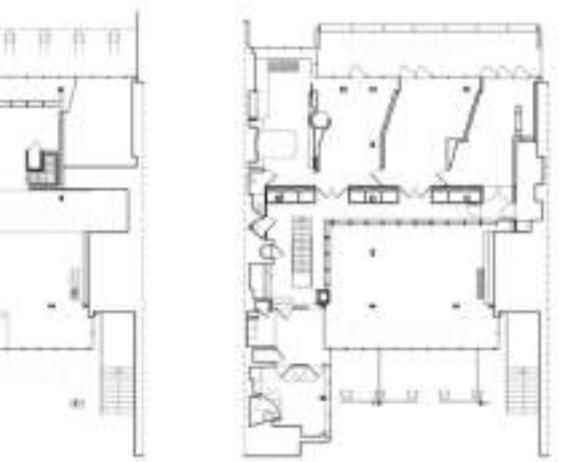
In tarda età (1940) si trasferisce a New York, dove realizza la Casa-studio di Robert Motherwell: artista considerato tra i principali esponenti dell'espressionismo astratto americano.

Chareau entra nella storia del Movimento Moderno legando il proprio nome a una sola opera paradigmatica. Realizzata negli anni tra il 1928 e il 1932 a Parigi, con la collaborazione di Bernard Bijvoet (architetto socio) e di Louis Dalbet (artigiano del ferro), la Maison de Verre diventa il simbolo di un'architettura in cui le soluzioni tecniche, ispirate al processo di standardizzazione industriale, ricreano un dinamismo cinetico e un'esperienza spaziale di ascendenza avanguardista.

La "parete-vetrata" traslucida costituisce l'elemento distintivo della casa parigina in 31, rue Saint_Guillaume. Il "pan de verre" (pannello di vetro), usato in connessione con il ferro e con il cemento, contribuisce al ribaltamento del tradizionale impalcato prospettico. Il suo impiego in grandi superfici (nel caso specifico si tratta di blocchi Nevada – Saint Gobain inseriti in stampi armati) determina la scomparsa della finestra dal lessico figurativo della facciata. In tal senso, l'opera di

Pierre Chareau, Maison de Verre, Parigi, 1928-1932; pianta del livello terra, primo, secondo e foto del fronte principale
ph. José Juan Barba





Chareau osteggia il concetto borghese d'intimità domestica e, tramite il graduale assottigliamento dei limiti perimetrali tra ambienti contigui, celebra il passaggio a un nuovo modo di abitare. Il filtro pellicolare tra interno ed esterno inaugura il segno della trasparenza come perdita di una barriera inibitoria e come percezione simultanea d'interagenti condizioni spaziali. Nell'architettura moderna, auspice la "parete-vestrata", i codici tradizionali dello spessore murario si traducono nella scheletrica esibizione di un involucro e nella restituzione del "prospetto" inverato in forma di "sezione".



Le Corbusier

La Chaux-de-Fonds, 1887 – Roquebrune-Cap-Martin, 1965

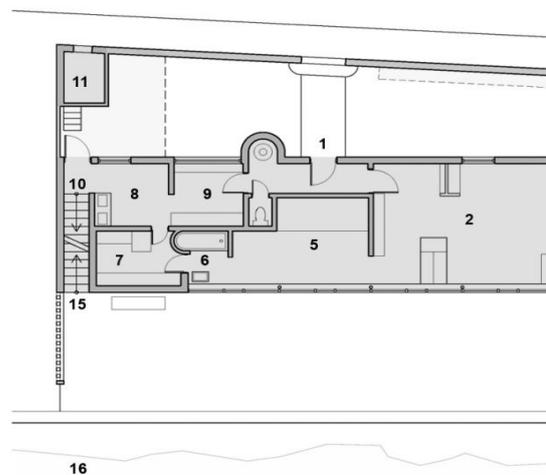
di Cherubino Gambardella

Charles-Édouard Jeanneret-Gris (La Chaux-de-Fonds, 6 ottobre 1887 – Roquebrune-Cap-Martin, 27 agosto 1965) detto Le Corbusier, ha calcato la scena architettonica per due terzi del Novecento da protagonista assoluto. Era il re degli opposti: usava geometria ed impulso, cemento ed intonaco, dipingeva le sue architetture prediligendo una folla di colori spenti e di geometrie carnali come facevano, nei loro quadri, Picasso e Matisse, Leger e Nivola.

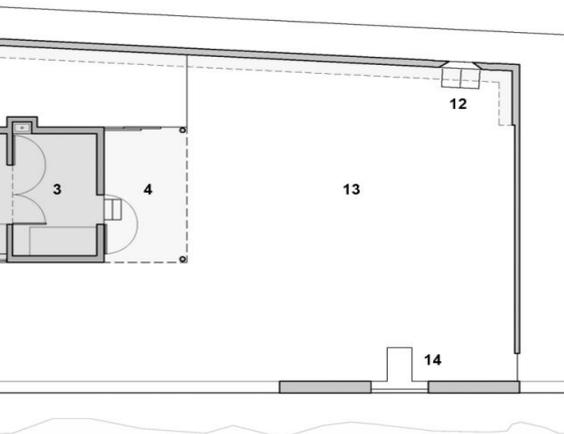
Amava l'angolo retto, la tassellazione equidistante delle colonne sigillate dal solaio, uno schema tutto suo che chiamava ossatura Dom-Ino. Ha sempre fatto architettura usando un equilibrio instabile tra ordine e disordine che si divertiva a regolare con sezioni auree e numeri magici ma che dominava, sin da ragazzo, seguendo solo il suo straripante talento. Tanti libri e tante idee di città come boschi dove grattacieli di vetro a croce si ergevano su rigogliose foreste tagliate da viadotti arabescati. Oppure, come ad Algeri, le metropoli diventavano dighe traslate in strutture lineari multipiano che l'architetto avrebbe provato a vendere invano anche ai sudamericani. Trentacinquenne pensò a cinque punti per una nuova architettura e cioè pianta libera, facciata libera, finestra a nastro, tetto a giardino e i pilotis come plotoncini di colonne per staccare l'edificio da terra e restituire alla natura quanto sottratto dall'artificio. Amò sua moglie Ivonne e l'esotismo di Josephine Baker. Non ebbe figli e gli inizi sembrano bianchi.

Poi partì la sua battaglia tra opposti involuppata in rampe, doppie altezze, patii come impluvia, trasposti e travestiti dall'attrazione per la macchina e la giustificazione che la storia costruiva in serie,

Le Corbusier, Le lac, Corseaux Lago Lemano, 1923-1924; pianta e foto del fonte principale
Ph. Patrick Moser



- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------------|
| 1 entry | 9 kitchen |
| 2 living / dining | 10 stair down to cellar |
| 3 guest room (<i>petit salon</i>) | 11 oil storage / guest room above |
| 4 covered porch | 12 dog window |
| 5 bedroom | 13 garden court |
| 6 bathroom | 14 outdoor dining |
| 7 closet | 15 stair up to roof garden |
| 8 laundry | 16 lake |



secondo il kanon greco. Ha sempre cercato la potenza di luce e tenebra nelle ossessioni fisiognomiche in cui trasformava il cemento.

Da anziano, inscenò il conflitto tra i lacunari delle facciate in India, le Unità di Abitazione e le grondaie monsoniche trasformate in fiumi pensili.

Il suo inconscio manifesta il bisogno di Dio mentre disegna il Modulor come personale unità di misura dello spazio e le tracce di questo eterno presente sono a Chandigarh come al convento de la Tourette o nel campanile simile a un camino termale romano nella Chiesa di Ronchamp.

In fondo, è lui ad aver trovato il segreto del Mediterraneo, vagheggiato dal poeta Paul Valery. E, da questo mare, si lasciò avvolgere annegando, quasi ottantenne, sotto il suo piccolo capanno estivo intarsiato, a Cap Martin, da indecifrabili proporzioni.



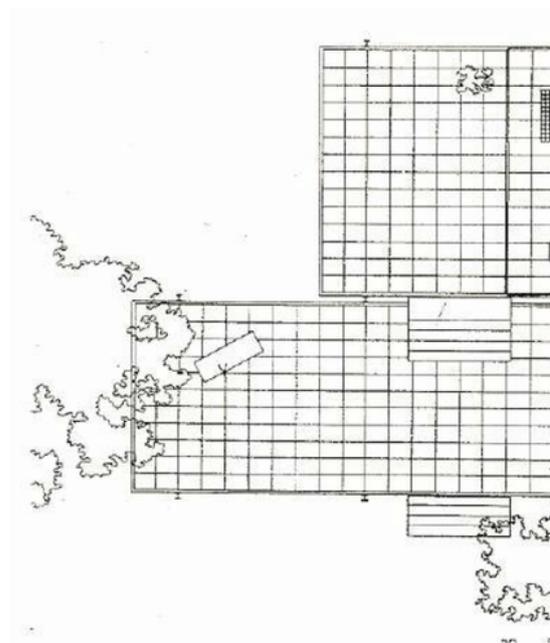
Mies Van Der Rohe

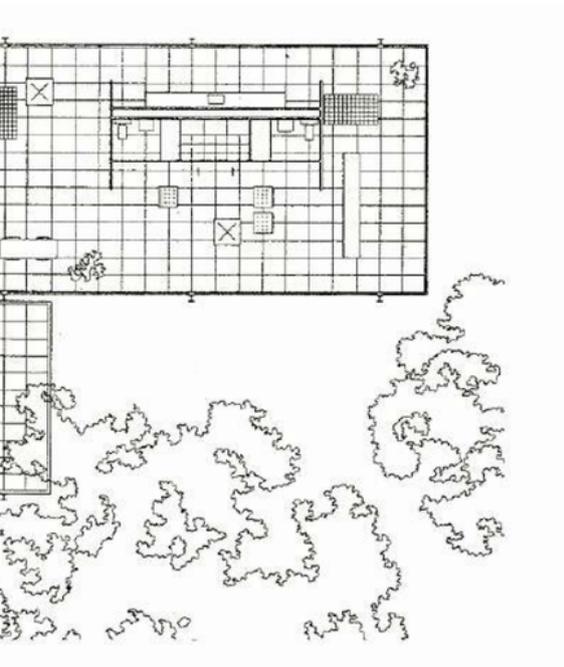
Aquisgrana, 1886 – Chicago, 1969

di Gianluca Cioffi

Un grande intellettuale tedesco, costretto ad abbandonare la sua patria con l'avvento della Seconda Guerra Mondiale per sbarcare negli USA. Nel suo passaggio in America acquisisce in lui il senso di purezza architettonica in contraddizione con la cultura capitalistica americana. Con il Padiglione tedesco all'Expo 1929 di Barcellona impartisce una lezione chiara, dal punto di vista grammaticale, del metodo compositivo da lui adottato, lavora su una serie di lastre che smontano il volume chiuso e delimitano solo parzialmente lo spazio, questo metodo compositivo, o meglio di scomposizione volumetrica illustrato nel Padiglione, può essere declinato all'infinito. L'architettura diventa gioco tra elementi verticali e orizzontali (muri e solai) e significa bloccare e dilatare gli sguardi e i pensieri dell'uomo. Negli edifici di architettura pubblica del periodo americano, si perde un po' questa fascinazione a vantaggio di una funzione più sociale, e legata alla funzione dell'edificio, che vede nel ritorno al volume puro il suo punto di forza. Con casa Farnsworth, terminata nel 1945, ritorna sul tema del Padiglione Tedesco, ma con una chiusura volumetrica e con i sostegni che fungono da colonne di un sistema classico, i diaframmi di vetro interni ed esterni inverano quel concetto di fusione tra lo spazio interno e quello esterno. Il volume per Mies non è qualcosa di preconstituito, che può essere forato a piacimento in base alle esigenze interne, ma è qualcosa che va pensato in base a esigenze costruttive ben definite, soprattutto nei progetti di case, stabilisce un rapporto privilegiato con la natura, non di fusione tra architettura e paesaggio, di matrice più organica, ma di compenetrazione spaziale, attraverso i suoi

Mies van der Rohe, Edith Farnsworth House, 1945-1951; pianta e foto del fonte principale





progetti gli abitanti della casa vivono e abitano la natura e il paesaggio che li circonda, Mies lavora per limiti, spesso ambigui, come quando utilizza i muri di vetro. La natura, il paesaggio, sono parti integranti dei progetti delle sue case, stabilisce un rapporto di completamento, attraverso viste privilegiate verso l'ambiente esterno che viene introiettato all'interno e viceversa. In altri casi utilizza il sistema a corti, inventando lui stesso un paesaggio esterno all'interno del confine di proprietà della casa, stabilendo un rapporto introspettivo, la casa guarda verso l'esterno che è a sua volta interno rispetto all'ambiente circostante. Le sue case sono concepite a un piano, come riprese da un fotografo, l'immagine della casa miesiana è come prodotta da una macchina fotografica che incornicia in maniera calibrata uno spazio interno o esterno. Nelle poche soluzioni a due livelli i piani vengono immaginati a sé stanti, con il corpo scala a fare da collegamento verticale.

Lo spazio monumentale miesiano è uno spazio dilatato, che esalta il vuoto come valore fondamentale dell'architettura. Mies riduce al minimo l'utilizzo dei materiali impiegati (prevalentemente pietra /cemento, ferro e vetro) per esaltare al massimo lo spazio.

Mies van der Rohe, Padiglione di Barcellona, Esposizione internazionale di Barcellona, 1929



El Lissitzky

Počinok, 1890 – 1974, Mosca

di Efisio Pitzalis

El Lissitzky (1890-1941), nato in Russia, di origine ebraica, è tra gli esponenti delle avanguardie artistiche degli anni '20.

Nel corso degli anni '10, fino allo scoppio della I Guerra Mondiale, compie parte degli studi a Darmstadt, in Germania, e in seguito a Mosca. Di ritorno a Berlino, nei primi anni '20 frequenta una cerchia di architetti e artisti (tra cui Theo Van Doesburg) con cui consolida una formazione che spazia dalla pittura alla fotografia, dalla grafica all'architettura.

Al completamento di un percorso che oscilla tra la corrente Suprematista e il movimento Costruttivista, El Lissitzky traccia i caratteri fondamentali dell'architettura rivoluzionaria sovietica. Essenzialmente, le linee di demarcazione rispetto all'architettura tradizionale russa sono individuate nell'incompletezza figurativa, e quindi nell'articolazione spaziale "in fieri"; nelle forme apparentemente instabili, e quindi secondo una concezione frammentaria e astratta; nel processo additivo di aggregazione e quindi secondo la volontà di surrogare la scultura cubista per introdurre la componente temporale nel processo di articolazione dello spazio architettonico.

Forte di tali presupposti teorici, El Lissitzky traduce in forma di edificio la cellula originaria dell'architettura moderna di derivazione De Stijl: la "pensilina".

Le acquisizioni ingegneristiche sempre più progredite consentono, infatti, di "poggiare" nel vuoto parti del manufatto tramite "sbalzi". Questi si dipanano da un fulcro generatore che li irradia in proiezione altimetrica nel tentativo evidente di superare, tramite la sospensione dei volumi librati

El Lissitzky, Tribuna Lenin, 1924; disegno





El Lissitzky, Cloud iron, 1925; disegno in prospettiva



nello spazio, il legame con la terra. Tale innovazione, con l'appoggio strutturale verticale ridotto al minimo, consente di liberarsi del "fronte", del "retro", del "sopra" e del "sotto", emancipando l'edificio dai precetti di concatenazione gerarchica tra le parti. Sotto quest'aspetto, il principio di concrescita dell'organismo rinascimentale e barocco, già messo in crisi dagli architetti rivoluzionari del periodo Illuminista, è definitivamente soppresso e sostituito da un sistema costruttivo aperto e dinamico, sottratto alle chiuse convenzionali della ortodossia ottocentesca. A questo punto, a sostegno di un simile disegno di redenzione dalle restrizioni tradizionali e a dimostrazione di un linguaggio architettonico come cifra di un "avvento del nuovo", El Lissitzky elabora due progetti singolari sul piano della forma: il Progetto per la Tribuna Lenin (1924) e il Progetto per il Grattacielo "le staffe del cielo" (1925). Il primo con lo stallo sospeso nel vuoto sopra un traliccio reticolare sghembo, a sua volta sormontato in contrappeso da un'iscrizione a bandiera, che tende a comunicare l'idea di un sorvolo dell'oratore sulla folla sottostante; il secondo con corpi parallelepipedici aggettanti sulla sommità di sostegni verticali arretrati per mettere in luce, tramite l'ossatura delle travature, gli elementi costruttivi del manufatto architettonico.

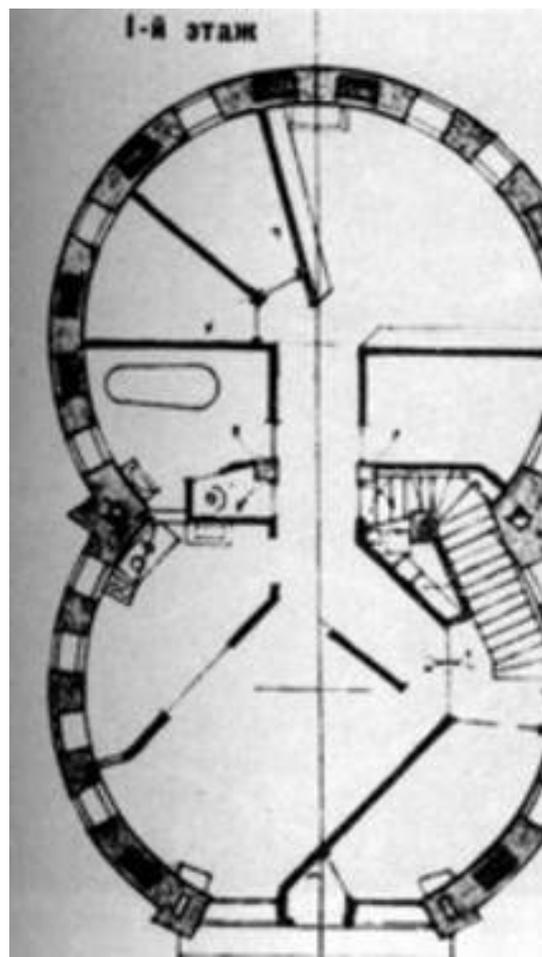
Kostantin Mel'nikov

Mosca, 1890 – 1974

di Efisio Pitzalis

Kostantin Mel'nikov (1890- 1974), nato a Mosca, dopo l'apprendistato presso un ingegnere s'iscrive alla scuola di pittura, scultura e architettura, dove si laurea nel 1917. All'inizio degli anni '20 è docente presso la scuola strutturalista dei Vchutemas. Per circa un decennio, fino agli anni '30, elabora una serie di proposte per nuovi tipi edilizi e per piani urbanistici tra cui il Club Rusakov, la Casa-studio cilindrica e il progetto di concorso per la "Città verde". In seguito, sopita la spinta avanguardista per il sopraggiungere dell'"arte per il popolo", si dedica quasi esclusivamente alla pittura. Nelle sue opere degli anni '20, Mel'nikov mette in scena forme guizzanti, aguzze e taglienti, frutto di una sensibilità artistica riflessa nel mito originario di radice futurista. L'idea alla base della rete delle personali correlazioni artistiche e architettoniche nasce dal sovvertimento dei principi statici tradizionali ma anche dalle dirompenti esperienze teatrali e letterarie d'ispirazione majakovskiana. La struttura spezzata a sequenze del testo poetico di Majakovsky esercita il suo influsso sulle avanguardie sovietiche proiettandovi gli stridenti accostamenti del "verso sghembo". L'immagine osteologica immortalata nel componimento poetico in dedica al Ponte di Brooklyn, assimilato a un enorme braccio meccanico, ne diviene il manifesto letterario.

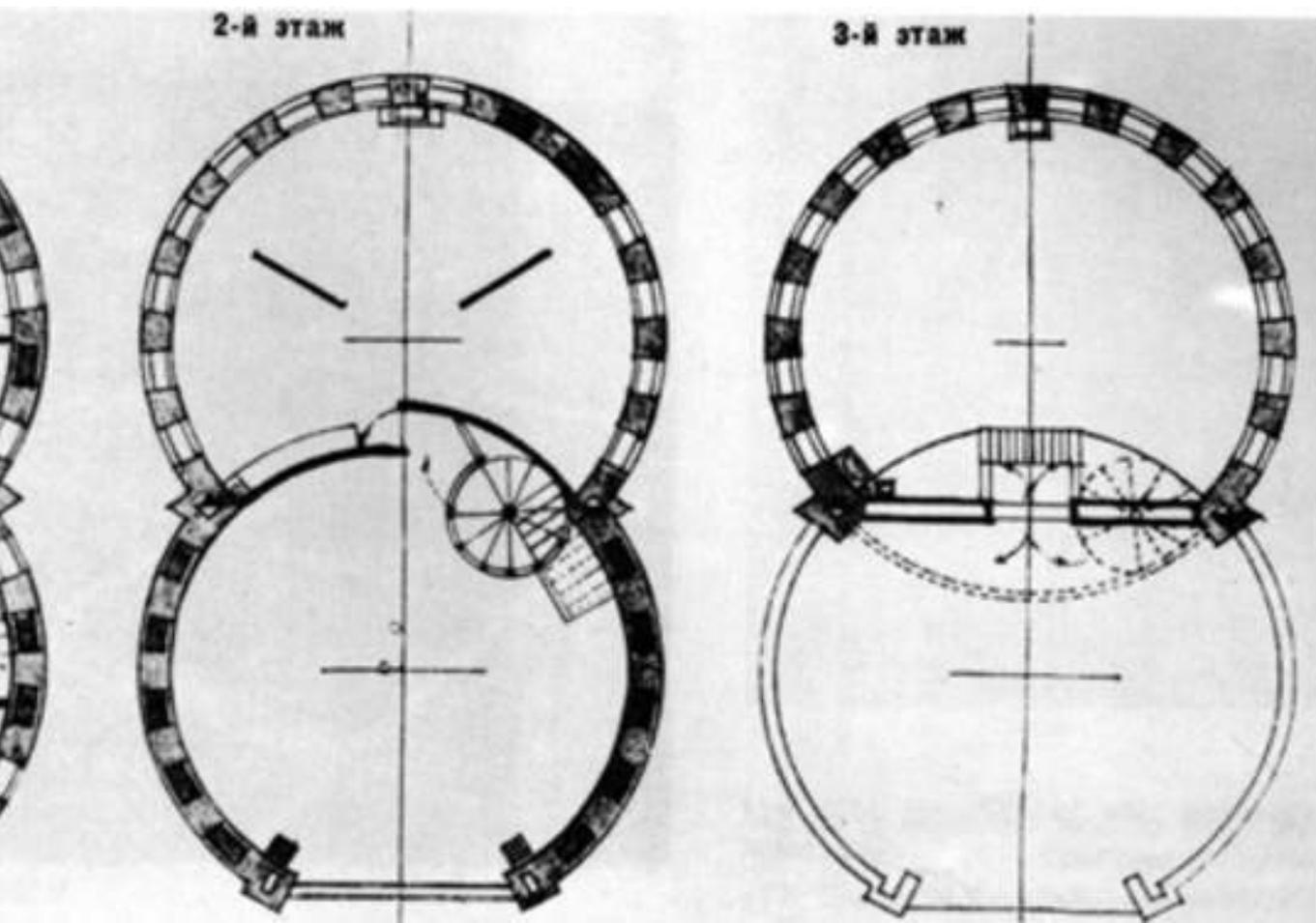
I contrasti della scrittura ideografica, delle insegne a caratteri cubitali, delle divise, dei cartelloni pubblicitari, con il ricorso a forme dinamicamente sospese nella tensione illusoria di un equilibrio apparentemente instabile, sono chiamati a rappresentare lo scardinamento di una cultura rurale ottocentesca.



Konstantine Mel'nikov, Mel'nikov house,
Mosca, 1929; interno e piante
Ph. Vasily Maximov



Su questo sfondo di riferimenti, la sua opera paradigmatica è il Padiglione sovietico realizzato a Parigi nel 1925 in seno all'Esposizione di Arti Decorative. Concepito come strumento di propaganda, il Padiglione è caratterizzato da un percorso-ponte a doppia gradinata che attraversa lungo la diagonale l'impianto rettangolare di base. All'interno del percorso, il groviglio di fili metallici e i totem reticolari a maglia triangolare echeggiano le macchinistiche derivazioni terminali delle scenografie teatrali di Mejerchol'd. Il sistema di compenetrazioni prospettiche tra interno ed esterno, il complesso di elementi sovrapposti, le pensiline intrecciate, le elisioni angolari e i caratteri alfabetici delle iscrizioni configurano il corredo dei segni che ambiscono rappresentare la cifra stilistica dell'ideologia sovietica.



Giovanni Michelucci

Pistoia, 1891 – Firenze, 1990

di Raffaele Marone

In *Complessità e contraddizioni nell'architettura* Robert Venturi aveva scritto del "pittoresco voluto della struttura casuale della recente Chiesa dell'Autostrada di Giovanni Michelucci". In una successiva edizione del libro aggiungeva, con onestà critica, una nota: "Ho visto la Chiesa dell'Autostrada qualche anno dopo aver scritto quanto sopra e devo riconoscere di aver commesso un errore attribuendole del pittoresco; è un bellissimo insieme di luce, struttura e spazio". Venturi quando criticava l'edificio non era solo, scorrendo le cronache di quegli anni si vede che la Chiesa (1960-64) dedicata a San Giovanni Battista fu al tempo violentemente contestata. In seguito da più parti è stata riconosciuta un capolavoro dell'architettura moderna italiana.

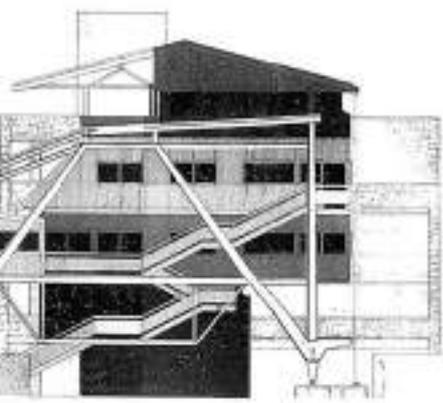
La chiesa, voluta per ricordare i caduti durante i lavori di costruzione dell'Autostrada del Sole, è pensata come uno spazio per la sosta e l'incontro, il riposo e la meditazione del moderno viandante; è una tenda poggiata su degli alberi, solo che qui tutto è in calcestruzzo e pietra e, effettivamente, l'interno "è un bellissimo insieme di luce, struttura e spazio". La copertura a tenda sarebbe dovuta essere percorribile, assumendo così anche il significato di "monte" che i fedeli avrebbero scalato per raggiungere la croce, nel punto più alto.

Se la chiesa di Campi Bisenzio è, in un certo senso, il punto più alto della ricerca dell'architetto toscano, la Banca a Colle Val d'Elsa (1973-83) è certamente l'opera più sorprendente e dirompente in assoluto. In anni in cui nel dibattito nazionale si andava affermando un'attenzione minuziosa per l'aderenza del nuovo ai caratteri dei contesti consolidati, Michelucci ai margini del centro sto-

Giovanni Michelucci, Banca del Monte dei Paschi di Siena, Colle val d'Elsa, 1973-1983

Ph. Xavier De Jaurèguiberry





rico della cittadina toscana lascia deflagrare un potentissimo volume in acciaio smaltato in rosso e muri in pietra. L'intero edificio, pensato come un tetto pubblico, è sospeso per lasciare una piazza coperta sullo spazio urbano. Lo spazio interno, nelle variazioni di sezione, fluisce tra ambienti vetrati e passerelle delineando un approccio critico al tema del rapporto con l'antico che solo un riconosciuto quanto discusso maestro avrebbe potuto proporre.

Giovanni Michelucci vive cent'anni, attraversando il Novecento e le possibilità che il "secolo breve" offre per fare architettura. Da giovane inizia razionalista durante il ventennio fascista in un gruppo che disegna la Stazione di Santa Maria Novella a Firenze, un capolavoro dove il bianco tipico del momento storico non c'è, l'edificio è invece rivestito della pietra dei monumenti secolari che lo circondano. Nel secondo dopoguerra, con la chiesa di Collina e la successiva chiesa delle Sante Maria e Tecla a Pistoia è tra i protagonisti del breve momento neorealista. Subito dopo con la Borsa Merci affronta brillantemente il tema difficile dell'inserimento del nuovo in un centro storico come quello di Firenze. Poi i suoi due allievi più vicini, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli, gli fanno conoscere l'arte informale e l'espressionismo astratto, e nell'architettura di Michelucci ci sarà una svolta decisiva. L'architetto intorno ai settant'anni inaugurerà un linguaggio assolutamente originale modellando la materia per costruire spazi che segnano i luoghi dove sorgono, come improvvise materializzazioni puntuali di profondità dell'immaginario collettivo. La figura ad albero dei sostegni strutturali, trasfigurerà di opera in opera,



prendendo corpo nel cemento, nell'acciaio, nel legno.

La gestualità nervosa ed insieme armonica dei suoi celebri disegni a schizzo si trasferirà nei materiali da costruzione e da lì agli spazi di una serie di chiese, da quella del Villaggio Belvedere a Pistoia, a quella di Borgo Maggiore a San Marino, alla Chiesa dell'Autostrada fino all'anfiteatro doppio di Longarone, inserito nello scenario tragico del Vajont. L'episodio dell'Osteria del Gambero Rosso, all'ingresso del Parco di Pinocchio a Colodi, con la sequenza degli straordinari "alberi a ventaglio" strutturali, si inserisce come momento particolarmente felice, nel percorso creativo di Michelucci.



Giovanni Michelucci, chiesa dell'autostrada del sole, Firenze, 1960-1964; la grande aula e vista dell'esterno





Gio Ponti

Milano, 1891 – Milano, 1979

di Concetta Tavoletta

Gio Ponti ha amato la materia, la tassellatura e il colore; ha costruito paesaggi sulle facciate e ha lavorato con la luce nei suoi interni. Ha vissuto nella descrizione passionale del micro e del macro, disegnato con la luce e con il colore con forza ed eleganza. Per Ponti 'L'architettura è un cristallo' e ci ha regalato prospetti, interni, oggetti che sono parte del patrimonio genetico dell'italianità che guidava il mondo dell'architettura. Nato a Milano nel 1891, è stato uno degli architetti Manifesto della rivoluzione culturale milanese.

Tra i progettisti e studiosi italiani più famosi del Novecento, ha disegnato moltissime architetture anche all'estero (Caracas, Stoccolma e Buenos Aires sono alcuni dei luoghi in cui sono presenti i suoi lavori) e ha fondato nel 1928 Domus, una delle riviste più prestigiose del panorama italiano dove ha pubblicato progetti che rappresentarono il racconto dell'Italia di quegli anni e che guardava al futuro. Vincitore del "Gran Prix" nel 1925, disegnatore di scenografie teatrali e progettista di grattacieli, professore presso il Politecnico di Milano, Ponti è l'immagine dell'architetto italiano a tutto tondo. La trama per Gio Ponti è essenziale nel racconto della materia dell'architettura. Architetto e designer, firmò elementi di arredo e una serie di piastrelle che divennero uno dei suoi segni distintivi soprattutto per il molteplici uso della ceramica nella sua carriera. Una delle collaborazioni più interessanti fu con Pierluigi Nervi, ingegnere visionario che fu una delle figure con cui progettò il Grattacielo Pirelli (1956-1960), un edificio per Milano che venne costruito contemporaneamente alla Torre Velasca dei BBPR, i due progetti divennero la materializzazione del doppio volto

Gio Ponti, Concattedrale Gran Madre di Dio, Taranto, 1967-1970
Ph. Alessandro Lanzetta





della milanesità degli anni Sessanta: progresso e tradizione. Gio Ponti progettò il 'Pirellone' con la consapevolezza di voler scolpire la verticalità attraverso un segno definito; il prospetto laterale, però, sottolineava la speciale modalità di Ponti di osservare l'ordinario tramutandolo in straordinario attraverso una lama che fa svettare ancor di più l'oggetto.

La narrazione della facciata è un tema che Ponti declinò infinite volte e ogni episodio può essere interpretato come l'occasione per disegnare una vera e propria fetta di città come per la Concattedrale Gran Madre di Dio di Taranto (1967-1970) dove tutto appare come un merletto che esalta il paesaggio ma è compiuto nel suo essere decoro e architettura. La sua mano, delicata e potente, riusciva a tassellare i prospetti e a farli diventare gioielli e trame preziose. Il Progetto per un albergo nel bosco a San Michele a Capri del 1938 racconta del lavoro con Bernard Rudofsky; i due architetti provarono a descrivere lo spazio domestico come una sommatoria di azioni spaziali e di continue relazioni con il paesaggio. Milano divenne luogo di sperimentazione continua e di costante confronto con i colleghi che hanno operato negli stessi anni costruendo opere come l'Edificio per l'Istituto Nazionale Assicurazioni – INA del 1963 – 1967, il Palazzo Montedoria del 1964 – 1970 e tantissime opere che hanno definito il volto della Milano che conosciamo oggi. Luigi Caccia Dominioni, Luigi Moretti, BBPR erano professionisti e intellettuali con cui le sue architetture si parlavano di continuo. Una delle opere costruite all'estero più interessante di Ponti è sicuramente Villa Planchart del 1957 a Caracas (Venezuela) dove il la-

voro sulla parte conclusiva della casa si trasforma in un cappello espressivo che divenne ispirazione come trasposizione moderna della cornice terminale degli edifici. Amate l'architettura, un libro che raccoglie i suoi saggi più famosi, è una delle pietre miliari per la formazione della figura dell'architetto.



Gio Ponti, Casa Planchart, Caracas, 1953-1957;
immagine dell'interno e vista dell'accesso principale



Mario Asnago e Claudio Vender

Barlassina, 1896 – Monza, 1981

Milano, 1904 – Saronno, 1986

di Lorenzo Capobianco

Mario Asnago (1896-1981) e Claudio Vender (1904-1986) sono testimoni esemplari di quella condizione particolare di “professionismo” colto e d'autore che, sebbene oggi sembri ricoprire un ruolo piuttosto marginale rispetto alle contemporanee istanze storiografiche, ha contribuito in modo sostanziale alla costruzione identitaria del linguaggio dell'architettura moderna italiana.

Accomunati dalla passione e dal talento anche per la pittura, i due architetti condividono un lungo e proficuo sodalizio professionale che va dalla seconda metà degli anni '20 fino al 1971, anno di scioglimento del loro studio. Fin dai primissimi anni di attività affiancano ad occasioni professionali, per lo più legate a temi di edilizia residenziale a committenza privata, la partecipazione ad importanti concorsi di progettazione dove ottengono numerosi riconoscimenti e premi prestigiosi.

Maestri indiscussi nel controllo della tipologia a blocco chiuso, con i compagni di studio della loro generazione (Muzio, Lancia, Ponti, etc), traghettano Milano, dolcemente e senza irreparabili traumi, dalla condizione di città novecentista a capitale compiutamente moderna del razionalismo italiano.

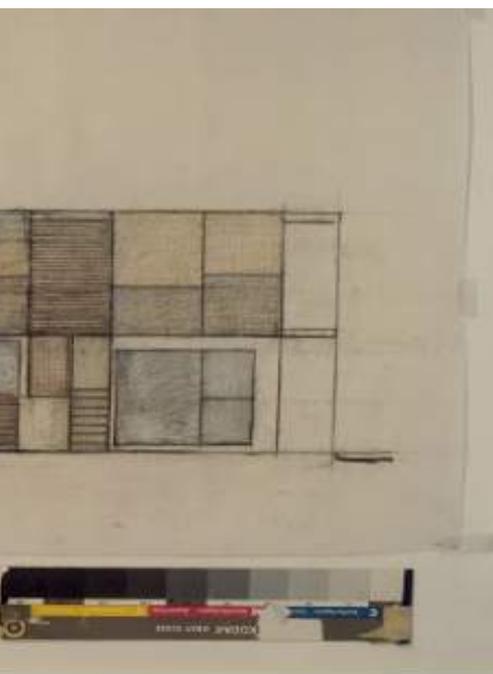
Se, nei primi anni di esercizio, le istanze più avanzate di una ricerca sperimentale si rintracciano principalmente nel disegno di arredi e nell'allestimento di spazi per la vendita (Ottica Viganò a Piazza Cordusio), è con la piena maturità dei due architetti, coincidente con l'intensificarsi esponenziale dell'attività professionale legata alla grande ricostruzione postbellica della città, che il talento e la cifra autoriale di Asnago e Vender divengono pienamente riconoscibili.

Mario Asnago e Claudio Vender, Negozio Istituto Ottico Viganò, 1965



Mario Asnago e Claudio Vender, isolato tra via Albicci e Torre Velasca, Milano, 1939-1958





A Milano, a differenza di molte delle altre grandi realtà italiane, viene vinta una duplice sfida: quella della modernità e quella della modernizzazione della città storica italiana. Tra le opere maggiormente esemplificative di questa “naturale” rivoluzione (evoluzione), il Condominio XXI Aprile si offre alla nostra attenzione come concentrato di tutti i tratti distintivi della cifra espressiva dei due autori: esempio compiuto della nuova “civiltà urbana” milanese, il condominio XXI Aprile riesce a interpretare il piano di ricostruzione disegnato da Bottoni per l’isolato di Via Lanzone tenendo in costante equilibrio natura e artificio. Il giardino, che il piano individuava come elemento di mediazione tra i volumi più bassi di ricostruzione della continuità della quinta stradale con le “lame” residenziali più alte e perpendicolari alla strada, viene disegnato dagli architetti ricorrendo a geometrie “modernamente libere” come elemento funzionale di percorrenza obbligatoria per accedere al complesso, di profondità prospettica e dilatazione dell’esigua sezione stradale nella percezione dalla città e come parte attiva della composizione architettonica. Gli stessi materiali di costruzione vengono utilizzati da Asnago e Vender in modo differenziato per sottolineare le diversità delle funzioni e dei ruoli. Nella composizione e nel disegno dell’impaginato dei prospetti, infine, leggiamo tutto il talento, la sensibilità, la sapienza, il gusto, l’eleganza e la pignola attenzione al dettaglio che sottraggono Asnago e Vender dal mondo del professionismo per collocarli tra i maestri della scuola del moderno milanese. Imperdibile.



Alvar Aalto

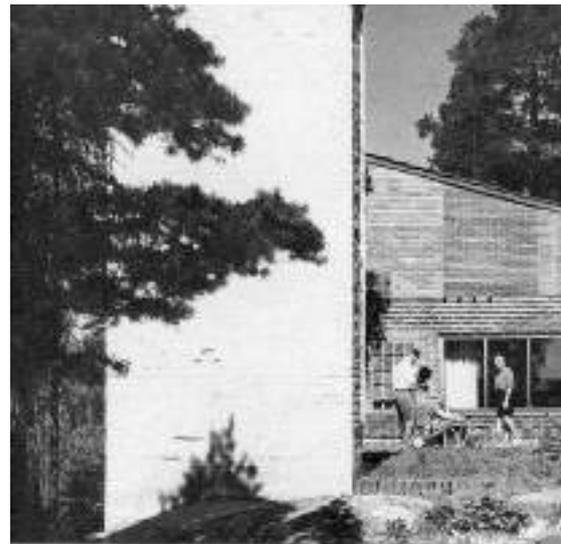
Kuortane, 1898 – Helsinki, 1976

di Corrado Di Domenico

Visitai le architetture di Aalto vent'anni orsono in un viaggio in Finlandia. Un mese intero di orizzonti, persone in diretto dialogo con i cicli giornalieri della natura e con la linea d'acqua che si infrange tra le terre. Solitudini e situazioni topografiche da fine del mondo ma con un senso preciso, radicato e domestico del rapporto della terra e del paesaggio con l'uomo. Luoghi dove sentirsi a casa.

Il centro o il significato dell'idea di architettura di Alvar Aalto mi piace trovarli nella Casa Sperimentale di Muraatsalo. Casa sua, costruita su di una lingua di granito in una pineta sul lago, in un posto scoperto con Elissa (la seconda moglie) durante i lavori che seguivano per lo straordinario municipio di Saynatsalo nel '52. La planimetria della casa è come raffigurasse una stella cometa vista dal bosco. Un fuoco ancestrale al centro di una delle corti più interessanti dell'architettura. La casa è semplicissima, ma allo stesso tempo misteriosa come un cristallo astratto e moderno nascosto tra le betulle. Contiene i tempi delle stagioni e i tempi geologici: è una casa che all'esterno è dipinta di bianco. Si confonde con il paesaggio innevato, ma contrasta con le linee d'ombra dei tronchi e si stacca dal terreno bruno d'estate, come in uno ciclo yin-yang. Così anche dentro-fuori, come in un upside-down tra terra e cielo, sole e luna. Gli imbotti degli alti muri della corte, in prossimità del taglio netto verso il lago e dell'apertura diaframmata verso la foresta, sono bianchi come l'esterno, mentre l'interno custodisce la molteplice variazione delle partiture giocate di mattoni e ceramiche. Una grande cerniera spaziale che risucchia e rimanda come in un balzo

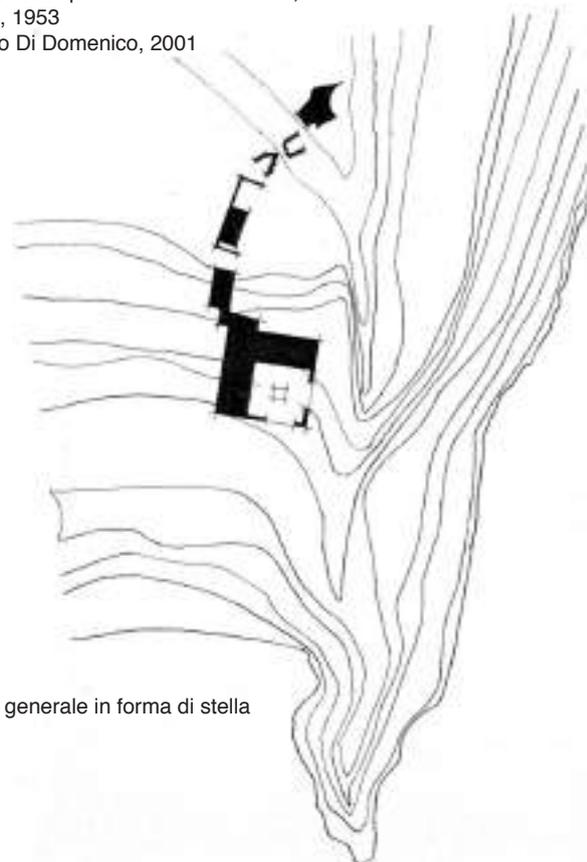
Alvar Aalto, casa sperimentale Muuratsalo, Saynatsalo, 1953
Aalto nella corte





spazio- temporale da dentro a fuori e viceversa. All'interno dell'atrio aperto al bosco, sembra mostrarsi il 'dentro' della terra, fatto di materia malleabile e tettonica, con nel mezzo, appunto il braciere. Un vero e proprio Megaron miceneo trasferito qualche millennio dopo al centro della miriade di laghi di un paese nordico. Architetto considerato 'organico' – sperando che questa definizione possa avere un senso -, credeva profondamente nell'Uomo e in quella Natura che l'essere umano guarda, trasforma e filtra attraverso la propria mente. Credeva nell'architettura come espressione di questa cristallina manipolazione del mondo. La natura è piegamento del giunco, interpretazione dall'interno della flessione della materia e non esiste senza il gioco profondamente astratto e mentale della sua geometrizzazione. Senza questo ragionamento, e del suo sviluppo nell'arte propria del "maestro intagliatore" Alvar Aalto, non avrebbero potuto scoprire cose simili e più avanzate, né Eric Miralles, né Alvaro Siza.

Alvar Aalto, casa sperimentale Muuratsalo, Saynatsalo, 1953
Ph. Corrado Di Domenico, 2001



planimetria generale in forma di stella cometa

Così la Finlandia Hall di Helsinki, è edificio e, al contempo, città-paesaggio: bianchi volumi staccati dal suolo, il foyer, le gallerie i passaggi, la sala piccola e il volume della main concert hall, con geometrie tettoniche da terremoto geologico. Potenza della natura che si affaccia alla quiete sociale degli incontri pubblici.

Più che organico, Aalto è principalmente uno scienziato della funzione, maestro nell'analisi e nella costruzione degli spazi pubblici e in quelli di vita o di lavoro. Lo spazio dell'uso e quello della società sono determinati dalla nobiltà della polis nella definizione dei rapporti urbani degli edifici. Questi rapporti nelle città sono esclusivamente di natura spaziale e formale (Senanjoki, Otaniemi, Rovaniemi). Siamo in presenza di uno degli architetti più legati al senso greco della composizione architettonica e del suo profondo significato in termini di città.

Alvar Aalto, Finlandia Hall, Helsinki, 1953





Hassan Fathy

Alessandria d'Egitto, 1900 – Il Cairo, 1989

di Concetta Tavoletta

Hassan Fathy nacque nel 1900 ad Alessandria d'Egitto. Professore presso la Facoltà di Belle Arti della nuova Università del Cairo, uomo libero e rivoluzionario per la modalità di osservare senza preconcetti gli elementi tradizionali dell'architettura, Fathy è stato uno degli architetti più famosi d'Egitto anche se inizialmente molto criticato per la sua modalità di considerare la tradizione come canovaccio per la modernità. Riuscì, dopo la pubblicazione del suo libro del 1969 tradotto in inglese nel 1973 con il titolo *Architecture for the poor* e poi con il suo secondo libro *Natural Energy and Vernacular Architecture* del 1986, a raccontare la propria avventurosa interpretazione della tradizione arabeggiante. La sua capacità di usare la memoria, di discretizzarla e rielaborarla gli consentì di vincere nel 1980 l'Aga Khan Chairman Award, un vero e proprio premio alla carriera per un maestro poco noto ma fondamentale per comprendere le dinamiche del Nord Africa nella rielaborazione delle geometrie e delle forme tradizionali.

Le azioni del progetto di Fathy facevano eco al mondo arabo riuscendo a mantenere fortissimo il legame con il Moderno attraverso un'interpretazione personale della realtà e delle forme. La cupola, l'arco sono eterni simboli architettonici che riuscì ad esprimere con poesia e originalità. Fondamentale è anche il grande apporto che diede interessandosi alla progettazione per le fasce meno abbienti; la sua era un'architettura misericordiosa e dedicata ad immaginare spazi per tutti dove il passato e il presente fluivano in una emozione senza tempo. Il Villaggio di New Gurna, progetto del 1945, rappresenta una modalità ante litteram di progettazione partecipata, un villaggio

Hassan Fathy, Gouache of New Gourna houses, 1946





costruito interamente in terra cruda che puntava a coinvolgere la popolazione così da non replicare pedissequamente un modulo provando a interpretare i desiderata dei futuri abitanti.

Il villaggio è stato un vero e proprio esperimento che contiene in sé molti elementi che raccontano le modalità compositive di Fathy.

Architetto che amava la relazione tra materia cruda e ombre, le pause e gli intermezzi erano parte del suo linguaggio. Nel 1980 vinse il Right Livelihood Award e nel 1984 la Medaglia d'Oro dell'Unione Internazionale degli Architetti.

Louis Kahn

Kuussaare, 1901 – New York, 1974

di Concetta Tavoletta

Geometrie semplici, vuoto e pieno, arcaico e moderno, svettante e tettonico, tutti questi vocaboli riassumono le architetture di Louis I. Kahn. Estone di nascita, si trasferì in America dove trascorse la sua vita. Per Kahn le architetture potevano essere sintetizzate in geometrie elementari composte da materia e luce.

La sua era una personalità che puntava a descrivere una nuova idea di spazio pubblico monumentale. L'architettura di Kahn ha delineato un nuovo panorama di identità nelle discussioni teoriche tra gli anni '50 e '60. Amava la classicità che riusciva a rileggere senza manierismi ma con una freschezza impareggiabile. Professore alla Yale e poi all'Università della Pennsylvania, fece della ricerca teorica un caposaldo del suo mondo e del suo approccio al progetto.

Il Salk Institute a La Jolla, California (1959–65) è una delle opere che può descrivere gli elementi sui cui la composizione di Kahn si giocava: materia e ombra, proporzione e potenza geometrica di tratti essenziali ma inconfondibili.

Nel Salk Institute ritroviamo alcuni dei temi ricorrenti di Kahn: cemento, natura e spazio pubblico. Uno dei punti più interessanti è proprio la piazza che contiene dentro di sé le figure architettoniche che Kahn prediligeva.

Il Kimbell Art Museum a Fort Worth in Texas (1967–72) è un sunto dei segni che Kahn amò durante la sua esperienza Romana; il travertino e l'arco non sono che una rilettura contemporanea dei monumenti classici. Interessante è la modalità con cui riuscì ad illuminare gli ambienti attraverso cascate di luce naturale modellando la materia. La pianta del palazzo dell'Assemblea Naziona-

Louis Kahn, Salk Institute a La Jolla, California (1959-1965) Ph. John-Nicolais



le del Bangladesh a Dacca è un'ulteriore riprova della passione per il classico di Kahn che riuscì nuovamente a trasformare in un luogo figlio del proprio tempo. Anche in questo progetto la luce diventa il fil rouge e la materia, solida e penetrante, forma lo spazio.

Ruoteranno attorno a lui figure di donne incredibili che ebbero una grande influenza nella sua modalità di comporre il progetto. Tra i suoi collaboratori, spicca tra tutti il nome di Robert Venturi. La sua vita è stata raccontata nel film "My Architect", opera di uno dei tre figli di Louis Kahn, Nathaniel Kahn.



Luis Barragán

Guadalajara, 1902 – Città del Messico, 1988

di Raffaele Marone

Casa Gilardi a Ciudad de Mexico, del 1976, è l'ultima opera realizzata da Luis Barragán, architetto messicano. La residenza è una specie di summa dei temi sviluppati nel corso di una ricerca lunga una vita.

Barragán è profondamente moderno e addirittura precorre i tempi spingendosi verso temi che hanno occupato il dibattito internazionale negli ultimi decenni. Saldamente radicata nella tradizione dell'abitare locale, la sua architettura mescola sequenze di spazi proprie, fin dall'antichità, al bacino del Mediterraneo di cui accoglie anche caratteri del costruire spontaneo, con le acquisizioni novecentesche europee più avanzate del moderno europeo, segnatamente le innovazioni spaziali di un Mies van der Rohe, con il quale condivide anche uno spiccato interesse per le valenze spirituali dell'abitare. Giunge così ad un linguaggio assolutamente proprio ed originale che influenzerà architetti a noi contemporanei di tutto il mondo, anche europei. L'uso tutto suo che fa del colore, insieme alla presenza fondamentale dell'acqua, ferma o in movimento e dunque rumorosa, rende immediatamente riconoscibile ogni sua opera.

Il giovane Barragán nel 1924-25 viaggia attraverso il mare nostrum, rimanendo colpito dai colori dell'architettura spontanea del Marocco, la sua tavolozza ha tratti comuni, chissà quanto voluti, anche con quella esibita dalle case affacciate sul Canale di Burano. Casa Gilardi, nell'introversione animata dall'alternarsi di interni coperti e scoperti, richiama echi lontani della casa pompeiana riletta alla luce degli studi sulle case a patio di Mies, sviluppati nella prima metà del Novecento, quando ancora operava in Europa, e del quale riprende

Luis Barragán, casa Barragán, città del Messico, 1948





anche stilemi grafici. Solo per ricordare qualcuna delle rifrangenze che l'opera di Barragán ha prodotto in altre culture contemporanee del costruire, si pensi alla casa Alves Santos a Póvoa do Varzim o la Magalhães (1967-70) a Porto, disegnate da Alvaro Siza, da sempre estimatore dell'opera dell'architetto messicano. Ma anche le architetture di Richard England a Malta, conformate su una rilettura delle scritture architettoniche elementari di Aldo Rossi, rivelano un riferimento costante all'uso del colore in Barragán.

L'opera dell'architetto messicano avrà definitiva consacrazione nella grande mostra del 1976, al MoMA di New York, *Architecture of Luis Barragán*, curata da Emilio Ambasz, che compilerà anche il prezioso catalogo. Se Casa Gilardi è un "tutto dentro" le Torres Satélite che Luis Barragán realizza a Ciudad de Mexico con lo scultore Mathias Goeritz sono un landmark che più che guardare a segni come Tour Eiffel, "madre" di tutti i segnali moderni a scala urbana, sembrano voler tornare alla forza primigenia dei gruppi di menhir, proponendone un'interpretazione per i nostri giorni.

Le sagome generate dalle piante di forma triangolare allungata accelerano visivamente lo scorrere del traffico lungo le sei corsie ai lati delle torri. Le differenti altezze delle alte lame, le sommità a taglio inclinato, i colori alla Barragán permettono ancora oggi la vista e la riconoscibilità a grande distanza di un landmark pensato nel 1957 per un'area di espansione della metropoli americana, quasi a prevederne l'enorme sviluppo successivo nella megalopoli attuale che ha reso quell'area ormai interna allo smisurato corpo urbano.

Marcel Breuer

Pécs, 1902 – New York, 1981

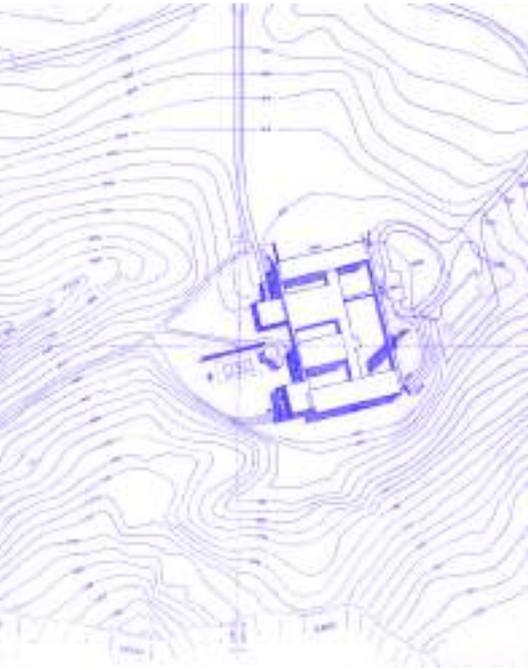
di Marino Borrelli

Architetto e designer ungherese. È stata una figura di spicco del movimento moderno, un importante esponente del Bauhaus, dove ha diretto per alcuni anni il laboratorio del mobile. Particolarmente abile nel plasmare la struttura è, sotto questo aspetto, una figura molto versatile, capace di costruire architetture leggerissime o di segno diametralmente opposto, pesanti e massicce. Leggerissime ed eleganti sono tutte le sedute in tubolare di acciaio nichelato che ha progettato, molte delle quali sono ancora oggi in commercio e godono di un grande mercato. Massicce e pesanti sono le sue architetture in béton brut nelle quali plasma il cemento, i pilastri e le coperture evidenziando plasticamente sempre struttura e forme. Stranamente non è incluso nel novero degli esponenti del Brutalism forse proprio per la sua capacità di variare costantemente il peso delle sue architetture. Ha collaborato con Pier Luigi Nervi al progetto del palazzo dell'Unesco a Parigi dove ha lavorato al progetto delle strutture e del sistema planimetrico. Molto interessanti le soluzioni plastiche delle facciate in cemento armato dei suoi edifici e la massiccia piastra del Pirelli Tire Building/Armstrong Rubber Company, New Haven, Connecticut, USA (1968). Più interessante ai fini della ricerca sul MAT Building è il complesso della University of Mary, Annunciation Priory of the Sisters of St. Benedict, Bismarck, North Dakota (1959 -1963) (figure 1/2), dove disegna tre piastre traforate, una delle quali, quella a sud, diventa un grande recinto con oggetti, racchiuso all'interno di un porticato di pilastri a Y. Questo progetto segna una nuova modalità interpretativa del tema del MAT Building, ne prevede la riduzione dimensio-

Marcel Breuer, University of Mary, Annunciation Priory of the Sisters of St. Benedict, Bismarck, North Dakota, 1959 -1963



nale, la liberazione dal rispetto ossessivo delle regola geometrica di alternanza dei vuoti e dei pieni e la creazione di un sistema di percorsi coperti come segno residuale del sistema urbano.



Adalberto Libera

Villa Lagarina, 1903 – Roma, 1963

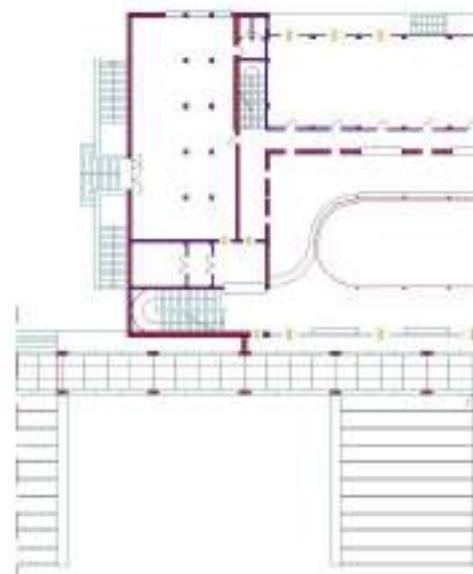
di Cherubino Gambardella

(1903-1963) Trentino, enigmatico, animatore della fazione mediterranea e radicale dell'architettura italiana conosciuta come <<Gruppo7>>, razionalista classico studiatissimo, molto famoso durante il regime, altrettanto famoso, osteggiato e ingiustamente sbeffeggiato poi, mostra una carriera costellata di capolavori senza sbavature.

Da ragazzo è a Roma per contendersi, con Mario Ridolfi, il ruolo di miglior studente di architettura. Da giovane progettista anima il dibattito culturale tra le due guerre immaginando straordinarie opere di regime e costruendo i più possenti allestimenti fascisti.

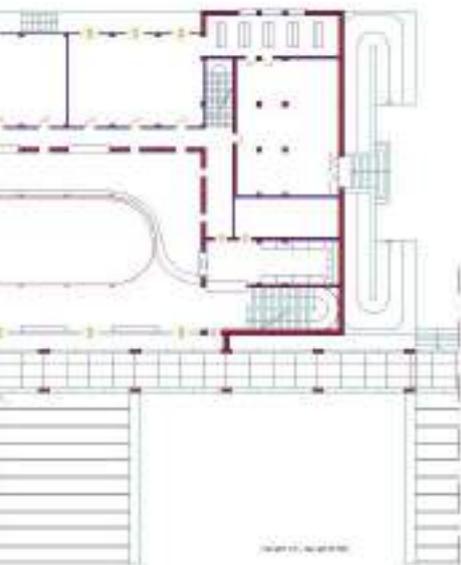
Vince, il Concorso per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all' E42 di Roma. È un'opera che, assieme alla casa per Curzio Malaparte, stupirà il grande architetto americano John Hejduk per la sua natura enigmatica, il silenzio, quel complicato discrimine della guerra che tanti e forse inutili sensi di colpa gli aveva procurato. Non bastò una intensa confessione su "La casa" diretta da Pio Montesi nel 1960 ad esorcizzare ombre e paure furtive che sembravano tornare torbide - negli anni '50 - come in un romanzo noir di Giorgio Scerbanenco.

Quando, da cattedratico, poco prima di una morte precoce, viene accolto a Roma con sospetto per il suo passato fascista, prova a innovare la didattica promuovendo la progettazione in gruppo grazie al disegno dei "ragni", i suoi tavoli collettivi di apprendimento. La fronda dei suoi assistenti lo contesta ferocemente. Poi, divenuti a loro volta professori, fanno a gara nel rivalutarlo per contendersi la sua eredità culturale. Libera continua ponendosi il problema della casa per tutti e disegna un trat-



Adalberto Libera, Palazzo delle Poste, Roma, 1933-1935

Adalberto Libera, Palazzo dei ricevimenti e dei congressi, EUR Roma, 1938-1954



tato mai completato per l'Ina, lavora con l'acciaio, il vetro, il cemento e l'intonaco continuando, implacabile, a impartire le sue inconfondibili lezioni di stile. E, ne "Il conformista", Bernardo Bertolucci non potrà che immortalare il suo teatro bianco appoggiato al tamburo della volta del suo fantastico capolavoro dell'EUR. Una indefinibile cavità monocola per ogni facciata e servita da scale a forbice si conclude con la inspiegabilità di una platea teatrale rivolta verso le orbite vuote di alberi lontani. Nella piccola casa alta dell'osannata unità orizzontale al Tuscolano torneranno le sue masse e sarà uno dei pochi a non fare, in fondo, un vero e proprio mea culpa razionalista perché, in fondo, Libera razionalista non era.



Luigi Figini e Gino Pollini

Milano, 1903 – 1984

Rovereto, 1903 – Milano, 1991

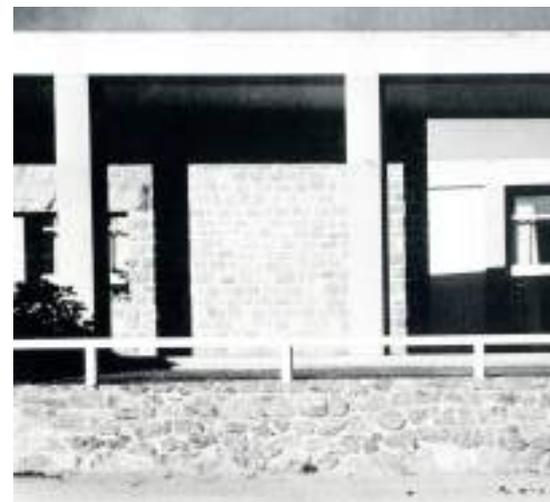
di Francesco Costanzo

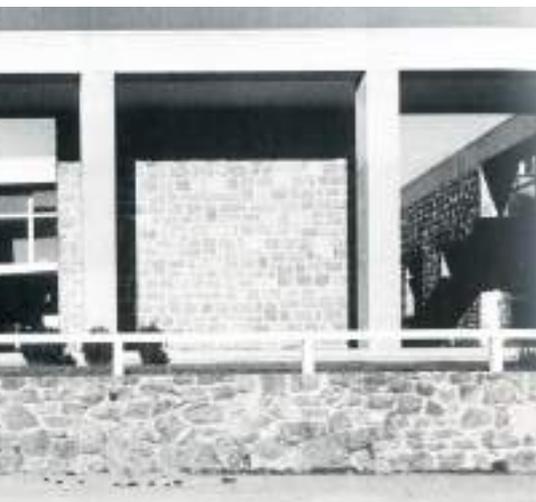
Luigi Figini (1903-1984) e Gino Pollini (1903-1991), architetti uniti da un lungo sodalizio professionale, si formarono presso il Politecnico di Milano e l'Accademia di Brera. Tra i fondatori del Gruppo 7, il cui Manifesto nel 1926 definisce gli indirizzi del Razionalismo: la necessità di una purezza cristallina del manufatto, da far discendere dalla logica, ma anche il valore della tradizione che "è ciò che si rinnova".

Le opere dei due autori rappresentano, insieme a quelle di Terragni, Cattaneo, Lingeri, Libera, Gardella, Albini ed altri ancora, l'espressione del Razionalismo italiano, che definisce un particolare apporto rispetto al solco del Movimento Moderno, dotato di "un centro misterioso ma unitario" (Gregotti), che dota di significativa riconoscibilità, seppur nelle differenti declinazioni, i progetti e le opere realizzate. Al di là delle dichiarazioni con cui gli architetti elaboreranno la polemica contro il classicismo retorico di Piacentini, appare oggi plausibile pensare che nelle poetiche individuali dei Razionalisti abbia operato una convergenza delle diverse influenze del mondo dell'arte (dall'astrattismo di Rho e Radice alla metafisica dechirichiana, finanche al Futurismo), ma anche un modo per rispondere alle contraddittorie condizioni politiche ed economiche dell'Italia della prima metà del Novecento.

Lo "slittamento linguistico", che differenzia le opere razionaliste da una certa ortodossia modernista, rispetto al quale Figini e Pollini rappresentano comunque il punto più prossimo, si manifesta chiaramente proprio nelle soluzioni sperimentate sul limite architettonico. Qui il tema della "doppia facciata", la dissociazione del fronte in due piani

Luigi Figini e Gino Pollini, Asilo-nido ad Ivrea, 1939-41, foto del fronte porticato





espressivi sovente autonomi, che molti individuano come il principale contributo dell'architettura italiana razionalista, è probabilmente non solo l'esito di un lavoro sulla "griglia" come metafora di una precisa volontà di un'epoca (Krauss) ma anche, crediamo, la conseguenza di una continua riflessione sul tema dello "spessore". Una ricerca che indaga la consistenza muraria, influenzata dall'apparizione delle masse archeologiche nelle visite romane per i Concorsi indetti per il Palazzo del Littorio (1934) e per i grandi manufatti dell'EUR (1937-40), e che gli autori – "moderni" nel legare le inedite tecniche del comporre alle nuove tecniche costruttive – declinano in una traduzione discontinua (quella del telaio) e in una costituzione non più massiva ma "vuota" (definita dalla separazione tra i due piani verticali).

In tal senso Figini e Pollini giungono a soluzioni nel tempo affatto variegata.

Se i primi esperimenti in tal senso giungono proprio con la seconda soluzione per l'Accademia di Brera (1938), in una versione che possiamo riferire al solo contributo dei due architetti (Lingeri e Terragni, incaricati anch'essi del progetto, lavoreranno ad un'alternativa), possiamo individuare nei progetti ad Ivrea i casi rilevanti che anticipano i temi poi rivisitati dagli autori nel secondo dopoguerra. In particolare, se il blocco residenziale per gli impiegati dell'Olivetti (1939-40) è definito da un sistema loggiato alquanto convenzionale, secondo un dispositivo di estroflessione strutturale che gli architetti perfezioneranno e arricchiranno successivamente nelle stecche edilizie per il quartiere Harar a Milano, è nell'asilo che troviamo un'inedita soluzione del limite. Qui un diaframma

Luigi Figini e Gino Pollini, Edificio per abitazioni e uffici in via Broletto a Milano, 1947-48, foto del fronte dell'edificio residenziale a torre

che assume la condizione del portico di accesso chiude la configurazione aperta a “C” ed è costituito da un sistema in cui la successione di tre piani, ognuno di consistenza e principio tettonico differente, produce un’altissima varietà di effetti geometrico-chiaroscurali.

È nel progetto per l’edificio per residenze ed uffici in via Broletto (1947-48), primo edificio moderno nel tessuto storico di Milano, che gli architetti orientano ulteriormente il tema della doppia facciata. Nell’edificio a torre lo scollamento dal volume di un piano discontinuo della griglia (da un lato interamente strutturale) avviene secondo una “trama liberata dall’involucro edilizio” (Semerani) che risponde alla necessità di un ordine urbano – seriale e composto - di cui l’edificio deve dotarsi a seguito della propria rilevanza nel paesaggio della città. Così, protetto da questo sistema ordinatore, il volume più interno è forato da differenti bucatre che rimandano alla varietà molteplice della dimensione domestica.

Figini e Pollini indagano la questione del limite anche dal punto di vista della natura degli elementi in gioco, come ad esempio nel recinto o nel tetto adottati nel progetto per la Villa-studio per un artista, elaborato in occasione della V Triennale di Milano del 1933. Qui l’impianto planimetrico ad “H” consente l’apertura verso due visuali, che sono però chiuse dalla presenza di un recinto che si presenta in una condizione frammentata, che espone in parte il volume della casa all’esterno ed in cui non si ritrova quell’aderenza compositiva tra spazi coperti e scoperti che è normalmente individuata nella casa a patio dal nesso recinto-tetto. In questa disconnessione il recinto assume quindi

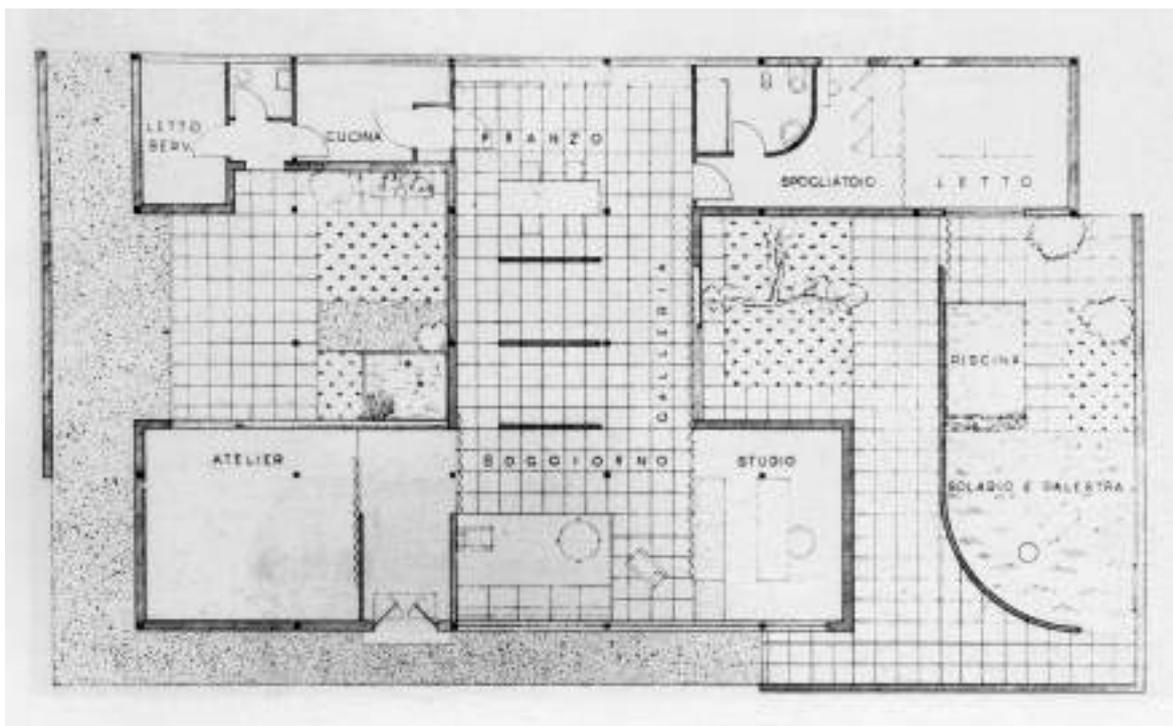


Luigi Figini e Gino Pollini con BBPR e A. Danusso, Concorso per il Palazzo del Littorio 1934, veduta del modello. Mart, Archivio del '900, Fondo Figini Pollini

Luigi Figini e Gino Pollini, Villa-studio per un artista alla V Triennale di Milano, 1933, pianta.



un carattere autonomo in cui, vivendo di valori formali e materici propri, tende a porsi come citazione di altri recinti, “pezzi” ed elementi che si ritrovano nell’esperienza sovra-storica dell’architettura. Va inoltre osservato che i due patii che ne conseguono declinano in forma assolutamente originale la questione della “stanza a cielo aperto” che inizia ad essere svolta in maniera sistematica da alcuni Maestri del moderno (pensiamo al continuo lavoro sulla casa a patio di Mies ed Hilberseimer, ma anche alle successive elaborazioni italiane di Diotallevi, Pagano e Marescotti, nonché alla soluzione per l’Unità al Tuscolano di Libera). Figini e Pollini sviluppano ulteriormente il tema dell’internità del patio – riferendosi chiaramente al patio pompeiano e alla corte della Cà d’Oro - e la grande finestra sul cielo diviene di fatto occupata da un tetto che è però oggetto di operazioni di figurazione che permettono, nel gioco chiaroscuro, una forte espressività luministica nel vuoto.



Bruce Goff

Alton, 1904 – Tyler, 1982

di Raffaele Marone

È il 1916 quando Heinrich Tessenow scrive, mostrando una certa capacità di divinazione: "... il periodo del variopinto, dell'andirivieni, del sotto-sopra, della confusione: soldatini di piombo, una lanterna magica, un tozzo di pane, un cucciolo, la luna piena, un pezzo di carta bianca o un'altra cosa qualsiasi, il lirico, il comico, l'eroico, lo chalet svizzero, la comodità inglese, le colonne greche e tutto quanto può passarci per la mente, in questo caso per noi tutto è ugualmente importante oppure ugualmente senza importanza... ci manca cioè la capacità di creare una relazione stabile fra una cosa e l'altra; ciò non significa che siamo assolutamente incapaci di creare. Un bambino è pur sempre molto creativo; ma le sue opere hanno solo un valore momentaneo... può darsi che i valori momentanei siano proprio ciò che vi è di più giusto".

Dal 1921 al 1954 Sabato (Sam) Rodia, emigrato irpino, nel costruire le Watts Tower a Los Angeles, enorme bric-à-brac, straordinario esempio di outsider art, inaugura una tecnica compositiva che, andando ben oltre il collage, apre a possibilità espressive che prenderanno forma nei decenni successivi nelle arti visive e in architettura.

Nel secondo dopoguerra Bruce Goff, architetto statunitense tra gli allievi prediletti di Frank Lloyd Wright, in una serie di case tra cui spiccano, per l'estrema coerenza nell'incoerenza delle forme, la Ruth and Sam Ford House ad Aurora, Illinois, del 1947 e la Joe Price House, detta dai proprietari, committenti anche della Price Tower di Wright, "Shin'en Kan" (espressione giapponese traducibile come "La casa del cuore lontano") a Bartlesville, Oklahoma del 1956 (distrutta da un incendio

Bruce Goff, Struckus House, Los Angeles, 1982





nel 1996), porta a compimento la concretizzazione in architettura, nei volumi e negli iperbolici interni, dello sconcerto manifestato da Tessenow mezzo secolo prima, e per farlo dovrà rinnegare la devozione al maestro. Il plastico di una casa di Goff può sembrare fatto delle cose raccolte in una Memory Box di Joseph Cornell dopo che, cadendo, la scatola sia andata distrutta e gli oggetti ammassatisi al suolo.

Le architetture dell'allievo e collaboratore di Goff, Herb Greene, in particolare la Prairie House a Norman, Oklahoma, 1961 e la Cook House a Louisville, Kentucky del 1977, sono depurate di quella platealità dell'eccesso nella composizione tipica di Goff. Pur rimanendo legate ad una programmatica coerenza nell'incoerenza delle forme, le opere di Greene, probabilmente anche grazie all'esperienza di lavoro in età giovanile a fianco di John Lautner, risultano rivolte ad una ricerca di architettura che veracemente si dia come interpretazione dello spirito del tempo, più che ad effetti per *épater les bourgeois*.

Negli ultimi anni, certi edifici che sembrano realizzati con la tecnica del bric-à-brac, mostrano i limiti espressivi di un'architettura che mima processi spontanei di composizione e costruzione, soprattutto quando si utilizzano software dedicati, messe in opera estremamente complesse e soluzioni ad alta tecnologia. Invece un artista, il canadese Jon Pylypchuck, nelle installazioni di *Press a Weight through Life, and I Will Watch this Crush You* del 2007, riesce ad asciugare i manufatti fino all'estrema rarefazione di qualsiasi cultura del costruire, avvicinandosi alla necessità primordiale del fare ripari attraverso un affastellamento di

elementi, insieme lacerati di materiali diversi in un bric-à-brac frutto di una specie di action building. Poiché la costruzione di un'opera che si ponga ai confini della disciplina si dà solo in quei casi rari di perfetto combaciare di deliri e ossessioni di progettista e committente, architetture del genere si possono fare solo quando quel combaciare è perfetto, pena la materializzazione di manufatti da incubo.

Bruce Goff, The Ford House in Aurora, Illinois, 1949-1950





Giuseppe Terragni

Meda, 1904 – Como, 1943

di Francesco Costanzo

Giuseppe Terragni (1904-1943), architetto comasco formatosi presso il Politecnico di Milano e l'Accademia di Brera, è con Figini, Pollini e Libera membro del Gruppo 7. È autore, in quindici anni di attività progettuale, sovente condivisa con Pietro Lingeri, di una sequenza densissima di opere che solo dal 1968, ossia dal convegno a lui dedicato promosso da Zevi e dagli studi compiuti da Peter Eisenman, ha attivato non solo una ininterrotta attività di rilettura critica, ma anche un'indagine progettuale particolarmente feconda nel contemporaneo.

Nei progetti di Terragni - mosso da un'idealità (politica e religiosa) che non trova corrispondenze nella realtà del suo tempo – ogni opera sembra assumere una precisa ed inedita tesi che, quasi sempre di natura astratto-concettuale, è concentrata sulla costruzione dell'opera e sulla sua concezione formale e si basa su un continuo lavoro di rielaborazione sintattica che in alcuni casi è anticipatrice di esiti (e di istanze) dell'architettura del secondo Novecento.

Emblematicamente rappresentata dall'Asilo Sant'Elia a Como (1936-37), la messa in discussione della stereometria operata da Terragni discende probabilmente da una crisi tra i due orientamenti dominanti l'architettura moderna coeva (il purismo corbuseriano dei "volumi sotto la luce del sole" e l'elementarismo miesiano di ascendenza De Stijl) ed in parte già preannunziati dalle tecniche costruttiviste che Terragni ben conosceva. Il procedimento di scomposizione rivela elementi, "lacerti" che spesso non vengono ricomposti, dando origine, rispetto al carattere convenzionale e dimostrativo del Mo.Mo., ad una condizione che

Giuseppe Terragni, Asilo Sant'Elia, Como, 1934-37, foto



Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Como, 1932-34, foto del fronte sulla piazza

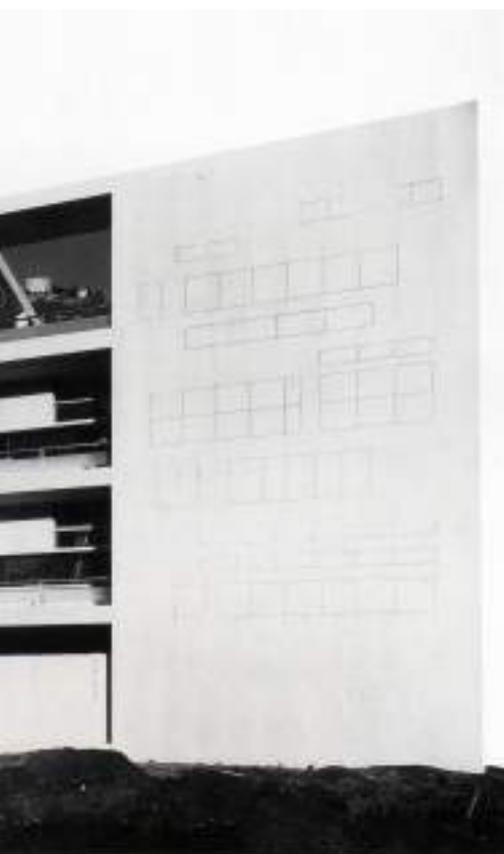




sfugge alle elaborazioni di significati specifici (e di mera aderenza tematico-funzionale).

È ciò che possiamo verificare nella Casa del Fascio a Como (1932-36), in cui l'assolutezza di figura è oggetto di continue operazioni di erosione, di "scavo analitico" (Vitale), da cui discende la determinazione di vuoti dalla forte trasparenza (che così convocano lo spazio della piazza all'interno del volume) che, ormai liberati, vengono poi attraversati da nervature lineari sintatticamente organizzate per paratassi che congiungono i pochi solidi presenti. Qui rinveniamo, più significativamente che altrove, quel tono complessivo di "sospensione" che permea le opere di Terragni (ma anche di altri Razionalisti italiani) e che discende da una mai risolta conflittualità dei motivi metafisici-novecentisti e di quelli analitici-astratti, ed in cui il "principio di ubiquità" prevale sul principio dialettico (Fossati).

La Casa del Fascio, i progetti del Palazzo dei Congressi per l'EUR (1937-38) e del Danteum (1938), affrontano il tema dell' "architettura palaziale" ponendo anche altre questioni generali riferibili all'intera esperienza del Razionalismo italiano. Tali opere infatti rivelano la capacità di condensare al loro interno i temi dell'architettura e della città. Opere "a tutto tondo" che si rivolgono al proprio centro ideale per costruire una simulazione del mondo (propria dell'architettura del palazzo) attraverso un continuo rimando allo spazio urbano, alle sue compressioni e diradamenti, ai suoi ritmi, ai modi con cui la luce pervade gli anfratti, alle sovrapposizioni segniche di elementi frontali o che agiscono in copertura. Stati dell'architettura che manifestano sempre un'idea di stratificazione,

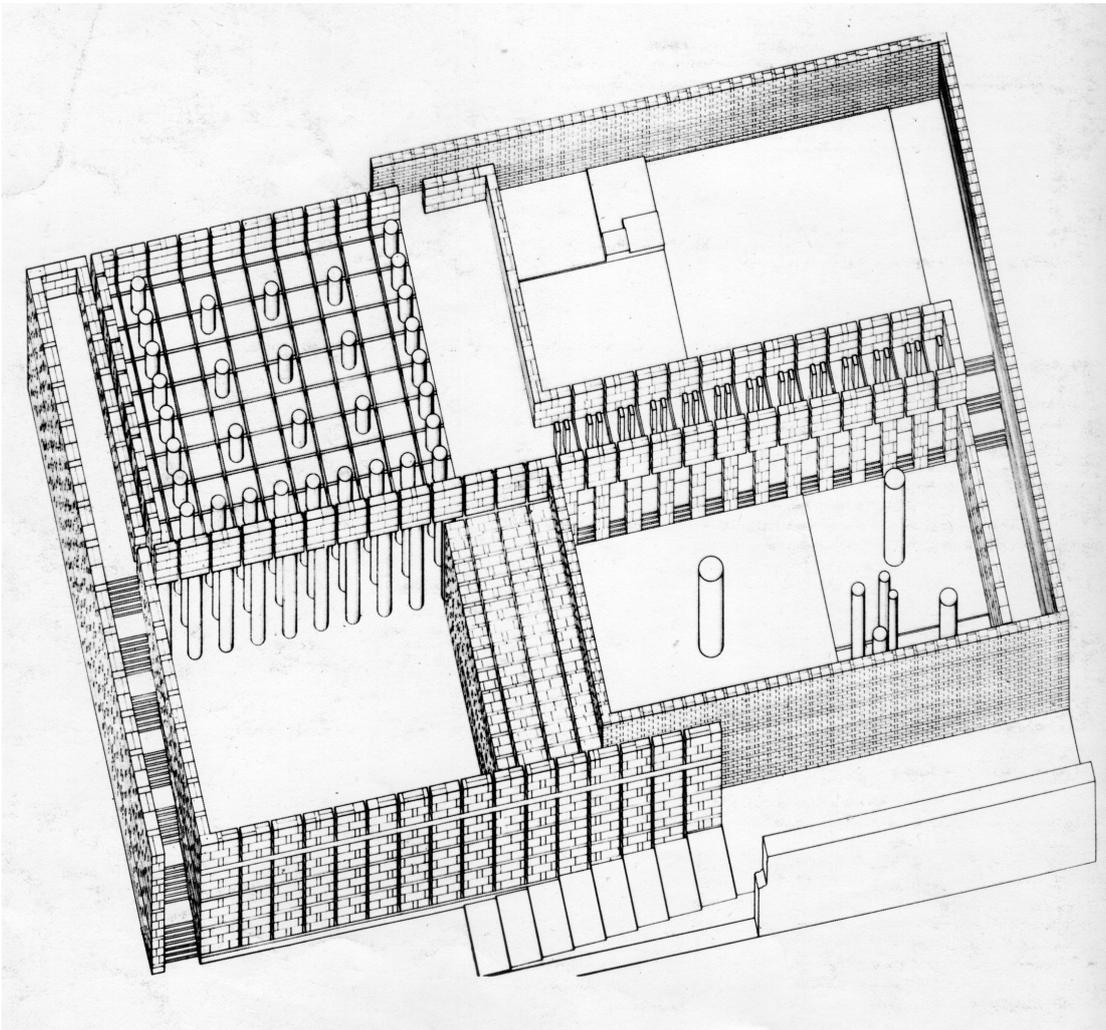


secondo cui l'architettura è l'artificio innanzitutto di un processo diacronico. La manifestazione di tale artificio si attua così mettendo in scena una formattività complessa dallo svolgimento aperto, mai conclusivo e che agisce su più piani fisici. Un processo che mira alla metafora della dimensione storica che, nel progetto moderno, si inverte nel gioco spaziale e luministico ed è contenuta tutta all'interno del procedimento progettuale.

Un'ulteriore accentuazione di questo processo avviene quando, nella fase autarchica, i progetti di Terragni lavorano progressivamente alla riduzione del manufatto alla sua ossatura in un costante rimando tra non finito e quella "primordietà" preconizzata da Franco Ciliberti. Nel progetto per il secondo grado del Concorso per il Palazzo dei Congressi e dei Ricevimenti all'EUR (1938) e nella variante alla seconda soluzione dell'Accademia di Brera (1939) si chiarisce la prospettiva razionalista in cui agiscono Terragni e Lingeri. Come Albin, Gardella, Figini e Pollini, essi procedono dall'assunzione dei portati modernisti per conseguire un loro ulteriore sviluppo, depurandoli ulteriormente dai rischi indotti dalla genesi meccanicista e scienziata, introducendo così ridefinizioni e risignificazioni che dotano di una inedita profondità gli stessi limiti dell'architettura (i suoi diaframmi, le sue coperture).

Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, Progetto per l'ampliamento dell'Accademia di Brera a Milano (variazione alla seconda soluzione), 1939, prospettiva

Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, Progetto per il Danteum a Roma, 1938-40, assometria



Juan O’Gorman

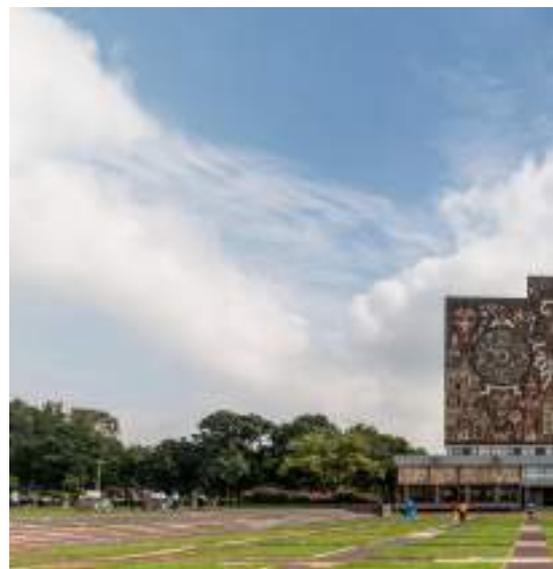
Delegazione Coyoacán, 1905 – Città del Messico, 1982

di Raffaele Marone

Tra i primissimi in America Latina, Juan O’Gorman giovanissimo sperimenta il razionalismo canonico di matrice europea con la casa per suo padre Cecil del 1929. Poi l’intensità della ricerca pittorica unita all’amicizia profonda con Diego Rivera e Frida Kahlo, per i quali l’anno dopo costruisce una coppia di case unite da un ponte proprio dietro quella della sua famiglia, lo spingono ad ibridare modi espressivi e contenuti fino a fondere pittura e architettura.

Tra il 1951 e il 1956 costruirà uno dei capolavori del Novecento americano, la Biblioteca Central de la UNAM, a Ciudad de Mexico. Un parallelepipedo cieco alto sette piani, completamente rivestito di disegni a mosaico che raccontano la storia del Messico, si staglia su un basamento in pietra lavica. La Biblioteca è un potente landmark che permette di individuare il campus della UNAM da diversi punti della città. L’opera si può leggere come esito estremo del muralismo di Rivera, Orozco, Siquerios, che anche lo stesso O’Gorman praticava producendo opere di grande intensità. Qui le figure si fanno edificio. È come se la pittura si ispessisse prendendo corpo nel mosaico fin poi a farsi volume. I colori sono quelli di pietre e marmi provenienti da ogni parte del Paese, poiché in origine l’edificio avrebbe dovuto ospitare la Biblioteca Nacional. Per questo motivo l’architetto coglie l’occasione per costruire un simbolo del Messico come terra del “pueblo mestizo”, idea che condivideva con gli intellettuali più sensibili del suo tempo; un’idea di popolo che sentiva profondamente radicata nelle culture indigene, che raccontava il colonialismo spagnolo come dramma, individuando nelle contraddizioni della modernità il tempo di

Juan O’ Gorman, Biblioteca Central de la UNAM, 1951-1956
Ph. Adlai Pulido





una possibile catarsi collettiva.

Una curiosa coincidenza: appena qualche anno dopo, nel 1956, Venturino Venturi realizza la piazzetta, con i muri e le pavimentazioni a mosaico in pietre colorate, del Parco di Pinocchio a Collodi (con gli interventi, tra gli altri, di Michelucci, Zanuso, Porcinai, Greco, Consagra).

L'enigmatica massa simmetrica di pietra vulcanica nera che fodera anche le pareti all'interno del Museo Anahuacalli (1942-1964) concepito da Diego Rivera, con gli inquietanti spazi abitati da migliaia di sculture precolombiane della raccolta personale del muralista, sarà completato con l'aiuto di O'Gorman, andando a costituire un passaggio significativo quanto misterioso del percorso creativo dell'artista architetto di origini irlandesi.

Prima di dedicarsi completamente alla pittura e alle arti plastiche, nel 1956 costruisce una casa per sé nella capitale messicana, sull'Avenida San Jeronimo, scegliendo un lotto su di un suolo di massa lavica, tutto ondulazioni e cavità. La casa sarà disegnata in una grotta incrostata di decori colorati, trasfigurazioni d'immagini delle culture indigene, in un'impossibile cancellazione del suo stesso passato, nel tentativo di tornare ad un abitare primigenio, in comunione organica con la Natura e i simboli ancestrali, andando ben oltre i modi compositivi di Antoni Gaudì, che pure può ricordare. L'edificio è stato demolito nel 1969.

Lo scritto sulla decorazione "Da dentro a fuori", di Juan Navarro Baldeweg, può offrire una efficace chiave di lettura della pratica del decoro, come manifestazione del profondo, anche nella chiave figurativa e non astratta, propria di O'Gorman.

Bernard Rudofsky

Suchdol nad Odrou, 1905 – New York, 1988

di Gianluca Cioffi

Pur essendo germanico Rudofsky apprese tutto dal Mediterraneo. Collaborò a molti progetti di Luigi Cosenza e Giò Ponti che a tal proposito disse che il Mediterraneo insegnò tutto a Rudofsky e lui (Ponti) apprese tutto da Rudofsky, Cesare De Seta ricorda i lunghi pellegrinaggi di Rudofsky e Ponti in giro per l'isola di Procida alla ricerca del carattere dell'architettura mediterranea che poi divenne il suo leitmotiv di ricerca, Ponti e Rudofsky studieranno insieme un prototipo di casa al mare pubblicata sulle pagine di Domus.

Nei suoi numerosi progetti, e sperimentazioni, con Luigi Cosenza, l'architettura si sottomette alla materia del paesaggio, del mare, dei costoni rocciosi, del verde, e spesso questi elementi diventano parti integranti della composizione. Nel progetto per Villa Oro a Posillipo, 1934-1937, si vedono invariati i temi studiati da Rudofsky e trasferiti ai suoi compagni di viaggio, è ben visibile il confronto dell'architettura moderna con i modelli costruiti dalla tradizione, questa meravigliosa casa, incastonata nel banco di tufo che si affaccia sul mare di Mergellina, diventa così il paradigma della moderna abitazione napoletana. Questo progetto rappresenta la sintesi di un percorso di purificazione durato millenni e coniuga i dettami delle correnti razionaliste con le tematiche proprie del luogo, unite, infine, alla tradizione. È una casa europea, dallo spirito nuovo, ma intimamente napoletana. Nel progetto per la "casa per Positano e altri lidi" del 1936, è continuo il confronto tra architettura moderna e i modelli costruiti dalla tradizione, infatti, pur essendo in stretto contatto con le correnti più avanzate della cultura, e della tecnica, europea, le architetture non perdono mai il sapore

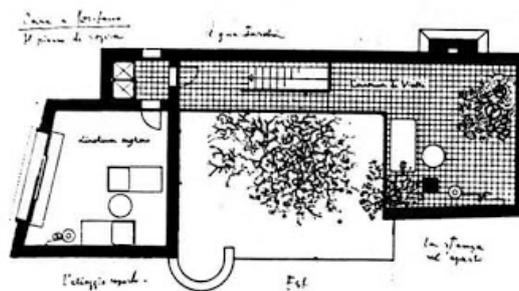
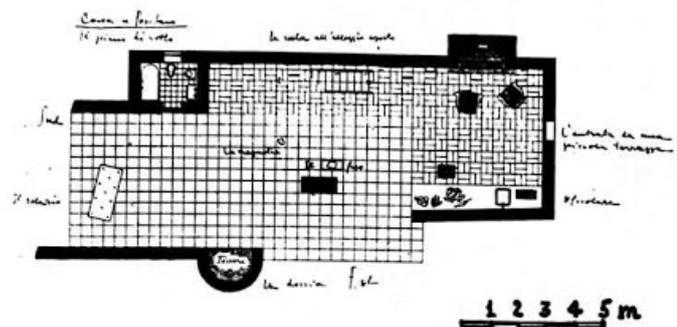
Bernard Rudofsky e Luigi Cosenza, progetto per una villa a Positano, 1937





autentico e spontaneo. L'architettura spontanea napoletana diviene occasione di riflessione sulla casa, con grande attenzione alle qualità fisiche dello spazio domestico, con l'aggiunta delle saggi conoscenze derivanti dal proto-funzionalismo tedesco.

Nel 1964 con *Architecture without architects*, libro e mostra fotografica, analizza e spiega l'economia, l'intelligenza e la sostenibilità ambientale delle architetture anonime, architetture semplici formalmente e schiette funzionalmente, condizionate nel linguaggio chiaro che si integrano perfettamente nel luogo in cui sono costruite e che dovrebbero fungere da esempi per i nuovi modi di abitare. Il pensiero di Rudofsky si ferma a Procida, dirà che quest'isola è il luogo ideale per il suo nuovo abitante antico, qui troverà la dimensione ideale per la sua personale ricerca architettonica.



Luigi Moretti

Roma, 1906 – Capraia Isola, 1973

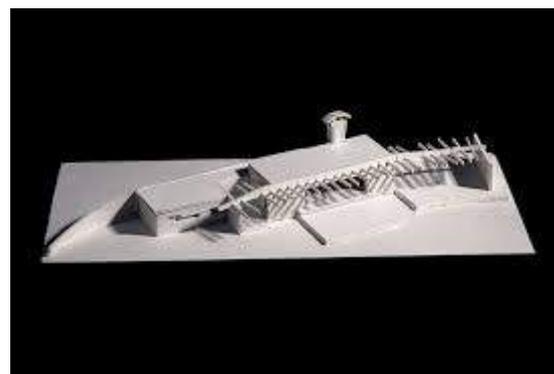
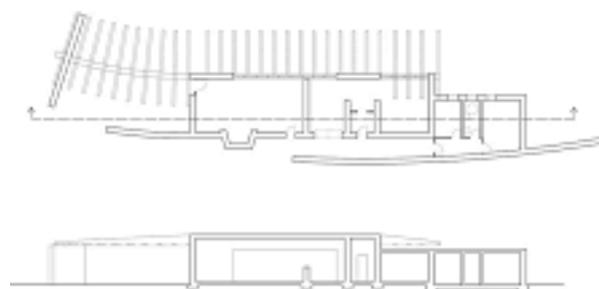
di Cherubino Gambardella

Nasce a Roma nel 1906, figlio naturale dell'architetto Luigi Rolland e di Maria Giuseppina Moretti. Si rivela da subito un grande talento architettonico. Infatti, sin dalla tesi di laurea, riesce a inventarsi uno stile forte e corporeo unito a una singolare passione per il rapporto tra arte e architettura. E', forse, il più dotato architetto del Novecento italiano e uno dei migliori al mondo.

Non conosce la coerenza e non ne è affatto ossessionato. Ama l'architettura nel suo sviluppo senza tempo e le sue opere descrivono questo amore denso di sapienza, abilità, virtuosismo, esaltazione della forma. E' un uomo capace di tradurre tutto quello che vede nella sua lingua architettonica. Ed è anche bravo a declinare il suo linguaggio in tutte le parole del mondo. Oltre le notissime prove di esordio romane per il regime come la Casa delle armi, la Casa della Gioventù Italiana del Littorio e la Palestra del Duce alle terme del foro Mussolini disegnate in omaggio all'ambivalenza tra la massa e l'espressionismo, rivela anche una naturale capacità di costruire esterni che preparano a spettacoli inattesi entro fossili nascosti.

La Casa di Caccia e Pesca per Ettore Muti a Brioni, le strabilianti forme a scaglie aperte e chiuse della Villa Saracena o della Casa Califfa si parlano con la Palazzina del Girasole dalle mille lastre basamentali, con la Casa Astrea dalle ali spiegate e ci preparino alla potenza disinibita dell'Albergo Eden a Genova, alle Terme di Fiuggi così oggettuali nel loro sfidare lo stare insieme delle cose per giungere ai meravigliosi cappelli del Collegio di San Francesco Saverio. In un battibaleno eccoci ad una nuova traduzione milanese dell'espressività nel Complesso di Corso Italia o nel ri-

Luigi Moretti, casa di caccia e di pesca, Brioni, 1963



Luigi Moretti, complesso per abitazioni e uffici in via Rugabella, Milano, 1949-1955

gore condito di paradossi ed eccezioni nelle Case Albergo che, senza alcun cigolio, restituiscono una inusitata capacità di comporre brani parietali compiuti, eccezioni comprese. A Genova, Moretti concentra alcune visioni legate alla soluzione d'angolo che lo preparano alle masse imponenti e implacabili dell'ultima fase. Quel momento di oltreoceano dove dal cerchio dentato del Watergate dovuto agli istogrammi dell'amato Capogrossi si confonde con le alternanze di tessiture tra monoliti e reticoli nel grattacielo di Montreal. Tanti segreti dietro un fascista geniale, tante parole pronte a diventare pietra sui valori della modanatura, sull'astrattismo del barocco e sulla potenza sequenziale degli spazi, frasi anticipate per iscritto sulla sua meravigliosa rivista "Spazio". Dimenticato e riscoperto, rischiamo di non farcene nulla se non impariamo a maneggiarlo con cura.



Carlo Scarpa

Venezia, 1906 – Sendai, 1978

di Marco Borrelli

Fedele alla tradizione del passato, Carlo Scarpa, è stato il maestro dell'architettura del '900, si distinse per la particolare passione profusa nel disegno, nella cura dei particolari e nel tentativo di diffondere con la forza del suo operare la bellezza. Egli sovente diceva "... il mediocre non ci interessa, il bello lo conosciamo, dobbiamo andare alla ricerca del sublime..." ed era appunto il sublime che il suo amico e grande estimatore, Louis Kahn gli riconosceva nei dettagli e nella capacità di rappresentare, attraverso un frammento, l'unicità dell'opera. Commentando il suo fare, inoltre diceva, "nel piccolo sta il divino" oppure "bisogna guardare come elabora segni e contemporaneamente crea forme attraverso infiniti schizzi, disegni impressi su fogli lunghissimi". I suoi disegni, dal carattere unico e personale, erano realizzati a matita, rigorosamente fatti a mano libera, con matite colorate, inchiostri di china e impressi su supporti, in cartoncini "camoscio" o carte veline gialle, regalategli proprio dallo stesso Kahn, custodite gelosamente, ed usate nel suo ultimo progetto: la Tomba Brion. Sarà forse, per questa amorevole e straordinaria passione per il disegno che gli è stato permesso di realizzare in vita tante di quelle cose che oggi apparirebbero impossibili, a pensare e a farsi, visto il contesto protezionista e burocratizzato del quadro legislativo attuale. Un esempio emblematico è la riconnessione di un intero isolato composto da tre edifici, palazzi Revoltella, Brunner e Bavesi, per dar luogo al un Museo d'arte moderna per la città di Trieste (1970). Altri interventi precedentemente realizzati sono: la Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis (Palermo'54), il Museo di Castelvecchio ('57) e la Fon-

Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, 1957



Carlo Scarpa, Tomba Brion, San Vito d'Altivole, 1968





dazione Querini Stampalia (Venezia'61), in cui si evidenziano le tracce di una visione nuova del fare museo, dove il tema dell'allestimento si fonde a quello del restauro. Unità/frammenti, regola/eccezione, misura/disordine, sono solo alcune delle dicotomie che amava mostrare, sempre con garbo, regalandoci interventi in stretta continuità con il passato, ma sempre in evidente chiarezza di distinzione con l'esistente.

In Scarpa è possibile individuare una metodologia di approccio all'architettura, connaturata alla sua complessa vita interiore, una vita da errante, alla continua ricerca di domande che potessero condurlo a nuove soluzioni progettuali, oltre che alla crescita personale. Era solito curiosare nelle botteghe dei maestri artigiani, per capire il senso del fare, per maturare idee, per generare in forma maieutica nuovi spunti creativi; un percorso che sperimenta dal legno al ferro, dall'ottone al bronzo, per poi giungere al cemento a faccia vista impreziosito con micro-tessere in pasta ceramica e vitrea, come nella realizzazione di opere di arte musiva; testimonianza, quest'ultima, della grande padronanza che aveva del materiale vetro, fu infatti, a tal proposito, anche direttore artistico per l'azienda Venini in Murano dal 1932 al 1947. Il suo Giappone, che amava tanto, al punto da custodire gelosamente libri rarissimi di arte figurativa e di architettura, fu la terra che lo ha sottratto alla vita, in un evento dai risvolti rocamboleschi e paradossali: una caduta accidentale in cantiere, luogo che fu il suo regno in terra e che gli ha permesso di raggiungere il paradiso in cielo.



Oscar Niemeyer

Rio de Janeiro, 1907 – 2012

di Marino Borrelli

Oscar Niemeyer è stato uno dei più dotati e importanti architetti del secolo scorso, grande interprete di forme espressive e sensuali. Il Maestro Brasiliano è stato anche tra i primi a lavorare all'edificio a piastra, a comprenderne le potenzialità e ad interpretare in maniera autoriale il tema. Non si tratta però del MAT Building canonizzato dal team X, sviluppato in modo articolato ed urbano, costituito da una serie di spazi, ambienti e volumi organizzati secondo una maglia geometrica all'interno di una copertura unitaria e traforata, ma di un tema sensibilmente diverso di piastra, più architettonico, meno urbano e più unitario; ogni piastra è un oggetto architettonico d'autore, caratterizzato da grandissimi solai continui, staccati da terra, sorretti da una teoria di pilastri pensati e costruiti con grande sapienza plastica, talvolta con l'obiettivo di enfatizzare la sporgenza delle partizioni orizzontali e altre volte con il chiaro intento di conferire leggerezza ed eleganza all'architettura ma anche monumentalità e rappresentatività. Insomma più edifici grandi che raggruppano alcune funzioni complementari, ma non un unico edificio con senso urbano e con le funzioni della città. In Niemeyer la trama urbana è esterna ai Mat Building e l'edificio singolo ne viene esaltato, diversamente da quello che avviene in CJW dove l'edificio singolo perde di qualità architettonica perchè viene inglobato nella trama urbana. La piazza dei Tre Poteri di Brasilia (1956- 1960) sottolinea in modo chiarissimo questa differenza. Tutto il planovolumetrico di Costa e Niemeyer per Brasilia, raccoglie un campionario unico di raffinatissimi MAT Building, connessi tra loro da un maglia, che non è mai una trama urbana ma una semplice or-

Oscar Niemeyer, Palazzo del Congresso Nazionale e la piazza dei Tre Poteri di Brasilia, 1956- 1960





ganizzazione stradale ampia. Un modo giusto per valorizzare le singole architetture e la piazza dei tre poteri come unico segno urbano. In particolare tra questi edifici spicca il Palazzo del Congresso Nazionale che contiene il Senato posizionato sotto la cupola e la Camera Federale sotto cupola capovolta (fig.1). Nella Piazza dei Tre Poteri (fig. 2), invece si segnalano il Palacio do Planalto, dove sono gli uffici della Presidenza della Repubblica e il Supremo Tribunal federal. Una riprova ulteriore della separazione tra sistema urbano ed elementi di architettura è evidente nel progetto del parco di Ibirapuera (1951-1954), in cui gli edifici sono collegati da un sistema sinuoso di edificio passerella che sfugge ad ogni regola geometrica e che è esso stesso edificio, ma nessuno di questi e nemmeno l'intero sistema può dare la precezione di un sistema urbano.



Charles & Ray Eames

St. Louis, 1907 – 1978

Sacramento, 1912 – Los Angeles, 1988

di Efsio Pitzalis

Charles Eames (1907/1978), originario di St. Louis – Missouri, è uno dei più noti designer nord-americani.

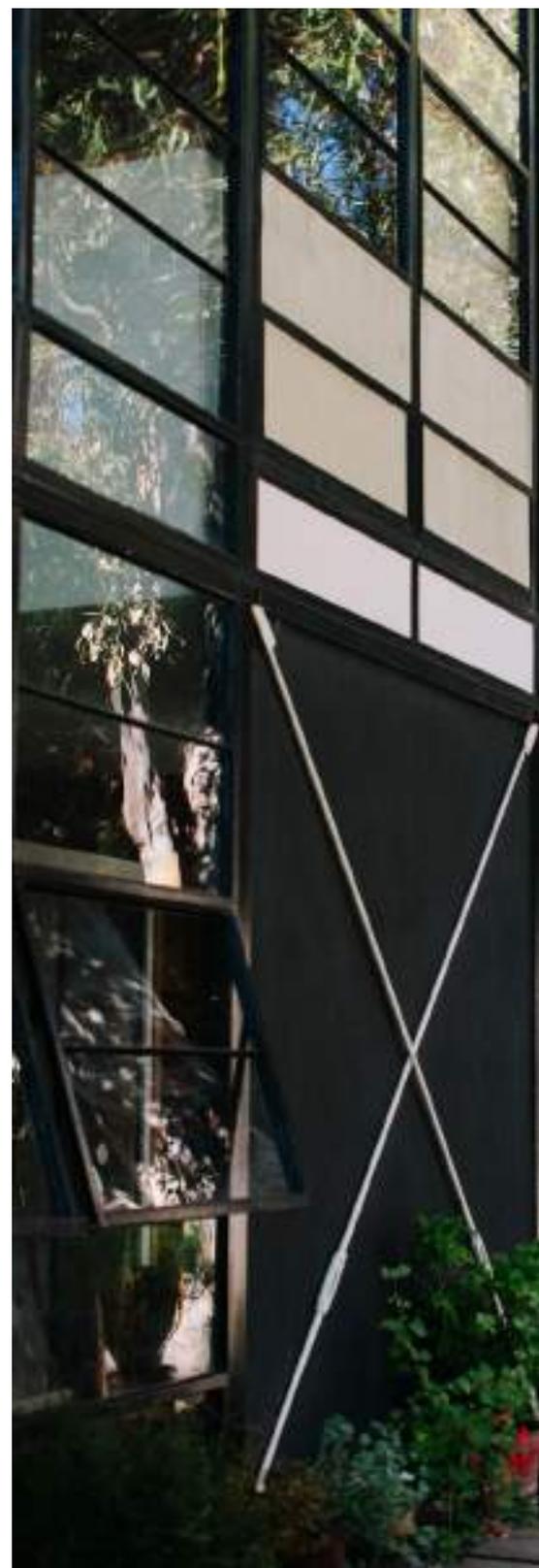
Dopo gli studi in Architettura alla Washington University, da cui fu espulso per “una visione troppo moderna” del progetto di architettura, nel 1929 visita l’Europa per lo studio dal vivo delle opere classiche e per conoscere da vicino lo stile internazionale di Le Corbusier, di Gropius e di Mies.

In seguito alla crisi della Grande Depressione soggiorna in Messico, di cui assorbe la cultura rurale e dove subisce il fascino dei chiassosi accostamenti cromatici. Nel 1938 Eliel Saarinen, suo talent scout, lo chiama alla Cranbrook Academy of Art, dove, successivamente, ricopre il ruolo di Capo Industrial Design Department.

Ray Eames (1912/1988), nata Berenice Alexandra Kaiser a Sacramento – California, si trasferisce nel 1940 alla Cranbrook Academy of Art per intraprendere gli studi. Nel 1941 convola a nozze con Charles e insieme diventano artefici di spicco della prefabbricazione applicata alla costruzione residenziale. In quest’ambito, sul piano della costruzione edilizia, propongono inediti assemblaggi tra il metallo e il legno mentre, sul piano del design, come nella celebre Lounge Chair and Ottoman, sperimentano la deformazione a stampo su compensato curvato.

L’opera più celebre è la CSH#8. Conosciuta come Eames House, l’opera è realizzata come prototipo dimostrativo del Case-Study House Program, il quale, promosso a Los Angeles da John Entenza nella seconda metà degli anni ’40, mira a ispirare e diffondere i principi dell’architettura nord-americana del secondo Novecento.

Charles & Ray Eames, Eames house, Pacific Palisade, California, 1949





La Eames House, progettata in origine da Charles con Eero Saarinen e in seguito modificata con il contributo di Ray, codifica il nuovo stile di vita californiano che tende a coniugare lavoro e svago. Il codice generativo delle residenze degli Eames s'intride di meccanismi di formazione in cui domina il "camping style" - frutto del reimpiego di longarine metalliche, di legni di recupero, di oggetti e suppellettili di archeologia domestica - indice di uno spaesamento creativo vissuto secondo quel principio di "ambiguità" che solo più tardi, per restare in ambito nord-americano, Robert Venturi porrà a fondamento del suo processo ideativo tracciando il percorso delle generazioni emerse tra i Sessanta e i Settanta.



Fernand Pouillon

Cancon, 1912 – Belcastel, 1986

di Fabrizia Ippolito

Coeva al Movimento Moderno e indifferente ai suoi dettami, l'architettura di Fernand Pouillon fabbrica monumenti di pietra per la gente, interpretando il lavoro di architetto come mestiere, esercitando l'innovazione nella costruzione, coltivando il rapporto con la storia e la città, alla ricerca di una qualità banale e duratura.

Fondata sulla pratica del costruire, avviata già prima della laurea e sfociata in una grande quantità di realizzazioni, e sulla sperimentazione nel cantiere, dove applica alla pietra i processi di prefabbricazione; basata su studi in belle arti, a Marsiglia, e in architettura, a Parigi, e sul riferimento a maestri come Auguste Choisy per le proporzioni e la misura, Eugène Beaudoin per i vuoti urbani, Auguste Perret per il razionalismo nella composizione, e allo studio degli esempi, come i rilievi di Aix en Provence che raccoglie in "Ordonnances" o l'analisi dell'Abbazia di Thoronet che racconta in "Les pierres sauvages"; esito di una vita professionale concitata, che si svolge tra la Francia e l'Algeria, dai primi incarichi a Marsiglia alla chiamata ad Algeri per un programma di edilizia sociale, all'arresto per bancarotta, l'evasione, il processo e l'amnistia, che ripercorre in "Mémoires d'un architecte", fino al ritorno in Algeria dove realizza più di cinquanta alberghi, e al ritiro nel borgo di Belcastel, che restaura, è un'architettura che attraversa la modernità per altre strade, che non puntano a manifesti progettuali, ma a risposte precise dell'architettura alle domande dei contesti. Confrontandosi con il programma moderno della costruzione di case per la massa, realizza edifici senza tempo: architetture che includono e producono spazi urbani e usano la pietra come ele-

Fernand Pouillon, Climat de France, Algeri, 1955-1957





mento strutturale e compositivo, come la torre del quartiere La Tourette a Marsiglia del 1953, dove la pietra usata come cassero per il cemento disegna un reticolo di logge, o come le facciate della ricostruzione del Porto Vecchio di Marsiglia del 1955, dove sequenze binate di pilastri davanti a un vecchio muro creano un nuovo fronte loggiato e porticato, ma soprattutto la corte del Climat de France di Algeri del 1957, dove un complesso murato di alloggi popolari, di impianto e costruzione modulare, si apre all'interno in uno smisurato spazio collettivo delimitato da duecento colonne alte tre piani. Confrontandosi con la domanda internazionale di sviluppo del turismo, inventa l'identità locale: progetti che manipolano i riferimenti ed esasperano i caratteri dei luoghi, come la derivazione da un villaggio di pescatori degli episodi del villaggio Les Sablettes a La Seyne-sur-Mer del 1953, che si susseguono lungo una strada porticata, o come il rimando al giardino islamico degli spazi a cascata dell'hotel Gourara di Timimoun del 1968, che includono il paesaggio dialogando con le oasi del deserto.

Ignorata dalla storiografia del Novecento per la sua irriducibilità alla rappresentazione canonica del Moderno, e ridotta da nuovi integralismi alla sola razionalità tipologica e compositiva, l'opera di Pouillon sfugge alle strumentalizzazioni, restando nelle città e nei paesaggi a testimoniare la forza di un'architettura libera dall'ortodossia e sapiente nella costruzione.

George Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods

Baku, 1913 – Parigi, 1995; Becej, 1921 – 2011; Yonkers, 1923 – New York, 1973

di Marino Borrelli

George Candilis, Alexis Josic and Shadrach Woods, così come si definiscono in “Building for People”, sono “un gruppo di amici” che costituiscono uno studio associato con l’obiettivo di “costruire per le masse”, intento che loro ritengono sia la vera missione dell’architettura e del progetto urbano. Candilis, architetto di origine greca, e Woods urbanista americano, si incontrano nel ’48 nello studio di Le Corbusier in rue de Sèvres, dove lavorano al progetto dell’Unità di Abitazione di Marsiglia, allora in fase di costruzione. Nel ’51 si trasferiscono in Africa per lavorare nell’Atelier des Bâisseurs -ATBAT- dove si occupano di progettare e costruire abitazioni per il nord Africa. Al ritorno dall’esperienza africana lavorano nella sede ATBAT di Parigi, dove incontrano Alexis Josic, architetto jugoslavo, eccellente disegnatore. Nel 1956 costituiscono lo studio “Candilis-Josic-Woods Team”. Il gruppo sin dalla sua costituzione partecipa e vince numerosi concorsi, tra cui il prestigiosissimo Opération Million, progetta e realizza migliaia di alloggi e molti insediamenti urbani tra cui il grande progetto di Toulouse Le Mirail, in cui impiega in chiave operativa STEM e WEB, concetti teorici e compositivi propri del TEAM X, che vengono posti a fondamento di molte scelte progettuali del gruppo. Tra queste, le più innovative e interessanti sperimentazioni sono quelle legate al concetto spaziale e distributivo del MAT Building, progettato con modularità di passo diverso secondo la tecnica del WEB, e realizzato in modo sperimentale nelle due piastre funzionali traforate dell’Università di Toulouse le Mirail (1960) e nell’università libera di Berlino (1963). Due progetti molto simili in cui il sistema piastra

George Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods, Piastra del centro direzionale Toulouse le Mirail, 1960



George Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods, Università libera di Berlino, 1963
elaborazione grafica di Bianca Peluso



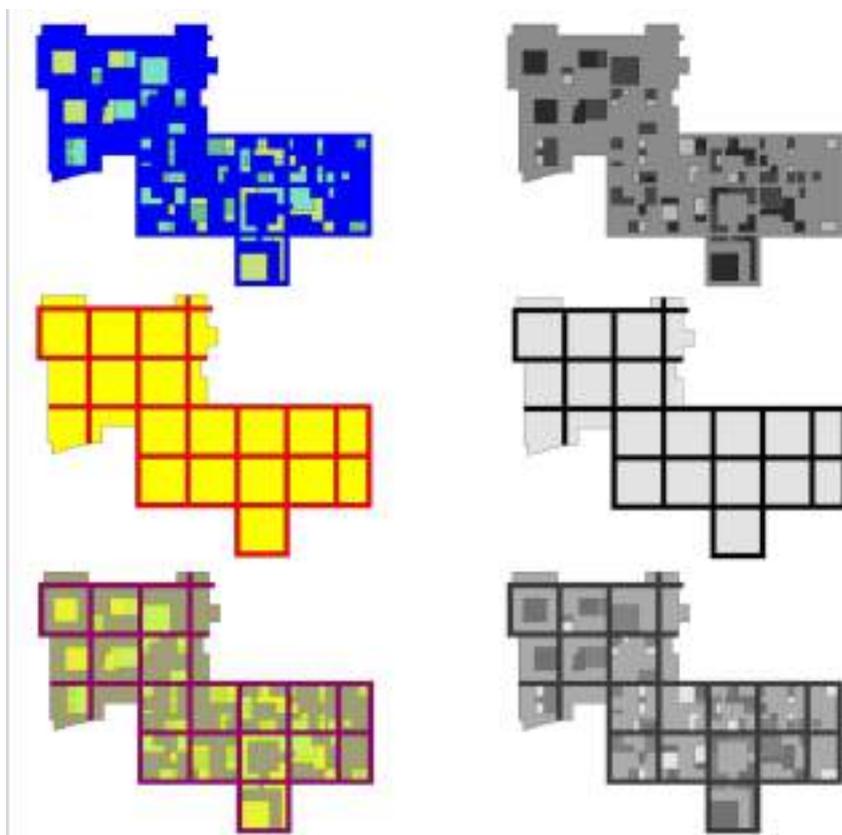


include, come in un unico grande impianto urbano vagamente ippodameo, tutte le funzioni proprie di un campus. Oltre a questi nei primi anni sessanta ci sono anche altre sperimentazioni di MAT Building, tra cui lo stesso Ospedale di Venezia (1962-64) di Le Corbusier. Nell'ambito del progetto della città satellite di Toulouse le Mirail, disegnano anche la piastra del Centro direzionale regionale, un sistema geometrico in cui la maglia sembra scomparire lasciando spazio ad un sistema astratto di forme architettoniche a forte reazione poetica, comparabili, per qualità formale e livello di astrazione, ad alcuni segni di Oscar Niemeyer. Con il progetto di ricostruzione di Francoforte del 1963, lo studio CJW opera sul MAT Building un significativo salto dimensionale, portando il tema, già urbano in sé, alla scala della città. In questo caso il MAT non è utilizzato solo per costruire un oggetto architettonico complesso in modalità urbana, come poteva essere nel caso delle università di Toulouse le Mirail e Berlino, ma è lo strumento per ricostruire tout court una parte urbana, un centro storico parzialmente distrutto dalle bombe della seconda guerra mondiale. Con questo progetto, purtroppo non realizzato, il MAT Building diventa una parte di città, una città moderna che dialoga ed integra gli elementi residuali e monumentali della città storica. Restano, ancora oggi, sul tema del MAT Building, molti nodi irrisolti circa la sua natura e il suo ruolo nella storia dell'architettura. Non vi è certezza, infatti, se sia da considerarsi architettura, se si tratti di un semplice contenitore di tipi edilizi o di un tipo edilizio in sé, se possa essere considerato un edificio complesso o una parte urbana o entrambe le cose, e, infine, se non



sia una possibile modalità di connessione tra architettura e urbanistica o si tratti semplicemente di una tecnica del progetto urbano. Purtroppo se Shadrach Woods, che ne fu l'ideatore e teorico, non fosse scomparso prematuramente, oggi molti di questi interrogativi avrebbero avuto delle risposte chiarificatrici.

George Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods,
Progetto di ricostruzione per Francoforte, 1963;
matrice e impianto generale
elaborazione grafica di Mariangela Calabrese,
Ylenia D'Aniello



IL MAT BUILDING CENTRO STORICO DI FR



IMPIANTO STORICO



PROGETTO JCW

ING ANCOFORTE



CO



Franz Di Salvo

Palermo, 1913 – Parigi, 1977

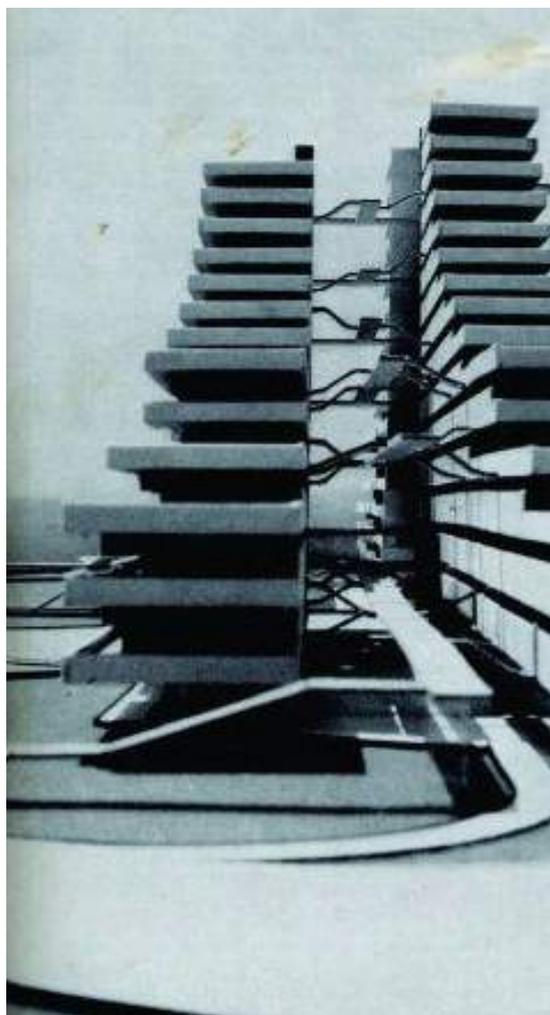
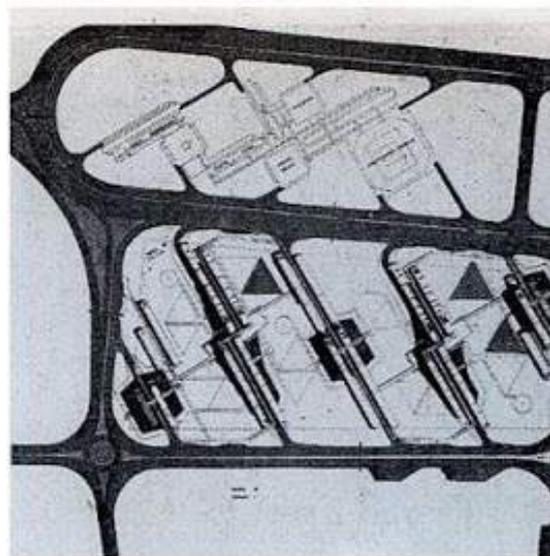
di Lorenzo Capobianco

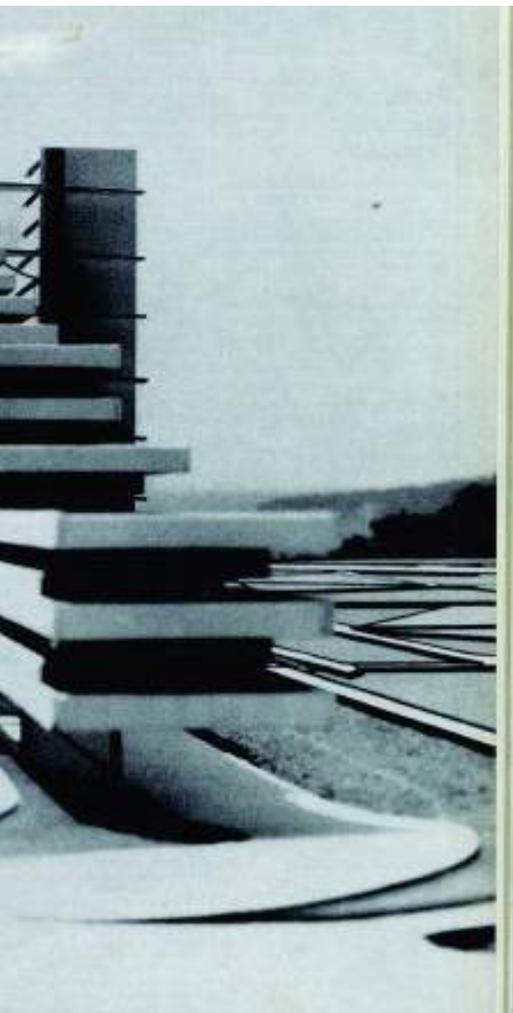
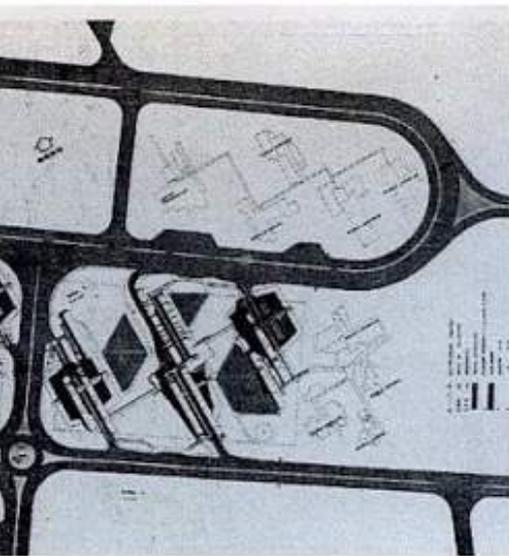
Franz Di Salvo (Palermo 1913 – Parigi 1977) è una vittima innocente dei sensi di colpa del '900. E' figlio autentico del proprio tempo; i suoi unici peccati, peraltro condivisi con larga parte dei grandi architetti della sua generazione che si sono occupati di edilizia residenziale pubblica e immediatamente fatti emergere dall'impetuoso scorrere della storia, sono stati quelli di credere all'illusione della corrispondenza tra progetto di architettura e progetto di società, di lasciare che la politica si scaricasse eccessivamente di responsabilità ai danni della professione e, infine, di guardare con eccessivo ottimismo alle qualità diffuse del genere umano.

Personalità complessa e dal carattere difficile, attivo principalmente a Napoli e nel meridione del Paese, gli interessi e le attività di Di Salvo spaziano dall'architettura, principalmente a scala urbana e infrastrutturale, al mondo delle costruzioni, dove fa impresa e deposita diversi brevetti legati all'innovazione tecnologica. Il suo nome, oggi, è indissolubilmente legato a quello delle Vele di Scampia.

Esiste, però, una seconda storia, parallela e di consistenza quantitativamente trascurabile rispetto all'opera complessiva che Franz Di Salvo ci lascia, sulla quale vale la pena concentrare l'attenzione: Franz Di Salvo cresce tra Palermo, Venezia, Genova e, già adolescente, Napoli, la città dove si forma come architetto. Tutte città di mare, precisamente quel mare Mediterraneo che conquistando gli occhi si impossessa dell'anima e guida la mano dell'architetto. Negli stessi anni in cui, con quelle di Di Salvo, vedono la luce i condomini e le case private di Cosenza, Della Sala,

Franz di Salvo, Le vele di Scampia, Napoli, 1962-1975, planimetria generale e prospetto laterale di un edificio





Pacanowski, Rudofsky e della Filo Speciale, tutti tra i maggiori protagonisti della scena napoletana di quegli anni e tutti vittime dello stesso sortilegio, si scrivono nella città partenopea le pagine più intense di quel “moderno mediterraneo” che riesce a cancellare ogni traccia della freddezza razionalista per ripararsi lungo percorsi umbratili, per scoprire il mare traguardando, per abbandonarsi alle sapienti e controllate imperfezioni di geometrie talvolta distorte o ammorbidite dall’uomo che mette in discussione l’esattezza della regola.

Nelle case di Via Nevio, solo per fare un esempio, sembra proprio essere il potente magnetismo di Capri, del Vesuvio e dell’azzurro dello specchio del golfo a sradicare e “deformare” prepotentemente i balconi dalla liscia verticalità della facciata: non più sole estensioni all’aperto dello spazio degli alloggi ma veri e propri di vascelli in attesa di salpare...

Di Salvo, e con lui tutti gli architetti mediterranei del XX secolo, riescono a Napoli a saziare contemporaneamente gli appetiti speculativi dei costruttori, a dare un volto costruito alle ambizioni borghesi del nuovo benessere economico, a relegare definitivamente ad un passato che non sarebbe mai più tornato il tipo della dimora nobiliare ereditata dal vicereame. Neapolis caput Mediterraneum.

Lina Bo Bardi

Roma, 1914 – San Paolo, 1992

di Maria Gelvi

Di Achillina Bo (dopo il matrimonio Lina Bo Bardi) dobbiamo innanzitutto sottolineare il suo essere donna, cosa che sembrerebbe un'ovvietà, eppure, calandoci nel periodo storico in cui questa straordinaria progettista operava, questo non è un aspetto da sottovalutare.

In tanti a partire dalla sua famiglia, hanno provato a soffocare il suo egocentrismo, l'eccentricità della sua anima irriverente, per fortuna, senza mai riuscirci.

La madre avrebbe preferito per lei una vita più tranquilla, sostenitrice di un mondo in cui alle donne spettava solo coltivare un'educazione forbita, impeccabile e nulla di più. Tuttavia, era prescritto nel nome il divenire leggenda.

Oscillando tra il fiabesco mondo rurale della campagna, spettatrice di una città che cambia pelle (è infatti testimone diretta del riverbero fascista che rese Roma un continuo cantiere aperto) Lina Bo Bardi affronta il suo incontenibile desiderio di emancipazione, fomentato nell'adolescenza dai racconti dello zio Natalino, diventando poi allieva dei fautori di quei processi di trasformazione dai quali apprende, portando con sé, l'indelebile segno e l'intenso fascino della rovina.

A Roma si formò con i più grandi esponenti del modernismo italiano come Marcello Piacentini, Luigi Moretti che accanto alla figura di Gustavo Giovannoni rappresentarono i cardini del rinnovamento urbano della Capitale.

Nel desiderio di affermare la sua libertà individuale, si trasferì a Milano dove frequentò lo studio di Gio Ponti e dopo il poco successo riscosso dal lancio del suo studio privato, decise di trasferirsi nel 1946 assieme al marito Pietro Maria Bardi in

Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, San Paolo, Brasile, 1950
Ph. Nelson Kon



Lina Bo Bardi, SESC-Pompèia, San Paolo, Brasile, 1977-1986
Ph. Nelson Kon





Brasile, terra in cui prendono vita i suoi primi progetti.

Figura complessa e risoluta, capace di danzare tra architettura, allestimenti, design, scenografia e editoria, tra i suoi lavori sicuramente vanno annoverati: il *MASP* (Museo di Arte di San Paolo) completato nel 1968 e noto per le sue lingue rosse e taglienti: lame che squarciano visivamente il contesto con un virtuoso sistema di travi a sostegno della massa alleggerita del volume gravitante lo spazio pubblico sottostante; la *Casa de vidro* a Morumbi (San Paolo, 1950-51) sua residenza e luogo generatore del potente immaginario in cui si amalgamano perfettamente natura e artificio; il centro *SESC-Pompéia* (San Paolo, 1977-86) icona dell'integrazione di una società in attesa di riscatto e dell'archeologia industriale il cui progetto di riconversione prevede la modifica di una vecchia fabbrica con l'inserimento di un teatro da 800 posti a sedere, un grande spazio espositivo, una biblioteca e zone per attività ludiche e ricreative. E se come affermava «il tempo rappresenta in sé l'inganno più grande dell'Occidente» ciò che celebra l'architettura di Lina Bo Bardi è la ricerca per una bellezza dalla forma impura, dove l'imprecisione diviene la nota più alta di uno spartito vibrante.

Ralph Erskine

Londra, 1914 – Drottningholm, 2005

di Maria Gelvi

Per la capacità di fondere il nuovo con l'antico attraverso accostamenti imprevedibili e per i caratteri distintivi di una ricerca basata sull'unità morfo-funzionale, Ralph Erskine si attesta come l'architetto che amalgama diverse correnti di pensiero nell'abbracciare l'eterogeneità come unico credo.

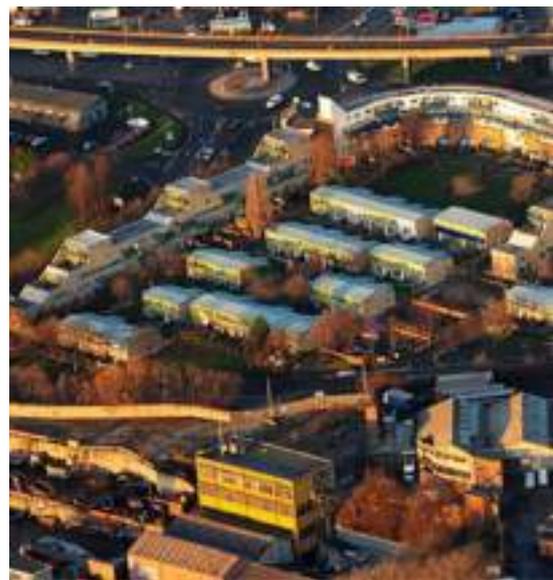
Nato a Londra nel 1914, figlio di genitori socialisti (sostenitori della *Fabian society*) conseguì gli studi presso il Politecnico della capitale britannica e in Svezia, durante la frequentazione dell'Accademia di Stoccolma dal 1944-45, scoprì i principi di un'architettura organica ed espressiva, di cui è possibile riassumerne gli esiti nell'uso di un linguaggio formale, specchio della complessità del suo tempo.

In questa nazione trascorse gran parte della sua vita (dal 1939 fino alla morte avvenuta a 91 anni) ritmando le giornate in uno strano isolamento, che lo indusse a incoraggiare l'indubbia necessità della costruzione come atto risolutivo, dipendente e soggiogato dai fattori climatici e naturali.

Membro del *TEAM X* dal 1959, influenzato da Alvar Aalto e attratto dal lavoro di Sven Markelius, Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, diede vita alle sue creazioni richiamando, per la prima volta, l'attenzione sul tema della progettazione partecipata. Sostenitore del valore di un'architettura sociale che si unisce al funzionalismo svedese, non dimenticò mai i principi del modernismo.

Nei primi anni di formazione accanto a Gordon Cullen, amico i cui pensieri lo condizionarono non poco e con il quale non perderà mai i contatti, accolse l'idea di un paesaggio artificiale della città, relegando alla pianificazione un momento fonda-

Ralph Erskine, Byker Wall, New Castle, 1968-1970



Ralph Erskine, The box, Stoccolma, 1941
Ph. Åke Eson Lindman





mentale nel processo progettuale, cosa che lo porterà sempre a considerare la possibile integrazione degli etimi del pittoresco nelle sue opere.

Tanti i lavori significativi che, dalla scala urbana a quella architettonica, mostrano la capacità di azione di questo straordinario architetto, capace di accostare materiali preziosi a elementi di recupero e scarto. Le sue forme e soluzioni, decisamente innovative per funzionalità e caratterizzazione degli alzati, diventano – nel considerare l'uomo come perno centrale della scena e protagonista dei processi generativi – il *trait d'union* di una carriera proficua e produttiva.

Delle tante opere come non ricordare il lavoro sulla dimensione minima dell'abitare con il *the box*, rievocazione della capanna primitiva e progetto di micro-architettura auto-costruito nel 1941; il complesso residenziale *Byker Wall* (1968-1970) a New Castle: un muro abitato contenitore di alloggi per 10.000 abitanti che alleggerisce la sua massiccia figura lavorando sulla variazione formale della superficie attraverso l'alternanza di tessiture di mattoni, inserti di cemento, sporti in legno, l'accostamento di colori complementari e logge aggettanti; il progetto per l'*Expo Bo01* realizzato nel 2001 a Malmö, noto per la briosa dimensione plastica del registro di facciata nonché per la strategia di rivitalizzazione applicata, i cui esiti sono chiari e visibili ancora oggi nell'intero quartiere.

Joao Batista Vilanova Artigas

Curitiba, 1915 – San Paolo, 1985

di Fabrizia Ippolito

La modernità brasiliana incarnata nel cemento. In un Paese attraversato da trasformazioni e rivoluzioni e alla ricerca di una nuova identità, l'opera di Joao Batista Vilanova Artigas interpreta il modernismo come forma di emancipazione e il cemento come strumento di riscatto popolare per costruire una nuova società tramite l'architettura.

Legata alla storia del Brasile, è un'opera che unisce politica, arte e tecnica in un intreccio tra biografia individuale e collettiva. Laureato in Ingegneria e partito nella professione con una società di costruzioni, per poi perfezionarsi in architettura al MIT, Artigas vive l'accelerazione industriale del dopoguerra come opportunità di progresso e di costruzione di una identità moderna brasiliana; iscritto al Partito Comunista, attraversa lo sviluppo democratico della seconda metà degli anni '50, quando nasce su piano di Lucio Costa la moderna capitale di Brasilia, da oppositore dell'imperialismo americano, critico verso l'international style, come scrive sulla rivista marxista Fundamentos in "Le Corbusier e/o imperialismo", ma anche verso la rappresentazione che l'America offre dell'architettura carioca in rassegne come "Brazil Builds" al MoMA del 1943; fondatore e docente della Facoltà di Architettura e Urbanistica di San Paolo, subisce la successiva dittatura militare con l'arresto, l'esilio e la sospensione dall'insegnamento, al quale infine torna richiamando nelle sue lezioni all'architettura come resistenza e alla "Funzione sociale dell'architetto".

Se l'architettura della nuova società deve rispondere al popolo brasiliano, è un'architettura che lavora con competenze e manodopera locali, si confronta con la metropoli e la natura tropicale,

Joao Batista Vilanova Artigas, La Louveira, San Paolo, Brasile, 1946-1949





rinnova i tipi e modi di abitare, attinge all'arte nazionale. E se questi temi si rintracciano in tutte le opere di Artigas, dalle due stecche residenziali della Louveira del 1949, che racchiudono uno spazio semipubblico verde, alla pensilina dell'autostazione Londrina del 1950, prima struttura a guscio di tutta l'America, alle innovazioni tipologiche delle case, come la casa di Olga Baeta del 1957, dal tetto a spioventi e il fronte muto, e la casa a triangoli Rubens de Mendonça del 1959, opera totale d'arte concreta, che contrappongono facciate chiuse a interni sorprendenti, agli edifici scolastici e sportivi che traducono in espressività pesi e sforzi della costruzione in calcestruzzo, fino alla passeggiata architettonica dell'autostazione di Jaú del 1973, il manifesto di Artigas è la sede della Facoltà di Architettura del 1969, un grosso blocco di cemento appoggiato su supporti che racchiude uno spazio libero su cui affacciano tutti i piani, distribuiti da una rampa che parte dalla strada, portando i flussi della città nell'architettura, trasformata in una piazza coperta da casseformi a vista.

Concreta come il suo materiale, l'opera di Artigas, depurata dalle ideologie e i conflitti del suo tempo, perdura nella scuola paulista, su tutti il Premio Pritzker Paulo Mendes da Rocha, e nella sua attitudine a mettere in forma la funzione sociale dell'architettura.



John Maclane Johansen

New York, 1916 – Brewster, 2012

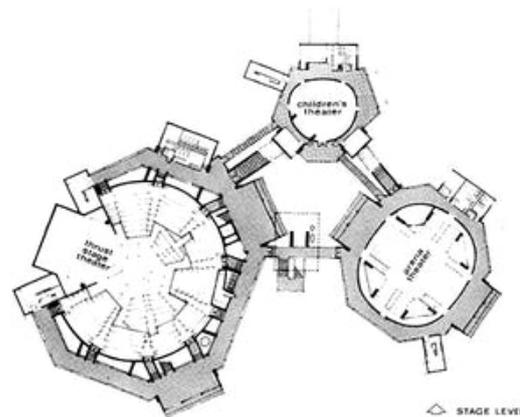
di Marco Russo

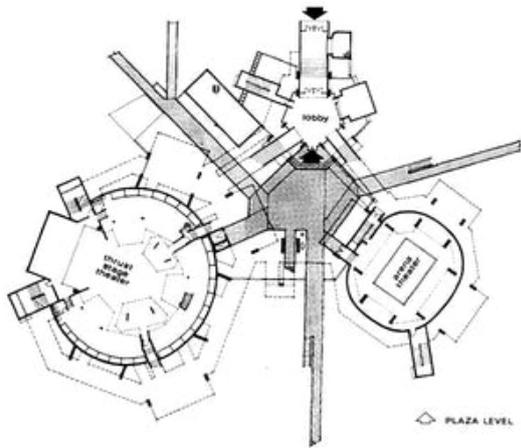
L'architetto americano, nato a New York nel 1916, nella sua longeva carriera ha saputo evolvere il proprio metodo nel corso del Novecento passando dallo stile internazionale dei primi anni alle composizioni aperte e plastiche di fine carriera. Tutte queste fasi possono essere ricondotte a quelli che lui stesso definisce in alcuni scritti i "tre imperativi: quello tecnologico, quello organico e quello psico-sociologico".

È stato allievo di Walter Gropius ad Harvard e ha lavorato nello studio SOM (Skidmore, Owings & Merrill) ma l'incontro più rilevante è quello con Marcel Breuer con il quale comporrà il gruppo degli Harvard Five insieme a Philip Johnson, Landis Gores ed Eliot Noyes; tutti collegati alla scuola di architettura di Harvard. A questo periodo corrispondono una serie di progetti residenziali basati sul tema della casa americana sui principi introdotti da Mies van der Rohe dei quali Johansen ne altera la distribuzione planimetrica fondendola con lo schema simmetrico di alcune ville palladiane, come avviene nella Warner (Bridge) House costruita nel 1958.

Il lavoro dell'architetto americano può essere letto come una continua manomissione della forza di gravità, dove le immagini eteree delle prime architetture in ferro e vetro lasciano posto a un linguaggio sempre più articolato con composizioni di volumi nello spazio. Tra i suoi lavori più noti si possono citare la Labyrinth House del 1966. In questa abitazione l'apertura al paesaggio è organizzata secondo pareti ricurve che, in pianta, richiamano la composizione della Brick Country House (1923) del maestro tedesco. Nel 1970 realizza a Oklahoma City il Mummers Theater nel

John Mclane Johansen, Mummers theater, Oklahoma, 1970





quale assistiamo alla “distruzione totale della forma” con i volumi in lamiera metallica trattenuti da esili collegamenti aerei, una rielaborazione tecnologica delle rues intérieures di Marsiglia, che ricompongono un pezzo della città neoplasticista immaginata da Piet Mondrian e Paul Klee decenni prima. Bruno Zevi parla positivamente dell’edificio e lo descrive come l’esempio più significativo della scomposizione cellulare del fabbricato in sistemi di “pezzi e circuiti” in cui l’edificio “calamita in sé lo spazio urbano e proietta in esso le sue parti”.



Maurizio Sacripanti

Roma, 1916 – 1996

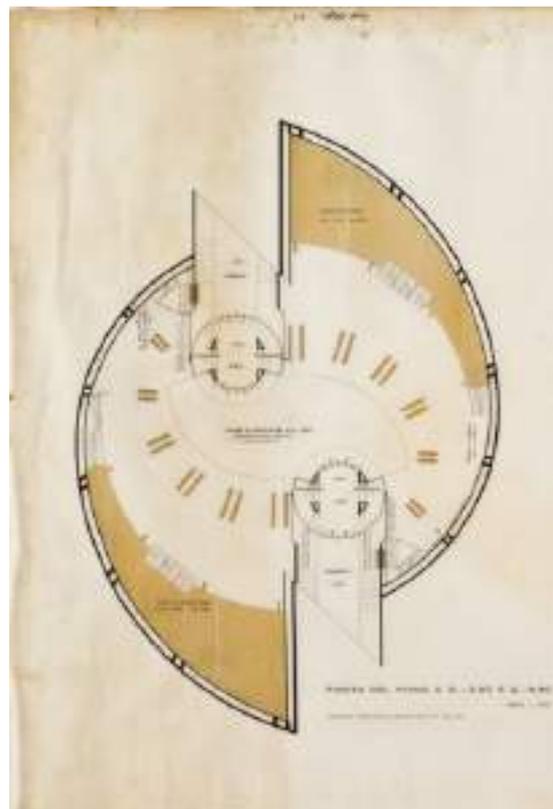
di Marco Russo

La figura di Maurizio Sacripanti (1916-1996) è spesso associata a una elaborazione progettuale formalmente complessa entro cui sorprendenti congegni meccanici coniugano esperienza cinetica e modificazione dello spazio secondo le sperimentazioni sulle cellule componibili di Konrad Wachsmann e di Frei Otto.

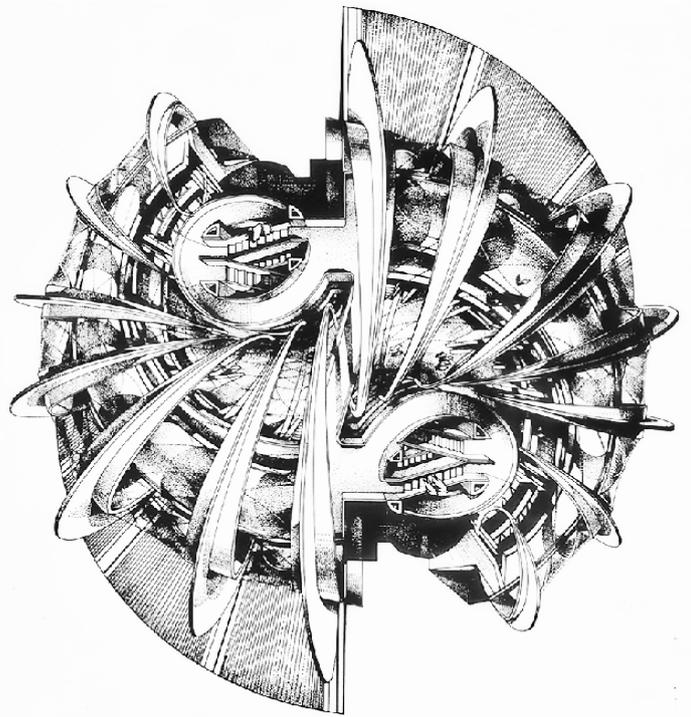
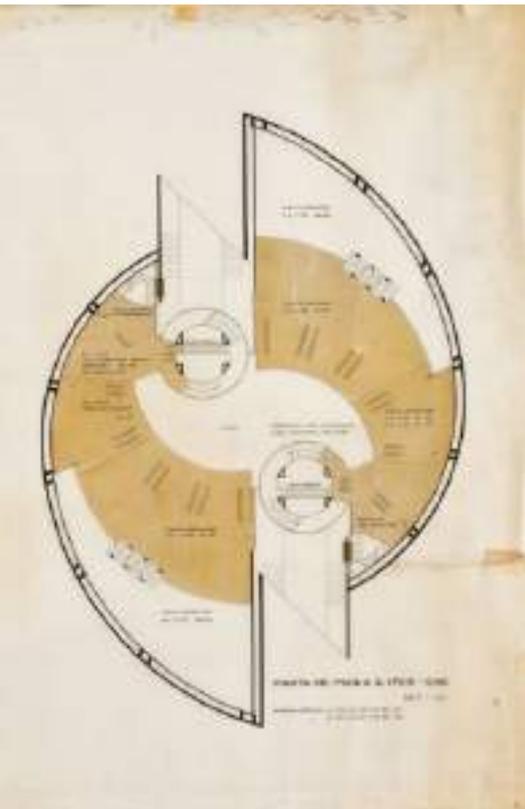
Riferendosi allo “scellerato” progetto di Sacripanti per il Concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati a Roma (1967), Tafuri manomette il motto scelto da Sacripanti per la competizione in Omaggio a Rauschenberg e un fiore per Sant’Elija, grazie alla quale si evincono le due figure che sicuramente hanno avuto un forte impatto sulla ricerca progettuale di Sacripanti. L’elemento costante che emerge dalle interviste e dagli scritti sul suo operato è il legame con il mondo artistico romano. Un legame manifestato dallo stesso Sacripanti in più occasioni, come appunto nel progetto per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati, dove il motto originale era “Omaggio a Mafai”. Un legame, del resto, testimoniato da Achille Perilli con cui stringe un sodalizio artistico fruttuosamente ancorato all’esperienza avanguardista russa e al futurismo, di cui il Padiglione per Osaka all’Expo del ’70 diventa un omaggio trasfigurato al Monumento alla Terza Internazionale di Vladimir Tatlin (1919-1920).

Una simile proiezione di significati spaziali e strutturali è apprezzabile soprattutto attraverso i collage prospettici dove l’influenza dell’universo immaginifico romano, soprattutto degli spazi inventati da Piranesi nelle Carceri d’Invenzione (1745-1750), si palesa in tutta la sua potenza evocatrice. Non solo per le inquadrature che pro-

Maurizio Sacripanti, Padiglione Italia per Expo di Osaka, 1970



iettano l'osservatore fuori dalla scena ma anche per il montaggio vorticoso di elementi tridimensionali che configurano uno spazio architettonico non statico, lontano dalla monumentalità classica e romana del primo Novecento italiano.



Marco Zanuso

Milano, 1916 – 2001

di Maria Gelvi

Cosa si può dire di più su Marco Zanuso di quanto non abbiano già fatto le sue opere e il suo animo, poliedrico, versatile, capace di spaziare e sperimentare con grande sofisticazione dal campo dell'arte all'architettura.

Soprannominato il padre fondatore dell'*industrial design* italiano, il lungo viaggio di Zanuso parte dalle mura del Politecnico di Milano (con la Laurea conseguita nel 1939) fino a toccare luoghi e mondi inesplorati.

Dal 1965 entrò nelle case delle persone con il *Radoricevitore TS 502*, oggetto realizzato con Richard Sapper che con lo scorrere degli anni rafforzò il suo fascino supplendone la funzionalità.

Le sue parole, divennero amate letture di tanti appassionati del settore. Scrisse per lunghi periodi su riviste come *Domus* e *Casabella* accanto la guida di Ernesto Nathan Rogers, dirigendole poi rispettivamente dal 1946-47 e 1946-49.

Presidente negli anni 1966-69 dell'ADI (Associazione per il Disegno Industriale) di cui fu il co-fondatore nel 1956, non manca nel suo curriculum il ruolo di urbanista come membro dell'INU (Istituto Nazionale di Urbanistica) dal 1947-49. Prese, inoltre, parte del CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) dagli anni 1956-58.

Dalla sua lunga carriera è possibile riscontrare negli anni '60 un boom di opportunità che lo videro impegnato nello sviluppo di diversi temi, attraverso ambiti e argomenti diversissimi tra loro. In particolare, il sodalizio con l'azienda Olivetti lo porterà a lavorare in Sud-America coinvolgendolo nel progetto degli stabilimenti per Buenos Aires e San Paolo del Brasile.

Il tema della fabbrica e della costruzione attra-

Marco Zanuso, casa Arzale, Arzachena, 1962-1964



Marco Zanuso, collegio di Milano, 1972





verso l'accostamento di elementi pre-composti e l'uso del cemento armato, dal progetto della *fabbrica Cedis* di Palermo (1954-57) passando per la modularità della *fabbrica Brinell* di Casello d'Asolo (1963) progettata assieme Pietro Crescini, lo spinse a ragionare in termini diversi sull'ottimizzazione funzionale degli spazi del lavoro, per i quali Zanuso mostrerà una meticolosa attenzione. Considerò, infatti, la traduzione di una ritrovata domesticità "fuori porta" come possibile forma di linguaggio per formulare i nuovi scenari della produzione in serie.

L'attenzione alla luce, alla salubrità degli ambienti, al calore come emozione deducibile da spazi avvolgenti, connubio di forma e materia, diventano il simbolo delle sue quattrocento e più opere realizzate, per le quali, indubbiamente, la riflessione sull'immaginario dell'abitare – così forte nel progetto per la *casa Arzale* ad Arzachena (1962-1964) – sarà icona e manifesto di un autore a tutto tondo che non rinuncia mai alle fattezze del Mediterraneo e alla contaminazione pura, ben oltre l'ondivaga capacità di mischiare antico e moderno, nell'intento di perseguire l'imponente rotta di chi pone le basi di una ricerca espressiva prefigurandone gli scenari futuri.



Eladio Dieste

Artigas, 1917 – Montevideo, 2000

di Raffaele Marone

Eladio Dieste architetto e ingegnere uruguayo, insieme a Raul Villanueva venezuelano, Felix Candela spagnolo operante in Messico, Clorindo Testa argentino, Rogelio Salmona colombiano, Ricardo Porro cubano ed altri nati nel primo quarto del secolo scorso, ha dato un apporto fondamentale alla modernità in architettura. In Sudamerica il razionalismo di matrice europea, grazie alle opere e al pensiero costruttivo di quella generazione di progettisti, ha potuto potentemente virare in direzione di un riconoscimento e dell'affermazione di valori delle culture e delle tradizioni locali, delineando un approccio, in un certo senso "glocal" ante litteram. Trattati comuni a quelle ricerche, in apparenza contraddittori, si ritrovano nell'importanza centrale assunta dalla sperimentazione strutturale molto spinta, insieme all'uso di materiali edilizi correnti se non poveri, il mattone primo tra tutti.

La Iglesia de Cristo Obrero y Nuestra Señora de Lourdes a Estación Atlántida, Uruguay del 1958 e i capannoni di Lanús Trinidad S.A. a Ciudad Trinidad, iniziati nel 1965, sono vere e proprie concretizzazioni dell'idea di Dieste dello spazio come manifestazione di "resistenza attraverso la forma". L'architetto ingegnere, disegnando enormi sottilissime coperture a conchiglia come pure muri concavo-convessi -magistrale la straordinaria sequenza della chiesa- con la tecnica del mattone armato con il ferro, sembra chiedere "al mattone cosa vuol fare o cosa può fare... cosa vuole" proprio come faceva Louis Kahn in quegli anni. Dieste materializza una sorta di utopia costruttiva: curvare il mattone. Nella realtà gli studi sulle possibilità assemblaggio del mattone come unità ele-

Eladio Dieste, Iglesia de Cristo Obrero, Estación Atlántida, Uruguay, 1956





mentare, la geometria, mattone armato ecc. hanno permesso la creazione di involucri curvi generati da involucri murari di spettacolare plasticità.

L'architettura di Dieste, data la contemporaneità con le opere di Kahn, non si può considerare consequenziale all'opera di questi. E pure edifici disegnati dal maestro di Filadelfia come l'Assemblea Nazionale del Bangladesh a Dacca (1962-83), la Biblioteca della Phillips Exeter Academy, Exeter, New Hampshire (1965-72) e il Kimbell Art Museum di Fort Worth (1966-1972), rivelano distanze ma pure intriganti analogie con delle soluzioni architettoniche adottate dall'ingegnere architetto uruguayo, principalmente riguardo ad una ricerca di monumentalità, in entrambi nutrita da una forte componente di natura spirituale.



Paul Rudolph

Elkton, 1918 – New York, 1997

di Luca Molinari

Genio indiscusso e travagliato del secondo dopoguerra americano. Figlio di un predicatore metodista viaggiante, omosessuale, talento formale di grande libertà creativa, libero pensatore contro l'egemonia dello spazio libero miesiano, ma allievo di Walter Gropius ad Harvard negli anni Quaranta. La sua vita professionale è molto interessante e andrebbe indagata con attenzione, dalla prima fase con la progettazione di decine di case unifamiliari a Sarasota/Florida che lanciano il suo incredibile talento creativo (prendere nota e studiare tutte le case con le loro infinite variazioni sul tema) passando per l'ultimo periodo del suo lavoro con base a New York, dove realizzerà la sua famosa casa a più livelli, e tanti progetti realizzati tra Singapore e il Sud-Est asiatico dove impollerirà una nuova generazione di autori orientali post-metabolisti. In questa breve nota mi voglio concentrare unicamente sul suo lavoro a Yale tra gli anni Cinquanta e Sessanta, vero laboratorio originale dell'architettura nord-americana dove Whitney Griswold, il rettore del campus, commissionerà 26 nuovi edifici ad autori come Louis Kahn, Eero Saarinen, Philip Johnson e Gordon Burnshaft oltre allo stesso Rudolph che progetta il City garage, il Forestry Laboratory and the Married Student Housing e, per ultima, la Yale School of Art and Architecture (1958-63), probabilmente l'opera più importante nella sua carriera. L'edificio viene costruito su di un angolo limite del campus originale di Yale, a poche centinaia di metri dalle due gallerie d'arte disegnate da Kahn, e viene pensato da Rudolph in un'ideale continuità monumentale con una serie di edifici neo-gotici che si dispongono lungo l'asse stradale. La scelta stessa di

Paul Rudolph, Modulightor Building, New York, 1989-1994





trattare la facciata della Scuola con una importante serie di elementi e volumi fortemente verticali, trattati con un beton brut verticale che Pevsner etichetterà malignamente come perfetto “tweed”, cerca un gioco visivo con gli edifici neo-medioevali posti nelle vicinanze. Ma la vera qualità è nell’interno e nella sezione dell’edificio, perché Rudolph decide di annullare l’effetto dello “spazio universale” di Mies giocando con un sistema di piani che s’intrecciano e dialogano tra di loro in altezza affacciandosi con una serie di spazi centrali. La pianta dell’edificio è costruita intorno a uno “schema a girandola” che lavora su piani che occupano funzioni differenziate, offrendo l’idea della scuola come laboratorio in cui arte e architettura sono compresenti. La piastra del piano terra è occupata dalla biblioteca, un auditorium sotterraneo e un’area di servizi amministrativi che compongono il blocco pubblico della scuola. Salendo s’incrociano le aree studio e i laboratori di architettura fino ad arrivare agli ultimi due livelli per gli atelier di Arte e Scultura con grandi spazi a doppia altezza. L’edificio ha una incubazione faticosa a causa dei regolamenti dei vigili del fuoco che limiteranno il potenziale della pianta ipotizzata da Rudolph. Tutti i differenti piani sono collegati da un corpo esterno in cui viene inserita la scala di risalita principale e gli ascensori, un pezzo sontuoso di micro-architettura in cui alle scale si alternano spazi di seduta per incontri informali e una serie di copie di frammenti scultorei dal mondo tardo antico che generano cortocircuiti concettuali e visivi interessanti. La scuola ha subito un’addizione di Gwathmey pochi anni fa che grida vendetta per dozzinalità del progetto e bassa qualità dei dettagli.

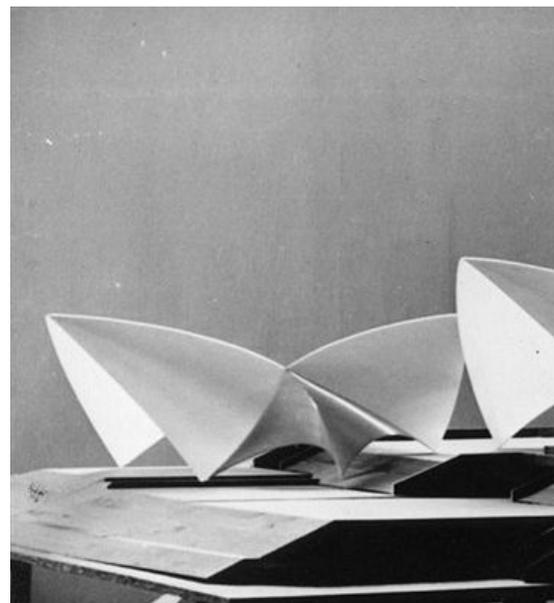
Jorn Utzon

Copenaghen, 1918 – Helsingør, 2008

di Luca Molinari

Appartenente alla stretta cerchia dei visionari di “razza bastarda” della nostra migliore architettura Utzon aveva intuito la forza delle parabole estreme e delle geometrie spaziali portate all'estreme conseguenze riuscendo, con non poca difficoltà, a realizzare alcune opere che ancora oggi tolgono il fiato e disorientano per complessità costruttiva e spaziale. Figlio di un importante architetto navale, danese di nascita, nordico di formazione tra l'apprendistato da Erik Gunnar Asplund, le visite ad Alvar Aalto e la formazione tra Kay Fisker, Arne Jacobsen e Poul Henningsen, viaggiatore vorace che si nutre di mondi formali e naturali lontani dall'immaginario del modernismo nordico. La sua è una ricerca sull'estremo strutturale e spaziale in un tempo senza computer. L'osservazione del mondo naturale, che gli deriva dal lavoro aaltiano, si mescola con l'impatto che l'architettura islamica ha sulla sua opera dove geometria, pattern e forma del corpo architettonico si intrecciano in maniera armonica e coerente. In questi due mondi (Natura e Islam) cerca ossessivamente la tensione quasi mistica verso il cielo, con una verticalità fluida che sembra cercare ogni volta la necessità di formalizzare i flussi dell'aria che attraversano i suoi edifici. Il lavoro di Utzon è di sezione perché è l'unico strumento con cui poteva regolare le visioni tecniche e spaziali che sognava. Il caso estremo è quello dell'Opera House di Sidney: vince il concorso internazionale nel 1957, si trasferisce in Australia fino al 1966, quando lascerà il Paese rinunciando all'incarico a causa delle critiche violente sulla sua presunta incapacità di realizzarla. Il suo nome venne cancellato durante l'inaugurazione nel 1973, finché nel 2004 venne

Jorn Utzon, Sydney Opera House, 1959



Jorn Utzon, Kuwait National Assembly Building, 1982





richiamato per restaurare l'edificio e arredarlo. Durante i primi anni Sessanta Utzon non riuscì a dare forma strutturale conclusa alle sue intuizioni spaziali e il cantiere diventò un costosissimo laboratorio che portò alle geniali, soluzioni finali. I disegni delle vele sono ancora oggi un incredibile esercizio di geometria variabile armonica pensata direttamente nel tridimensionale soprattutto perché Utzon immaginava tutto applicandolo alla prefabbricazione edilizia in cemento armato. La sezione dell'Opera House trova conferma, in scala e misura diversa, nella Bagsvaerd Church, vicino a Copenhagen, dove la sequenza ascendente delle vele culmina nella parte prossima all'altare, esaltata da una caduta di luce naturale che illumina la sala. Il bianco del cemento fa tutt'uno con gli arredi di marmo e ogni singolo dettaglio, mentre il manto delle vele soprastanti sembra srotolarsi con una sorprendente semplicità. Il gioco delle onde di luce e cemento all'interno sono incapsulate in una scatola esterna stereometrica che trasforma la chiesa quasi in una fabbrica agricola, concedendo la scoperta al solo visitatore che passerà la soglia. La tensione a rendere leggero ciò che è pesante lo si ritroverà nel palazzo dell'Assemblea Nazionale in Kuwait dove l'immagine della tenda beduina diventa il vero monumento di un Paese in cerca di modernità. Dopo lo choc australiano Utzon si ritirerà progressivamente a Maiorca, dove realizzerà due ville distinte alla ricerca di un isolamento progressivo dal mondo. Lo studio sarà seguito dai figli e nipoti, vera aristocrazia familiare che ha poi dato vita alla Fondazione Utzon, un parco giochi per ogni architetto che voglia studiare e fare ricerca in libertà.

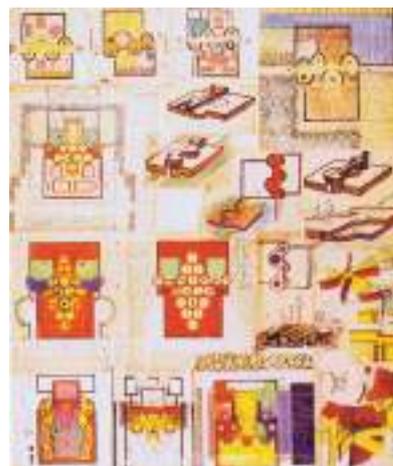
Aldo Van Eyck

Driebergen-Rijsenburg, 1918 – Loenen, 1999

di Concetta Tavoletta

Aldo van Eyck è stato uno dei primi architetti che ha compreso la potenza dell’Africa e della sua architettura vernacolare e che ha provato a utilizzarne la matrice in condizioni architettoniche completamente differenti. Docente presso l’Accademia di architettura di Amsterdam e poi a Delft, membro del CIAM (Congrès internationaux d’architecture moderne), faceva parte del gruppo fondatore del Team 10 quando il CIAM stesso stava per dissolversi. Il Team10 (o Team X) fu per van Eyck luogo di dibattiti e di ispirazione; al gruppo parteciparono moltissimi artisti, architetti e designer con uno zoccolo duro composto da Shadrach Woods, Alison and Peter Smithson, Giancarlo De Carlo, Georges Candilis, Jaap Bakema e Aldo van Eyck stesso. I temi trattati erano relativi al distaccamento dell’idea dell’architettura assoluta proposta dal CIAM come unica direzione possibile. Il Team 10 considerava fondamentali le realtà locali e i componenti del gruppo avevano l’abitudine di discutere dei progetti che stavano portando a termine. Uno dei punti di forza dell’architettura di van Eyck sono i suoi disegni; che essi fossero stati pensati per i suoi fantastici playground o per vere e proprie architetture, rappresentano comunque spazi “sociali” concepiti per le persone. Questione che appare scontata considerando che l’architettura è spazio dell’uomo ma per van Eyck la condizione di partenza era differente: la forma stessa del progetto doveva condurre verso la socialità. La meravigliosa Pastor Van Ars Church (1964-1969) non è altro che la semplificazione e geometrizzazione di un’idea di spazio sacro; l’assonometria e la pianta descrivono l’arcaicità dello spazio con una scansione ritmica che ci rimanda al tempio greco

Aldo Van Eyck, Pastoor Van Ars Church, 1964-1969





dove, però, estrusioni elementari ne enfatizzano la modernità.

Le architetture di van Eyck sono il doppio volto tra passato e presente, fusione e scissione degli elementi e della forma.

L'Orfanotrofio di Amsterdam (1960), opera per cui divenne noto nel panorama internazionale e che meglio testimonia la sua modalità di interpretare le necessità dell'uomo, è il suo manifesto più compiuto. Moduli costanti che, tra una pausa e l'altra, formano luoghi di aggregazione, l'orfanotrofio non è altro che l'immagine della città per Aldo van Eyck, contenuta in sé stessa e generatrice, nei suoi vuoti, degli spazi della socialità. Personalità complessa e schiva, Aldo van Eyck era poetico e arcaico, brutalista e vernacolare. Il progetto per la chiesa protestante *The wheels of heaven* (1966) rappresenta un ulteriore esempio dell'utilizzo di van Eyck delle forme elementari in comunione con la poetica dello spazio.

Il padiglione temporaneo *Sonsbeek*, costruito nel 1966 ad Arnhem, gioca sulle forme primordiali e sulla relazione tra la terra e il cielo.

Un maestro per i suoi scritti come *The child, the city and the artist* del 1962 dove mise al centro l'azione dell'uomo alla ricerca della sua parte di spazio, lontano, quindi dal meccanismo sviluppato durante il secondo dopoguerra. Ha teorizzato l'*in-between* ancor prima che si fondasse l'idea stessa della relazione tra le nuove parti della città e i suoi frammenti più informali sempre alla ricerca degli archetipi del progetto.

Giancarlo De Carlo

Genova, 1919 – Milano, 2015

di Fabrizia Ippolito

Se la salvezza del mondo è nel disordine come alternativa a un ordine costrittivo e sopraffattorio, il lavoro di architetto e intellettuale di Giancarlo De Carlo è un progetto di disordine organizzato, che tiene insieme spazio e società, si confronta con i luoghi e le occasioni, rifiuta tipi, stili e specializzazioni praticando un approccio tentativo.

Rintracciato nella biografia culturale dell'autore, è un progetto che intreccia una pluralità di piani: l'adesione al pensiero anarchico, dall'incontro con Carlo Doglio al riferimento a Pëtr Kropotkin a molte frequentazioni, e l'impegno politico-sociale, dalla militanza nella Resistenza, condivisa con Giuseppe Pagano, alla vicinanza ai movimenti studenteschi del '68, testimoniata in la "La Piramide Rovesciata"; l'approccio antisetoriale, dalla formazione in ingegneria e in architettura, al Politecnico di Milano, allo studio Albin e poi allo IUAV, all'insegnamento in architettura e in urbanistica, allo IUAV e all'Università di Genova, fino alla professione divisa tra progetti e piani; il dialogo con gli intellettuali, come Elio Vittorini, Italo Calvino, Franco Fortini, e quello con gli abitanti, teorizzato in "L'architettura della partecipazione"; l'attivismo nel dibattito sull'architettura, dalle discussioni nella "Casabella" di Ernesto Nathan Rogers alla fondazione di "Spazio e società" e dalle controversie nei CIAM alla costituzione, con gli Smithson, Aldo Van Eyck ed altri, del Team X, che coinvolge nell'Università antiaccademica dell'ILAUD e nella mostra contestata e mai aperta "Il Grande numero" della Triennale del 1968; il legame con la città di Urbino e le esperienze "Nelle città del mondo". Rintracciato nello spazio e nelle forme dell'architettura, il progetto di disordine produce sistemi

Giancarlo De Carlo, Collegio del Colle a Urbino, 1962-1966



Giancarlo De Carlo, Villaggio Matteotti a Terni, 1969-1974





combinatori e aperti, come l'impianto molecolare della Colonia Marina di Riccione del 1963 e soprattutto quella di Classe del 1961, che suggerisce un'incompiutezza che coincide col destino del progetto, o la distribuzione a grappolo dei dormitori del Collegio del Colle di Urbino del 1966, che include il paesaggio e mima la densità della città; o le piastre sovrapposte delle residenze per operai del Villaggio Matteotti di Terni del 1974, che consentono variazioni e correzioni definite insieme agli abitanti. E libera una varietà espressiva che va dal realismo delle case popolari di Matera del 1957, che ripropongono forme note alla popolazione, al dialogo con la storia e la città del Magistero di Urbino del 1976, che impara dal castello e dalle stratificazioni della città dei Montefeltro, alla fusione col contesto dell'imbarcadero di Salonicco, che nasce da una duna, fino all'espressività strutturale del progetto per la Torre di Siena del 1988 o della Porta della Dogana di San Marino del 1995, che svincolandosi dal peso della costruzione celebrano la libertà.

Vero fondamento del pensiero di De Carlo, la tensione libertaria resiste alle molte gabbie interpretative imposte al suo lavoro da oppositori e sostenitori, prima fra tutte la retorica della partecipazione, procedendo per le libere strade del progetto.

Michele Capobianco

Vitulano, 1921 – Napoli, 2005

di Cherubino Gambardella

(Vitulano, 1921 – Napoli, 2005), sannita di nascita, napoletano di adozione, svedese per formazione, italiano per classe e portamento è stato uno dei massimi architetti di cui la penisola si è servita nel dopoguerra. Si laurea a Napoli nel '46 dopo molti sacrifici e diviene il pupillo di Marcello Canino che ne ravvisa il talento, la tenacia ma anche la incredibile sensibilità emotiva.

Capobianco era una sintesi delle sue quattro patrie e dal punto di vista architettonico non poteva che esprimerle con una personalità incredibilmente potente.

Il suo amore per l'architettura e il suo trasporto per la grafica di Le Corbusier lo espongono ad una espressività progettuale per nulla razionale ma dominata da un difficilissimo ed autoriale senso innato del montaggio. Dimostra subito una attitudine quasi musicale e un'arte della traduzione che priva la citazione della sua noia letterale.

Capobianco non ama scrivere.

Lo fa secondo canoni ripresi al suo amico Bruno Zevi che lo apprezza molto.

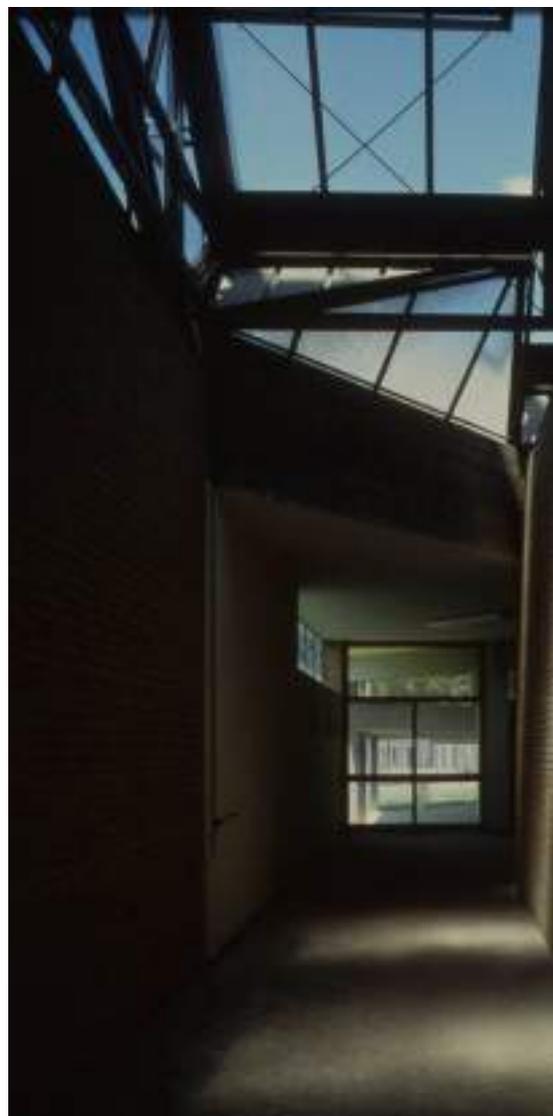
Studia, su consiglio dello storico romano, Asplund e incontra, in Svezia, Silow e Markelius, probabilmente suoi riferimenti di allora ma sicuramente meno talentuosi di lui.

Amava il Nord per la sua nostalgia del Mediterraneo e non ha mai concepito un progetto che fosse solo un edificio.

Giovanissimo, a Napoli, in Parco Comola Ricci costruisce delle unità di abitazione di sole residenze ma di mutevoli spazi comuni.

Intuisce la gradualità tra esterno e interno e mai fa mancare un atrio o una piazza in una delle opere che punteggiano la sua più che sessantennale

Michele Capobianco, Istituto tecnico Barsanti, Pomigliano d'Arco, 1973
immagini Archivio Capobianco





carriera. Ritroso, schivo e orgogliosissimo parlava attraverso i colori quasi sudamericani delle sue pareti e dei suoi prospetti mutevoli, forme autonome che nascevano con la promessa di doppie altezze e di sporti.

Definito un brutalista da Pevsner, non aveva nulla di tutto questo.

Era, appunto, un architetto professore, un riferimento accademico della progettazione italiana per la sua esperienza.

Capobianco ha costruito centinaia di architetture urbane per nulla brutali anche se, sovente, di cemento a vista. Sembra, invece, aver sempre inseguito una sua cavità policroma e un continuo gioco di opposizioni geometriche che rendevano inatteso il suo comporre. Amava trasfigurare la storia costruendone una derivata imprigionata ineluttabilmente nei suoi elegantissimi collage.



Tetto
Aureo
Marecchia

(1913-22) Corso F.

Yona Friedman

Budapest, 1923 – Parigi, 2020

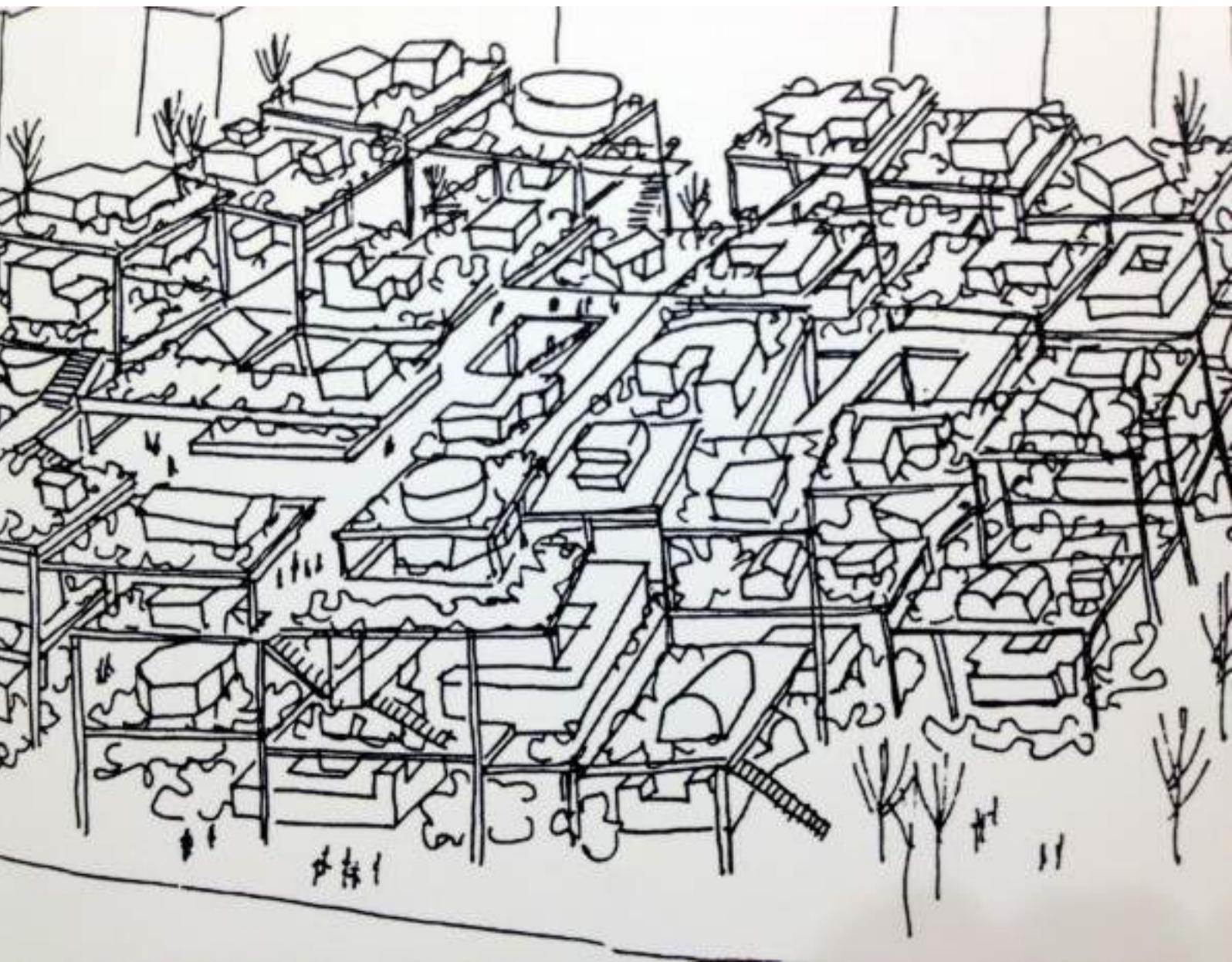
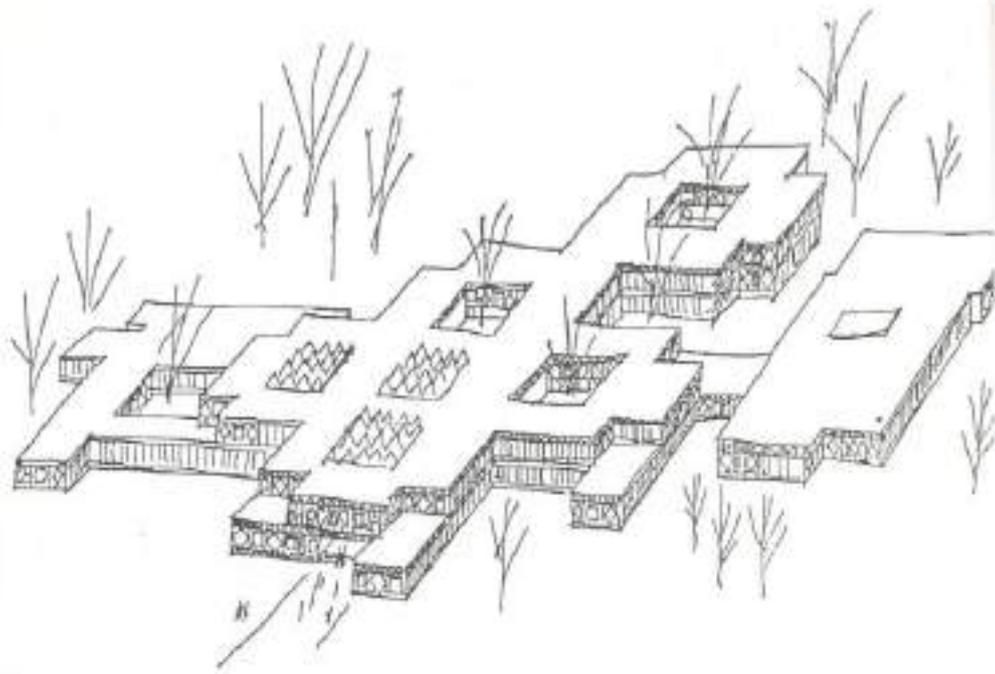
di Marino Borrelli

La storia di Yona Friedman, così come quella dei coetanei CJW, è legata al gruppo del Team X e alle vicende dei Ciam del '53 e del '56. In particolare Friedman, per parte sua nel '56, contribuì con il manifesto dell'architettura mobile a mettere in crisi l'assetto e i fondamenti pianificatori e funzionalisti del Ciam. Insieme al Team X trattò l'argomento della architettura mobile che è stato uno dei suoi temi privilegiati. E' una figura singolare di architetto, archiviata dalla storia dell'architettura come un architetto utopista, anche se, scherzandosi, ha sempre sostenuto di avere studiato solo "progetti che fossero realizzabili". Trai suoi progetti realizzati si ricorda il Lycée Bergson ad Angers (1978), un MAT building molto riconoscibile e chiaro. Quello che è più interessante nella produzione di Yona Friedman sono, però, i suoi numerosissimi disegni in cui emerge il dato del telaio e il segno ossessivo della griglia che è poi la caratteristica portante del WEB e che diventa una costante del suo lavoro, caratterizzando tutti i suoi temi di progetto più importanti, a partire dalla Ville Spatiale e sino a quello, più recente, molto attuale e concreto, della Green Architecture (1979), in cui al tema della griglia affianca quello del telaio, con risultati molto vicini a quelli più realistici di CJW.

Yona Friedman, Lycée Bergson, Angers, 1978

Yona Friedman, Green Architecture, 1979





Reima Pietila

Turku, 1923 – Helsinki, 1993

di Corrado Di Domenico

Manipolatore della materia, ibrido conoscitore delle forze telluriche della terra. A differenza di Aalto, è architetto concettuale (più che mentale e poetico). Le sue, non sono opere legate ad una cosmogonia della forma, ma figlie di geometrie generative. Nel tratto della sua matita c'è il tentativo di riprodurre la plasticità naturale. Mentre in Aalto, il tratto 'tremolante' del lapis sembra vivificato direttamente da un dio, e riproduce la costruzione come fosse generata senza intermediari dalla terra, in Pietila, i suoi disegni, anche quelli tecnici, riproducono profili mimetici. Rocce, crostacei, radici, nodi del legno, generano edifici fatti come bacini carsici e volumi porosi dai molteplici anfratti. Mentre in Aalto c'è Interrogazione della Natura, in Pietila c'è Interpretazione. Ama l'artefatto che contrasta la Natura, che si pone in diretta concorrenza con essa. Architetto di una certa "hybris", forse, ma nello stesso tempo di così forte talento che riesce ad inventare forme incredibili e bellissime: una specie di architettura sorgiva immaginata in paesaggi sconosciuti che si intersecano nella realtà, in un sito, in un paesaggio o tra le maglie di una città. Così, sia gli edifici in continuità con il suolo (che per certi versi ci fanno pensare alle sperimentazioni ad Elviria di Jorn Utzon) come l'Ambasciata a New Delhi (del 1963, poi realizzata nell'85) o la Residenza ufficiale del Presidente della Finlandia (del 1984), sia quelli che si stagliano come rocce emergenti e per certi versi 'aliene', come la chiesa a Tampere (1959-'66) e il centro Dipoli dell'Università di Otaniemi (1961-'66), sono generati da profili reinventati dei comportamenti formali delle rocce, delle scisti e dei materiali effusivi, in una loro incredibile interpretazione. Quella





di Pietila è un'attitudine fortemente 'creativa' nella concezione dell'edificio visto come pura invenzione. Allora nel piano per Kwait City (1973), un intero brano di città diventa spazio tettonico come fosse un organismo appartenente al deserto, come una concrezione, più che riprodurre banalmente isolati urbani, case, strade o paesaggi di città. È un architetto che anticipa alcune sperimentazioni contemporanee, come quelle di Peter Eisenman, soprattutto nel tentativo di ridefinire l'architettura come non necessariamente legata all'edificio. Anche a Dubai, in uno strano ed interessante progetto del 1974, l'approccio è concettuale, dove immagina brani di città su isole di nuova fondazione fatte da edifici-fondaci alti e compatti che costruiscono bastioni verticali come nei miraggi delle alte città di terra cruda nello Yemen. Per Pietila c'è sempre un concetto che precede ed approccia il progetto, che ne decide a priori l'idea formale mentre, al contrario, per Aalto, l'infinita complessità della costruzione porta ad inconsapevoli risultati e ad altrettante variazioni non calcolate.



Reima Pietila, Università di Otaniemi, 1961-1966
Ph. Corrado Di Domenico

Robert Venturi

Filadelfia, 1925 – 2018

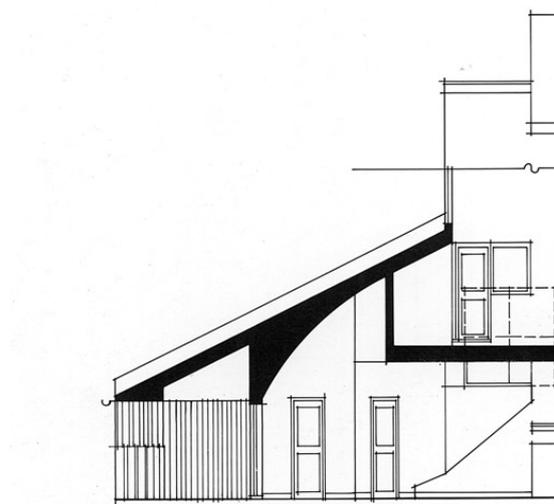
di Cherubino Gambardella

Filadelfia 1925-2018. Genio triste e irriverente, allievo di Louis Kahn ed anche un po' suo maestro, ama Luigi Moretti e la via inclusiva all'architettura, si innamora di Denise Scott Brown con la quale trascorre una vita di insegnamento, progetti, viaggi e disegni. Ama definirsi architetto naif senza alcun complesso per questo termine. La storia per lui è densa come il manierismo e tutti i momenti mentali più intensi. Rappresenta la sofisticazione intellettuale più ambigua e trasognata nel passaggio di questi due secoli.

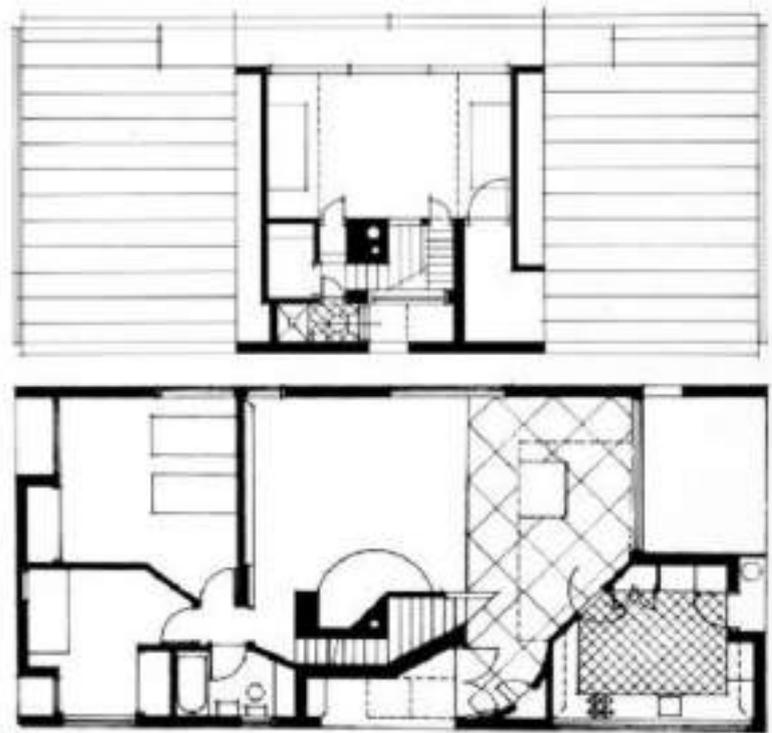
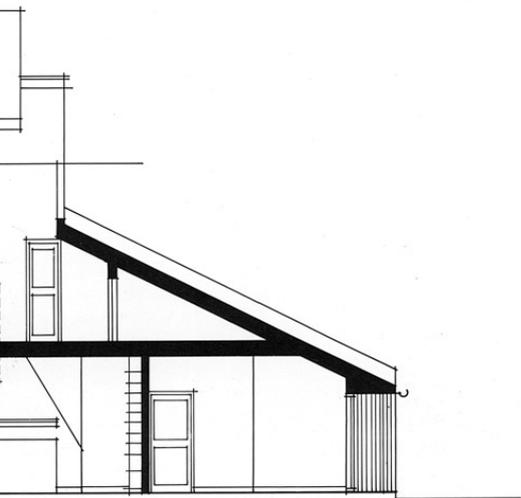
Adora Roma e, ogni estate, ci trascorre dei giorni. Sin dagli inizi della carriera apprezza Armando Brasini e Giuseppe Vaccaro, comprende l'indefinibilità dell'architettura e la gabbia costruita dalle sue regole che intende come sintomo di complessità e di contraddizioni. Questa apparente dicotomia sarà il titolo del suo libro che è divenuto il più intenso trattato di architettura del Novecento assieme agli scritti di Le Corbusier.

Non sono, però, solo Palladio e Michelangelo ad incidere su di lui ma la Strip di Las Vegas e le sue insegne luminose da cui, con sua moglie Denise, decise di imparare. Tutto questo lo portò a definire il progetto come arte della convivenza tra la scatola decorata e l'architettura scultorea e formalista come il corpo di una papera. Forma e aggiunta, ornamento senza delitto, scheletro e pieno, schermo e profondità, nitidezza e affastellamento coesistono nella sua mirabile opera. Amo ricordare il gioco manierista dell'ampliamento costruito da una folla ossessiva di lesene nella National Gallery di Londra, i tracciati misteriosi scavati nell'involucro della Seattle Art Gallery o, ancora, la potentissima traccia contenuta dallo scheletro

Robert Venturi, Vanna Venturi House, Philadelphia, 1959-1964



allusivo del Franklin Memorial. Similmente, non posso tacere della residenza per anziani Guild house e della casa per sua madre Vanna Venturi sulla collina di Chestnut a Philadelphia. Ciò che mi ha fulmineamente inseguito sono- però- due icone: il grande schermo attaccato alla volta dello Stadio di American Football fino al paramento liscio e insondabile del Supermercato Best ricordato come la tenda da doccia più bella degli Stati Uniti, forse la vera dimostrazione esplosiva del suo assioma architettonico less is a bore!



James Frazer Stirling

Glasgow, 1926 – Londra, 1992

di Luca Molinari

Probabilmente il miglior architetto della prima generazione del secondo dopo-guerra insieme agli Smithson, ma a differenza loro, capace di attraversare con apparente leggerezza il moralismo modernista della ricostruzione europea abbracciando a pieno la stagione Post-Moderna, diventandone uno dei cantori più maturi ed eleganti. Scozzese di nascita, Liverpool la sua città di adozione, la guerra da soldato con l'esperienza traumatica del D-Day, la formazione dopo il conflitto sotto l'egida di Colin Rowe, amore per il le Corbusier impuro delle Maisons Jaoul (1954), il passaggio professionale da Lyons, Israel, Ellis e l'apertura dello studio insieme a James Gowan nel 1956 fino al 1963, quando continuerà l'attività individualmente.

Stirling ama lavorare con le masse dei volumi che lega attraverso l'uso della sezione e dell'assonometria, l'applicazione sempre più matura e Beaux-Artes delle figure geometriche elementari e un attento disegno della linea del suolo come mediazione tra la città e l'edificio.

Potremmo infilare alcune delle sue opere più importanti seguendo solamente quest'ultimo punto, dove Stirling cerca di condensare tutte le funzioni collettive degli edifici istituzionali che disegna generando spazi ibridi che stanno a metà tra la piazza, la galleria coperta e l'area di transizione.

La "red trilogy", ovvero il Dipartimento d'Ingegneria di Leicester (1959), la Facoltà di Storia di Cambridge (1968) e il Florey Building nel Queen's College di Oxford (1971) non sono solo accomunati dall'uso del mattone (red) e dell'acciaio/vetro (memoria delle stazioni Vittoriane e del primo Palazzo delle Esposizioni) ma da un disegno differenziato

James Frazer Stirling, facoltà di Ingegneria Leicester, 1955-1958



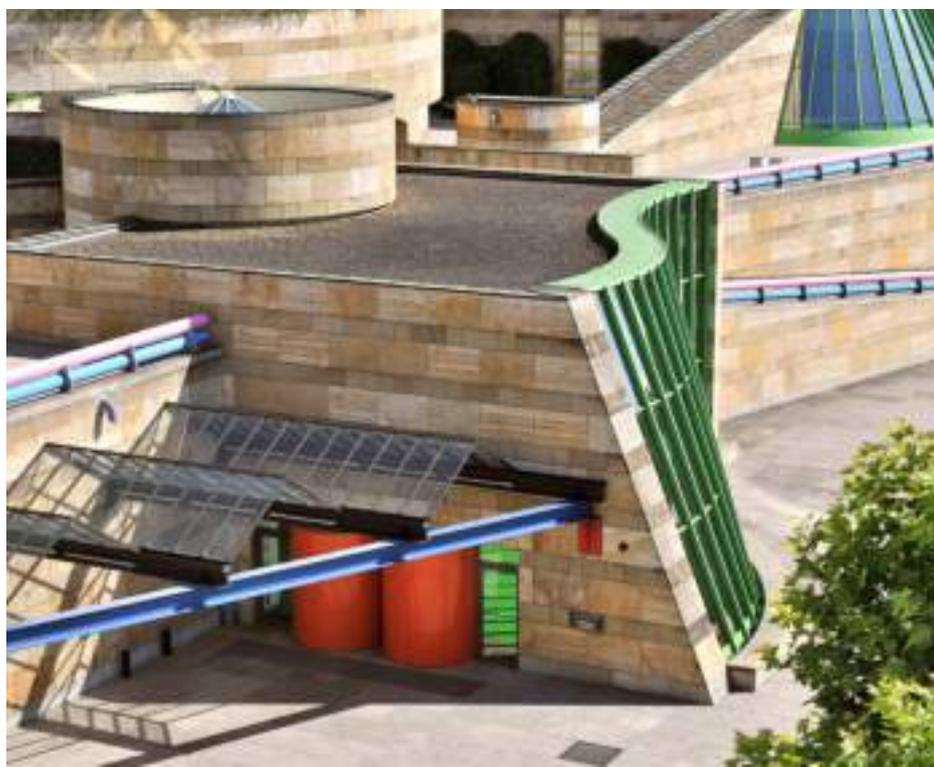


del piano terra che diventa lo zoccolo pubblico su cui Stirling appoggia le funzioni principali localizzate ai livelli verticali.

Che sia la linea dei laboratori di Leicester, la grande hall vetrata di Cambridge o la corte aperta sul fiume e il bosco di Oxford in tutti i casi la chiara geometria veicolata dall'esagono diventa matrice di uno spazio pubblico ibrido e flessibile su cui si affacciano le funzioni superiori stabilendo un dialogo visivo innovativo.

Questo gioco di geometrie diventa ancora più intrigante nella seconda stagione di Stirling quando la rotonda di pietra serena a cielo aperto introduce all'edificio della Staatsgalerie di Stoccarda (1977-83) o nel labirinto di forme geometriche e citazioni neo-archeologiche del Centro Scientifico di Berlino (1979-1987) dove, in entrambi i casi, la composizione complessiva si mescola con un uso della pietra, dei colori e dei dettagli metallici libero e divertito.

James Frazer Stirling, Staatsgalerie di Stoccarda, 1977-1983



Umberto Riva

Milano, 1928

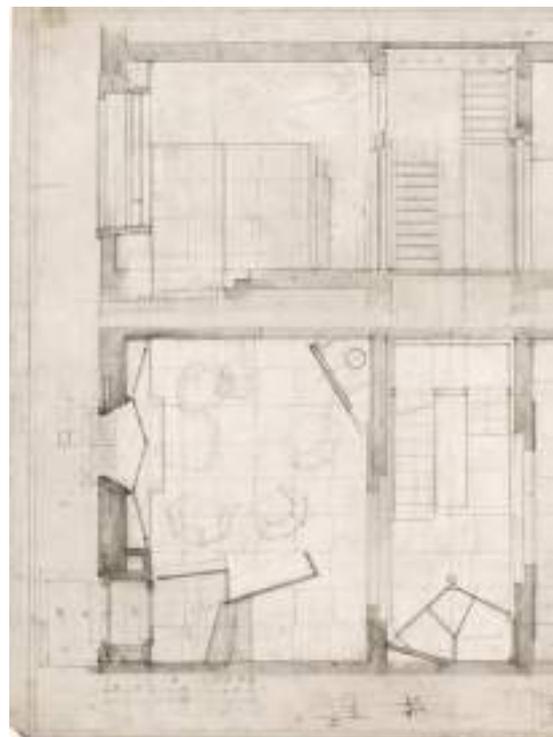
di Maria Gelvi

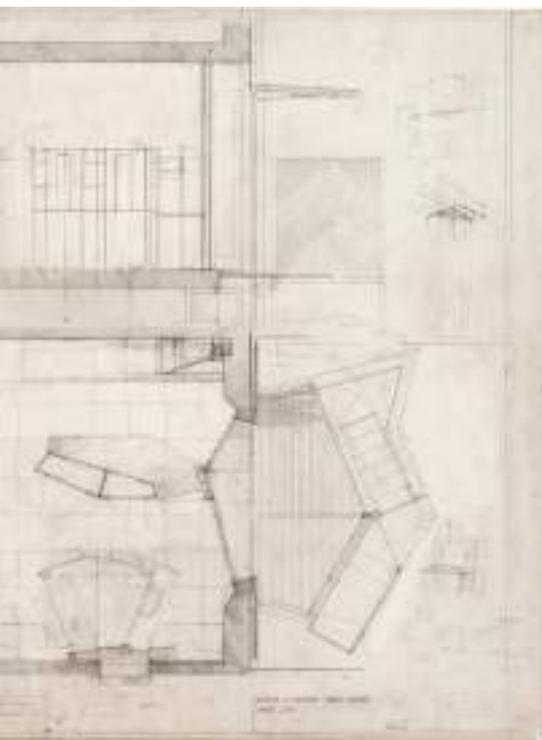
Da Carlo Scarpa e Franco Albini ha appreso tante cose. Di sicuro i fondamenti della composizione, l'acutezza nel riconoscere il valore delle tracce della memoria, la modalità di costruire secondo principi armonici assecondando un approccio che va oltre il tempo, la contezza del valore espressivo come ultimo passaggio di una narrazione ininterrotta.

Laureatosi a Venezia nel 1959 aprì a Milano il suo studio negli anni sessanta cercando di dimenticare, per perdere ogni fondata certezza, senza mai riuscirci fino in fondo.

La maturità lo porterà, poi, ad affermare il desiderio incombente per una ritrovata semplicità, spesso coincidente con l'atto finale di un lungo processo generativo dove sequenze di piani fatti di colore, materia e geometria compongono lo straordinario equilibrio di uno «spazio che si fa ambiente».

Le tassonomiche certezze sulle quali Riva ha costruito la sua carriera coincideranno con alcune sue realizzazioni simbolo come la *casa Frea* (1980-82) con la quale parteciperà alla XVII Triennale di Milano o la successiva *casa Insinga* (1987-89) o la più recente *casa Righi* (2002-03) progetti dove lo spazio dell'abitare si apre a linee spezzate, variazioni materiche improvvise e virtuosi accostamenti cromatici. Ma sul tema abitativo è nel gioco della casa introversa messo in pratica nella *case di Palma* di Stintino (1971-72) che appare tutta la sua attenzione verso un Mediterraneo rugoso e di costa, fondato su masse murarie essenziali e volumi di pietre, con materiali rustici e l'uso di luce zenitale che irradia di netto lo spazio coperto.





Dal 1980 insegna in tante Università da Nord a Sud dello stivale e dal 1999 diviene Accademico di San Luca.

Nel 2003 assieme a Cherubino Gambardella e PierPaolo Ricatti ricevette la Medaglia d'Oro all'Architettura Italiana con il progetto dei Magazzini Fincantieri di Castellamare di Stabia.

Il suo fare architettura è frutto di sottili citazioni che puntano alla purezza di un moderno che si lascia plasmare dalle emozioni come testimonia la *petit chambre de villégiature*, coraggiosa traduzione del Cabanon di Le Corbusier realizzata in occasione della mostra *Stanze. Altre filosofie dell'abitare* curata da Beppe Finessi presso la Triennale di Milano (2016).



Umberto Riva, Casa Frea, Milano, 1983

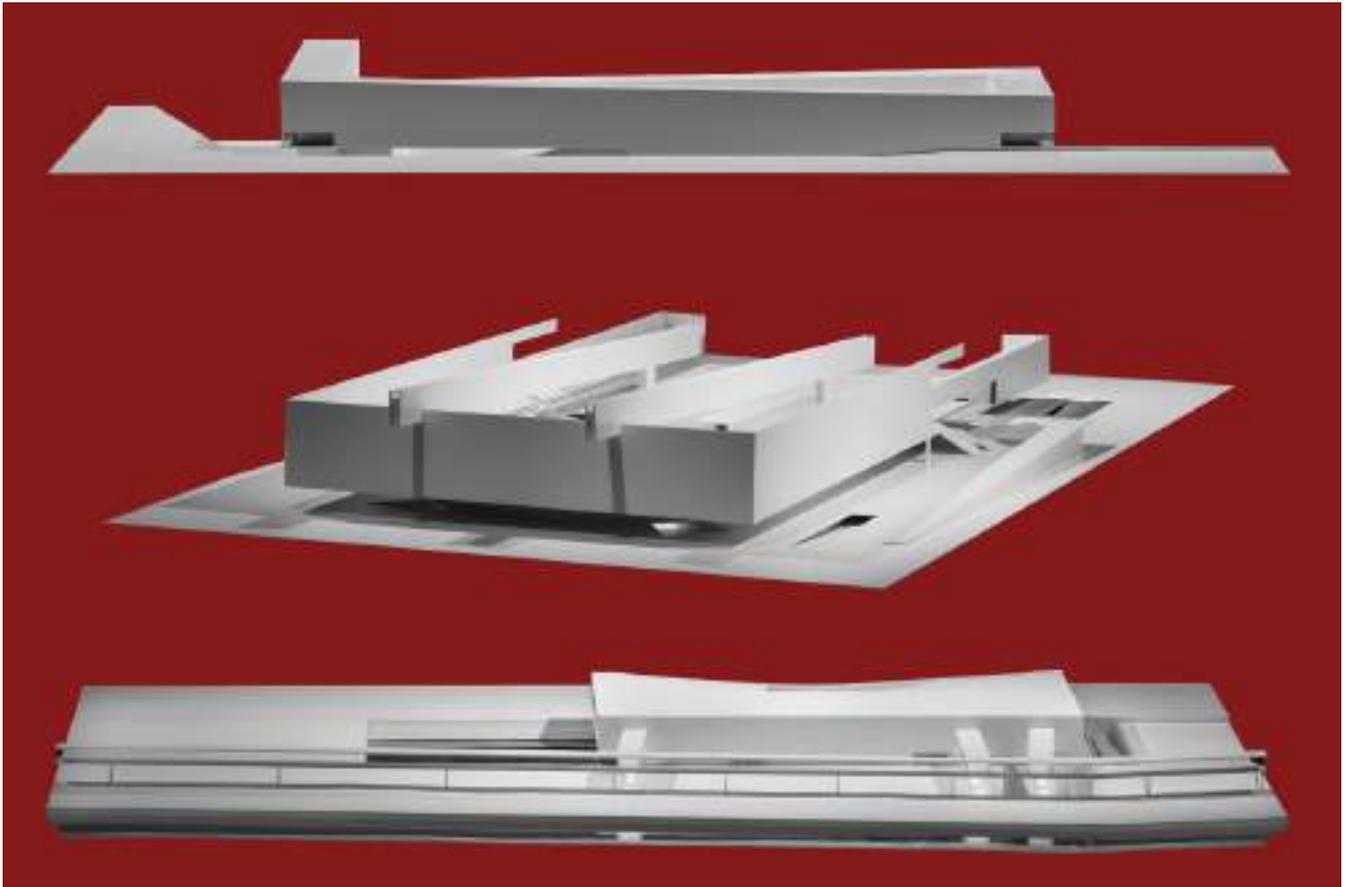
Album di disegni, in Quaderni di Lotus n.10, Milano, 1989

João Luís Carrilho da Graça

Portalegre, 1952

di Marino Borrelli

Anche con João Luís Carrilho da Graça, come in Niemeyer, il MAT Building ritorna nei limiti dell'edificio singolo: un elemento unico, elegante ed enfatizzato. Molti dei suoi progetti sono una via intermedia tra il blocco unico e la piastra onnicomprensiva. Differentemente da Niemeyer, le cui piastre sono aperte verso l'esterno ed esaltano l'elemento solaio, il lavoro sul MAT di Carrillo da Graça è quasi sempre introverso. La piastra è chiusa verso l'esterno, senza aperture, tutto rimanda all'interno, al sistema dei percorsi interni, ai vuoti interni delle grandi corti e ai grandi volumi funzionali. Il suo lessico è essenziale e completo: muri bianchi, pilastri, recinti, rampe e corti/patio, tutto sembra chiuso e sospeso. L'involucro spesso cela l'interno e il progetto non si dichiara mai apertamente da subito, ma solo poco alla volta e solo al suo interno è possibile capire di che edificio si tratti. I solai talvolta si piegano plasticamente e si trasformano in rampe, in tagli, in piani inclinati. Del Mat building rimane il rigore assoluto della geometria ma cambia in modo definitivo la scala ed il senso dell'edificio. Il MAT Building con Carrilho da Graça diventa quasi sempre un edificio monofunzionale, perde definitivamente la caratteristica urbana estesa, cioè la vocazione a diventare una parte di città. Anche in questa evoluzione più recente del MAT restano dubbi, non è ancora del tutto chiaro se si tratti di un MAT di seconda generazione o se si stia affermando definitivamente come tipo edilizio e, quindi, stia perdendo progressivamente la sua libertà, la sua caratterizzazione e la sua dimensione urbana.



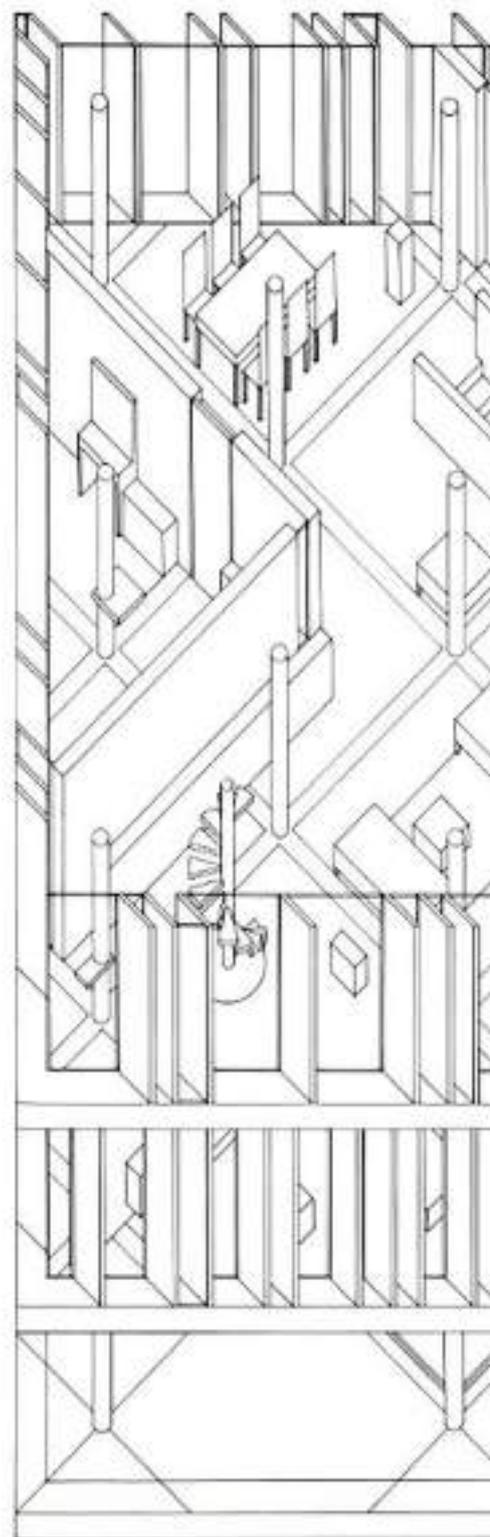
John Hejduk

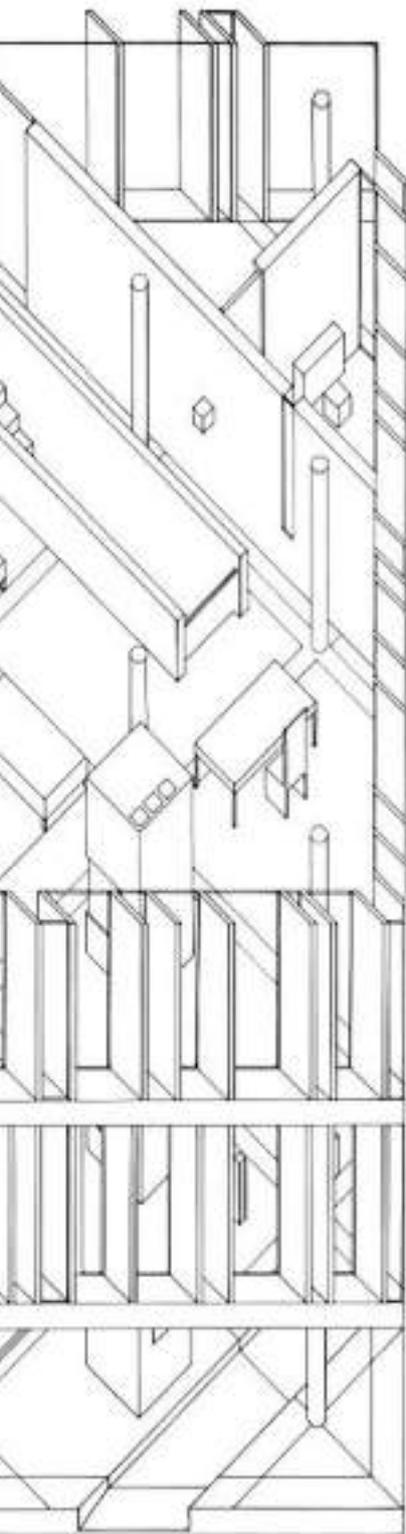
New York, 1929 – New York, 2000

di Concetta Tavoletta

Quella tra John Quentin Hejduk (New York 1929 – New York 2000) e l'architettura è stata una vera e propria storia d'amore nata tra geometria, forme semplici e la fisiognomica. L'architetto americano riuscì a trasformare le sue ossessioni in vere e proprie architetture - anche se non numerosissime - che giocano con l'assurdo rendendo la normalità sfavillante attraverso la rilettura critica di elementi banali. I suoi saggi, libri e disegni hanno lasciato un'impronta decisiva nell'architettura Post Modern con la leggerezza di chi ha amato tutto del proprio lavoro e che ha fatto della sua personalissima visione della realtà la matrice di elementi sognanti che avvolgono e che portano lo spettatore ad interrogarsi sulle forme elementari e sull'origine dell'architettura. Hejduk dal 1951 al 1958 fece parte dei Texas Rangers presso l'University of Texas School of Architecture, un gruppo composto da Colin Rowe, Robert Slutzky, Werner Seligmann, Lee Hirsche, Bernhard Hoesli, Lee Hodgden, e John Shaw che diedero nuova linfa ad un'università di "provincia". Nel 1954 i Texas Rangers pubblicarono anche un libro con le "istruzioni" per insegnare l'architettura, il "Conduct of Courses in Design" che divenne un abecedario della progettazione. Uno degli esercizi proposti più noti era il Nine-square grid problem - letteralmente 'problema della griglia a nove quadrati' - da cui sono derivati disegni ancora oggi oggetto di studio e di analisi e da cui trarranno origine anche gli ulteriori studi con i New York Five con Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey e Richard Meier. Il legame tra la ricerca progettuale di Hejduk e gli altri componenti del gruppo New York Five (conosciuti anche come Five architects

John Hejduk's Diamond House A (1963-1967)





dal libro del 1975 pubblicato dalla cinquina di architetti) sarà legato ai dettami del moderno interpretati in chiave surrealista. Le sue architetture, come i suoi disegni, sono l'esatta interpretazione dei suoi scritti e delle sue teorie. Il suoi disegni basati sul Nine-square grid problem hanno prodotto progetti come Diamond House A, Diamond House B e Diamond Museum C, evoluzione della rotazione della griglia e della partizione di oggetti elementari. Incredibili le sue assonometrie che ispireranno anche la visione degli architetti dell'International style qualche anno dopo.

Nel 1986 per la mostra 'Il Progetto Domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi' per la XVII Triennale di Milano costruì 'La casa mobile e la condizione nomadica', un prototipo di casa mobile che è stata una delle manifestazioni della sua ricerca sull'abitare contemporaneo e sulle forme bestiali che lo hanno sempre contraddistinto nella ricerca e nel progetto.

La casa del suicida e la casa della madre del suicida, opera nota anche come Jan Palach Memorial è una delle opere 'monumento' più famose e poetiche che raccoglie in uno spazio minimo non solo il tema del ricordo ma anche e soprattutto costruisce un luogo emozionale. Le opere furono costruite ad Atlanta nel 1990 e poi a Praga nel 1991 in onore del dissidente Jan Palach.

La Wall House II del 1973 è una delle architetture più note di Hejduk che mette al centro della composizione l'elemento murario come trait d'union delle forme libere che riecheggiano a Le Corbusier -e non solo nei colori utilizzati-. La Wall House II, costruita dopo la morte di Hejduk, ha acceso un faro sulla poetica e l'autorialità dell'architetto

americano.

Nella Kreuzberg Tower a Berlino (1988) rielaborò il tema della pensilina/cornice disegnando delle ciglia alle finestre; questi elementi sono stati per Hejduk gli occhi dell'edificio, un modo di osservare e farsi osservare dal mondo. Elemento decisivo è il rapporto con le ombre che vengono determinate dagli elementi in facciata. Nell'intervento del blocco minore progettò l'edificio ribaltando l'archetipo della casa con tetto a falda così da interpretare la parte conclusiva come un vero e proprio coronamento dell'oggetto. Ancora oggi gli studi e le opere di Hejduk influenzano il dibattito contemporaneo per la sua visione dell'architettura vista come un'arte poetica e metafisica.

John Hejduk, Jan Palach Memorial, 1990





Frank Owen Gehry

Toronto, 1929

di Fabrizia Ippolito

Espressione della società contemporanea e dei suoi valori ambivalenti, secondo la giuria del Pritzker Prize, che ottiene nel 1989, l'opera di Frank Owen Gehry mostra insieme scena e retroscena dell'architettura.

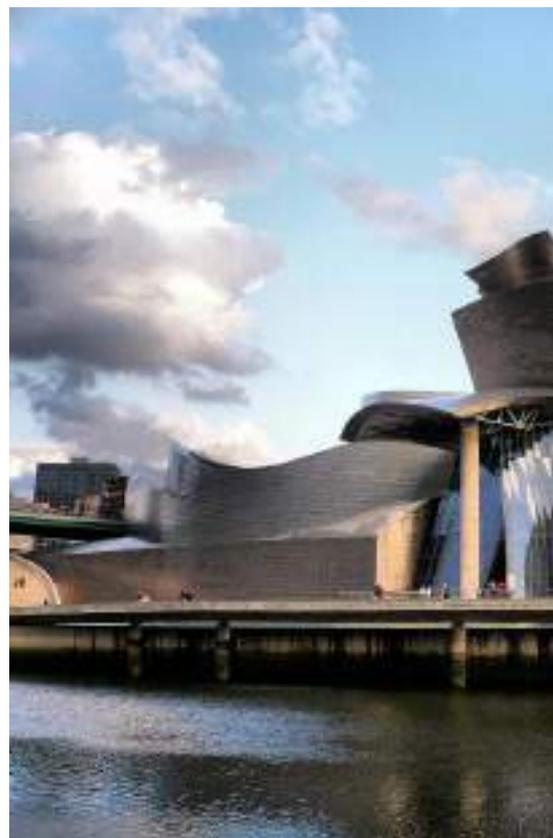
Profondamente americana ed esportata in tutto il mondo, legata a una biografia di origine ebraica e di estrazione modesta approdata al successo commerciale, fondata su una formazione che va dalla ceramica all'architettura all'Università della California, all'urbanistica ad Harvard, alla pratica professionale con l'architetto dei centri commerciali Victor Gruen e poi a Parigi, nutrita dal rapporto con l'arte, dalla Pop Art di Claes Oldenbourg e Edward Ruscha al neoespressionismo di Jackson Pollock alla Cool School californiana, alimentata da elementi e figure della cultura popolare, come i materiali poveri e le icone del sogno americano, e sviluppata da tecniche avanzate di modellazione e costruzione, come il programma Catia e l'uso del titanio, è un'opera contraddittoria rispetto alle categorizzazioni che l'hanno attraversata, dal Postmoderno, con la partecipazione alla Strada Novissima curata da Paolo Portoghesi alla Biennale di Venezia del 1980, al Decostruttivismo, con l'inclusione tra i sette autori della Deconstructivist Architecture curata da Philip Johnson e Mark Wigley al MoMA nel 1988: culturalmente eccentrica, è totalmente centrata nella pratica dell'architettura.

In una lettura del lavoro di Gehry rivolta al processo progettuale alcune opere appaiono esemplari. Preceduta da altre sperimentazioni sulla casa, come il cubo di intonaco grezzo di casa Danzinger del 1969 o le distorsioni prospettiche

Frank Gehry, Casa Gehry, Santa Monica, California, 1978



Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao, Spagna, 1997





della casa studio trapezoidale per Ron Davis del 1972, la propria casa di Santa Monica del 1978 è l'ampliamento di una villetta esistente, che Gehry avvolge su tre lati ricavando spazi inediti dalla giustapposizione e traducendo elementi e materiali comuni - reti metalliche, lamiera, asfalto, legno compensato - in un collage che disintegra il balloon frame e reinterpreta come cheapscape il paesaggio suburbano americano. Preceduto e seguito da altre sperimentazioni sull'edificio pubblico, dal lavoro sui rivestimenti e sui volumi del Museo Aerospaziale di Los Angeles del 1984, che gioca, con l'aeroplano in facciata, sul mito americano della conquista dello spazio, al primo uso di titanio e vetro nel Weisman Art Museum di Minneapolis del 1993, all'esplosione in pezzi della Walt Disney Concert Hall di Los Angeles del 2003, che rivoluziona un incrocio urbano, il museo Guggenheim di Bilbao del 1997 è l'opera dove le caratteristiche dell'architettura di Gehry - la disarticolazione, la modellazione, il sovvertimento del contesto - trovano la massima espressione, mentre il cheapscape diventa pregiato paesaggio di titanio e l'autore una star internazionale.

Molto oltre la spettacolarità con cui è identificata, l'opera di Gehry è un richiamo alla processualità dell'architettura, incentrata su una manipolazione di forme sospesa tra scomposizione e composizione, che supera la geometria cartesiana e la rispondenza alla funzione, tendendo alla scultura, che acquista senso se abitata.

Frank Gehry, California Aerospace Museum, Los Angeles, California, 1984



Gianugo Polesello

Castions di Strada, 1930 – Udine, 2007

di Francesco Costanzo

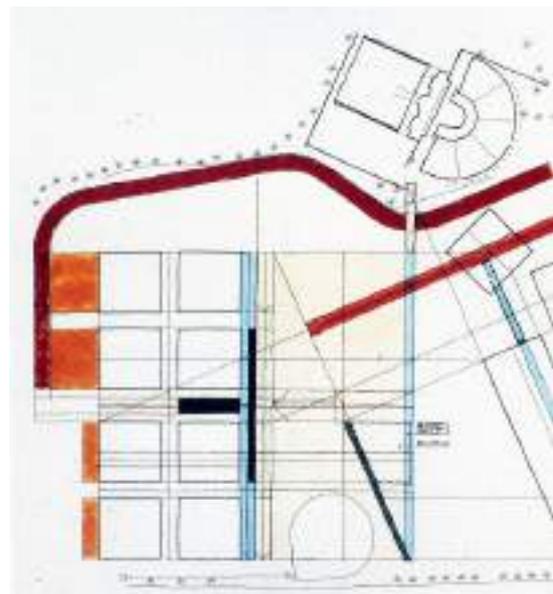
Gianugo Polesello (1930-2007), formatosi a Venezia con Ignazio Gardella e Giuseppe Samonà, propone nelle sue elaborazioni applicative e teoriche una particolare declinazione dell'architettura, fortemente derivata dalla procedura compositiva, la cui validità è verificata attraverso lo strumento del progetto.

È proprio a partire dalla centralità delle procedure del comporre, finalizzata a dimostrare la capacità di costruzione urbana da parte del progetto di architettura, che Polesello adopera quella tecnica del montaggio architettonico che discende dai vari apporti del primo Novecento. Una tecnica incentrata sulle modalità di composizione dell'*ensemble* in cui le precise e differenziate identità delle singole figurazioni, nelle varie scalarità del progetto, agiscono sempre a distanza. Poetica della separazione dunque, che riporta il gioco compositivo alla sua essenza collocativa: il problema della forma in architettura è innanzitutto una questione di "forme già date" e ripetibili, i cui posizionamenti, allineamenti, giustapposizioni tendono così a definire figure del vuoto e distanze secondo un repertorio di azioni tutte interne ai procedimenti modernisti di radice astrattista.

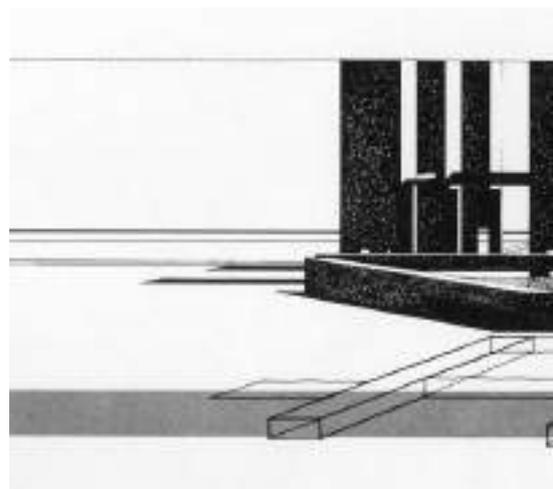
Nel ciclo delle "Grandi Composizioni", Polesello sviluppa i temi delle funzioni centrali – attrezzature urbane di carattere pubblico-collettivo – intese come "unità architettoniche complesse" che agiscono "all'interno di una combinazione-composizione capace di attribuire significato all'insieme delle singole parti".

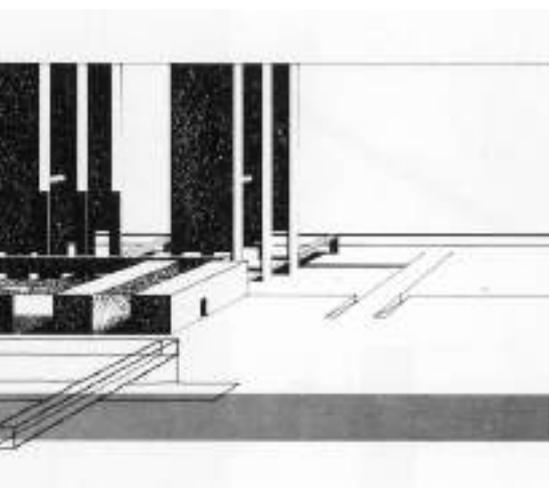
Nel progetto per l'Università di Las Palmas (1987-91), l'autore riflette su un impianto derivato dall'idea di castrum, un sistema basato sull'assunzio-

Gianugo Polesello, Università a Las Palmas di Gran Canaria, 1987-91, schemi planimetrici



Gianugo Polesello, Progetto per il Centro Direzionale di Firenze, 1977, prospettiva





ne di un limite definito da una piastra. È rispetto a questo limite che la serrata struttura interna viene bilanciata dalle figure al contorno, figure ormai liberate dalla perentorietà dell'assetto reticolare e a cui si affida il compito di registrare le variazioni della geografia.

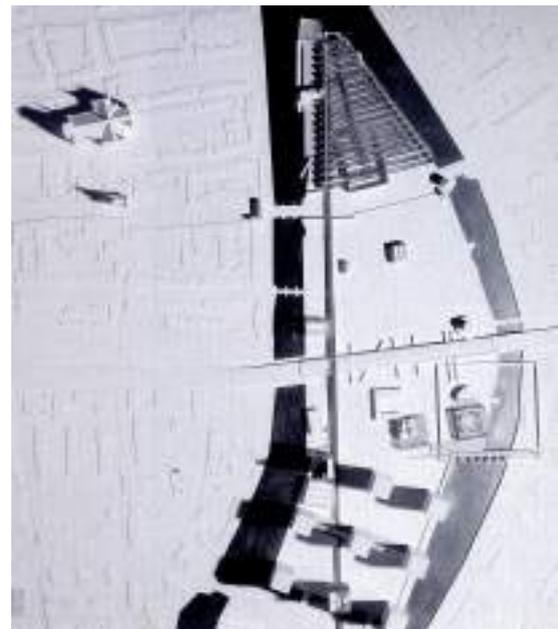
Nel progetto per il Centro Direzionale di Firenze (1977), Polesello sperimenterà il tema della torre superando la questione della sua formalizzazione. Qui l'edificio alto è inteso come elemento di cui si verifica la capacità di essere parte di una unità architettonica derivante da una ripetizione (un sistema, poi riproposto in altre occasioni, con una matrice 3x3 ed altezza costante).

La simultanea trattazione di logiche insediative-localizzative ed architettoniche-conformative, ineludibile nel procedimento poleselliano, troverà nei progetti a scala urbana per l'Isola dei Granai a Danzica (1989) e per il Porto di Napoli (1990), uno svolgimento diradato, più propriamente collocativo. Sulla base di precise regole geometriche e "balistiche", qui l'autore deriva lo stato formale primario della città storica non dalla continuità della sua forma urbis ma dalla discontinuità delle sue emergenze architettoniche. Così Polesello, con un'azione critica-analitica, determina innanzitutto una selezione degli elementi urbani esistenti, che ora agiscono su un depurato piano urbano ideale che diventa dunque uno spazio teorico di riferimento. Su di esso agiranno le nuove figure del progetto le cui posizioni e giaciture discendono dalla costruzione di un sistema di relazioni interne ma soprattutto, in virtù del principio eteronomo, di quelle relazioni istituite con la città attraverso un preciso dispositivo di reciproci rimandi e rap-

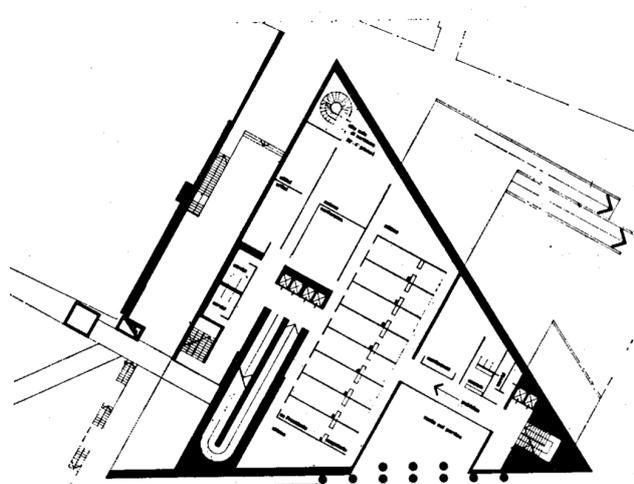
porti geometrici e visivi. Così, il rarefatto spazio architettonico-urbano prova, “ancora una volta”, a verificare le condizioni dello “spazio-vuoto” – materiale distintivo conquistato dalla modernità (o riconquistato, se pensiamo ai grandi impianti dell’Ellenismo) – provando a superare quel carattere indeterminato che si riscontra, come ricorda Lucan, negli assetti modernisti del primo Novecento.

Il ruolo della geometria, adottato da Polesello come strumento disciplinare di controllo compositivo, è evidente anche in due progetti architettonici paradigmatici: gli Uffici per la Camera dei Deputati a Roma (1966) ed il Padiglione Italia ai giardini di Castello a Venezia (1988). Qui il tema del manufatto è affrontato mettendo in questione la relazione tra la figurazione - in questi casi, attinta dal triangolo - e la sua suddivisione, risolta da parti (o porzioni di spazio) che rimandano sempre all’universalità della forma contenente. Va detto inoltre che, se nel progetto romano l’edificio mantiene la sua assolutezza formale basando l’esito urbano sulla relazione con gli adiacenti edifici storici, nel Padiglione a Venezia, che giace nei giardini della Biennale, innanzi al rischio di una certa assertività formale rivelata dall’isolamento dell’edificio, Polesello fa popolare lo spazio liminare di elementi architettonici (muri, teorie di colonne e travi), attuando una grande lezione di composizione sui modi per superare le difficoltà contemporanee innanzi al determinismo figurativo.

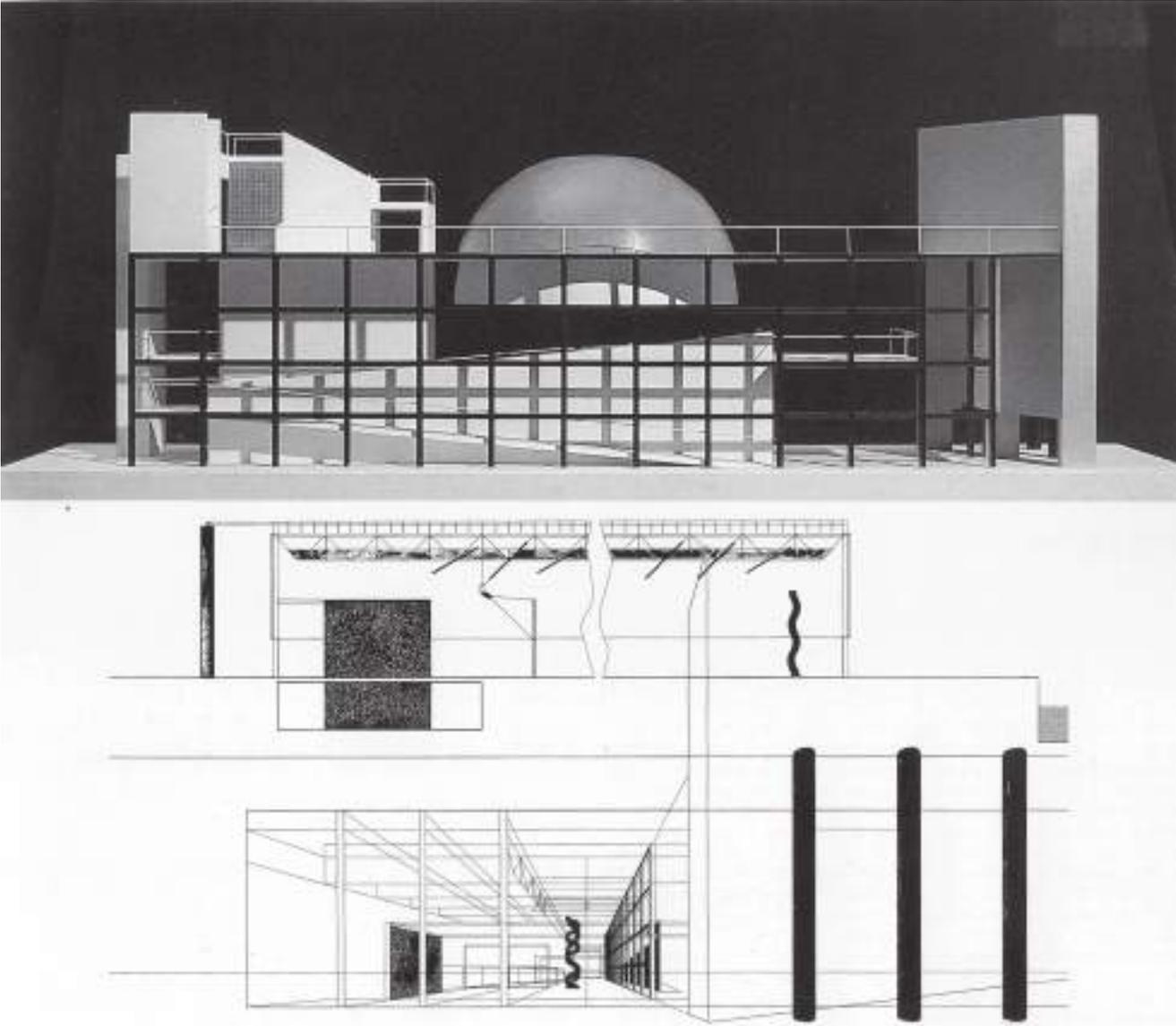
Gianugo Polesello, Progetto per l’Isola dei Granai a Danzica, 1989, foto zenitale del modello



Gianugo Polesello, concorso per gli uffici per la camera dei Deputati, Roma, 1966 (secondo piano)



Gianugo Polesello, Progetto per il Padiglione Italia ai Giardini del Castello, Venezia, 1988



Aldo Rossi

Milano, 1931 – 1997

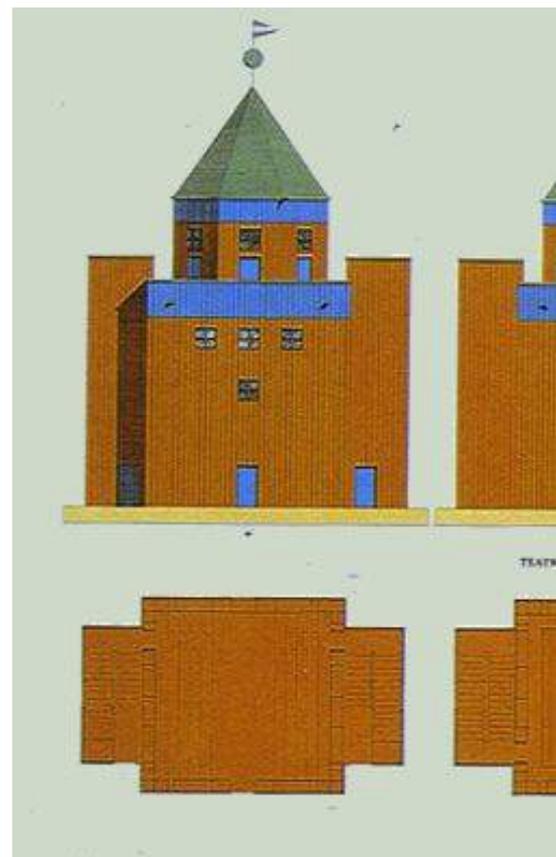
di Marco Borrelli

Particolarissima personalità nell'unicità del suo genere, Aldo Rossi fu grande architetto e professore, ricoprì un ruolo da protagonista della scena architettonica internazionale. Il suo testo *L'Architettura della città* (1966), ancora oggi un utile riferimento, fu intensamente rivoluzionario per quei tempi. Egli maturò una visione particolare dell'architettura che si può riassumere nella condizione che vede l'architettura essere la scena fissa delle vicende umane; ne sono una vivida testimonianza le lunghe passeggiate per le vie Milano che faceva con i suoi allievi, durante le quali, a proposito della città, diceva "... è come se fossimo su un palcoscenico, è come se fossimo in un teatro, ognuna di queste architetture è un personaggio, ognuno di questi personaggi ha un carattere...".

La sua visione comprendeva dimensioni sempre più ampie per coltivare la storia come memoria collettiva. Nel farlo mosse anche delle critiche al movimento moderno, che definì, in più occasioni funzionalismo ingenuo, per portare avanti l'ipotesi di un razionalismo dialettico, strettamente legato alla sua idea di città. Etichettava inoltre, il movimento moderno come un'esperienza incompleta, in quanto incapace di tradurre l'architettura della città in forma urbana. L'approccio utilizzato partiva dall'osservazione delle cose, in un gioco di immaginazione, memoria e analogia che gli permetteva di dar vita ad un personalissimo "dizionario" e a una "sintassi" che gli consentivano di dar forma all'imprevedibile.

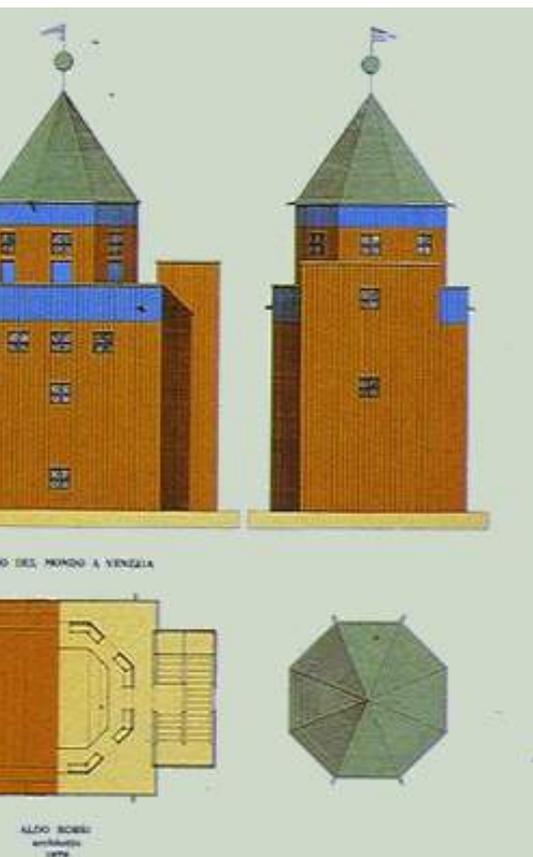
Il suo linguaggio, pertanto, è l'espressione di una sorprendente semplicità compositiva ed esplicita la sua ossessione, in architettura, per uno stile austero, assoluto e rigoroso che si articola attra-

Aldo Rossi, Teatro del Mondo, Venezia, 1979



Aldo Rossi, Quartiere Schützenstraße, Berlino, 1994-1998

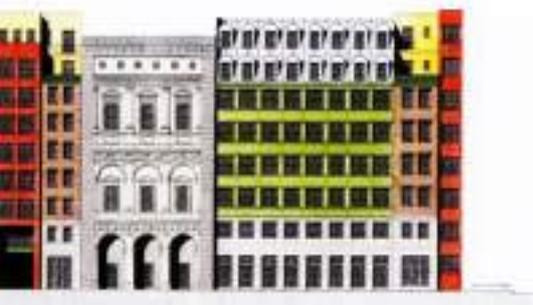




verso forme elementari e geometriche, archetipi, custoditi nella memoria collettiva e garanti della continuità storica nella città. I suoi riferimenti si rintracciano nella classicità illuminista e nella pittura metafisica di De Chirico.

Nel 1979 realizzò, per la Biennale di Venezia, il teatro del mondo, che risulterà, a mio avviso, la sua opera di maggior successo. Dalla forte carica concettuale, fu un lavoro attento, un esercizio di elaborazione teorica e pratica che gli permise di ideare un edificio, in forma di modello, che custodiva l'intenzione immaginativa di uno spazio in continuo mutamento e al tempo stesso pronto ad accogliere il futuro.

L'oggetto-teatro, dal carattere temporaneo, si esplicita nella sua triplice essenza: architettonica, meta-spaziale e dell'effimero e risulta essere un portale, uno spazio-soglia, che rimanda a un tempo e a uno spazio che vanno oltre ciò che è rappresentato. Infine i preziosissimi quaderni azzurri, cui lavorò con intensità e dedizione fino agli anni Novanta, raccontano in chiave autobiografica il percorso del suo pensiero e lo sintetizzano in un segno, manifestato a cavallo tra la scrittura e il disegno, che prova ad esprimere il senso della vita, dell'architettura e delle cose. Nonostante la grandissima notorietà, rimarcata dal premio Pritzker (1990), crebbe e si alimentò in lui, un senso di inquietudine e malinconia, con cui convisse sino alla fine dei suoi giorni, avvenuta nel 1997, a seguito di un incidente automobilistico.



Peter Eisenman

Newark, 1932

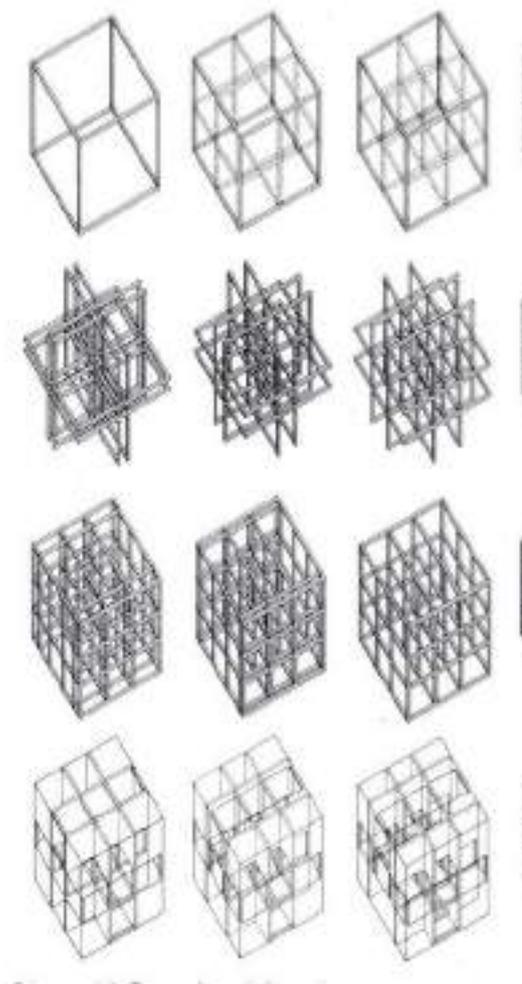
di Corrado Di Domenico

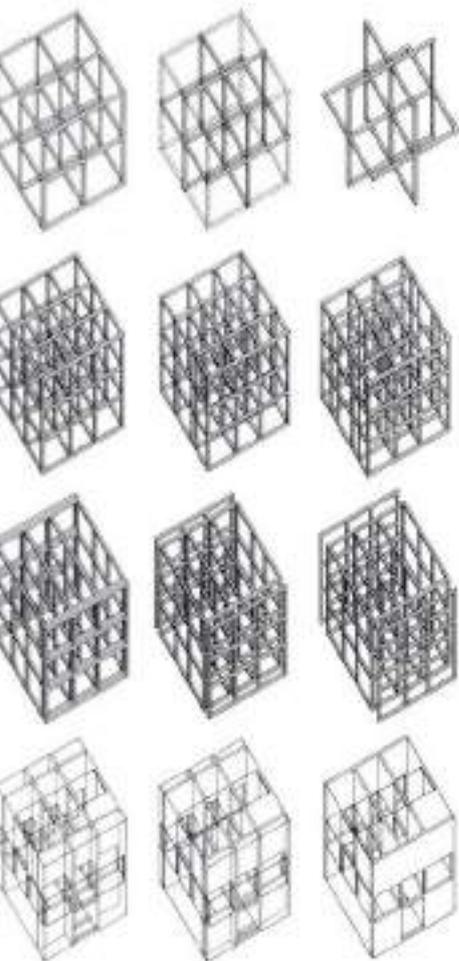
Forse è l'unico architetto del ventesimo secolo a credere nel progetto come sistema *definitivo* di conoscenza, sistema di pensiero e scrittura ultima della realtà. La vera opera per Eisenman è il progetto stesso e ne reclama l'autonomia anche rispetto alla costruzione.

La scena newyorkese degli anni '70 ed '80 è di ispirazione. Poi, già nel 1988 si inizia a parlare di decostruttivismo, ma Peter Eisenman - uno dei protagonisti - è sostanzialmente un formalista, architetto legato alla dimensione del modello, il cui controllo plastico, pur derivato da incursioni teoriche che interagiscono realmente nel disegno, è straordinariamente formale.

Architetto profondamente teorico, si è posto il problema di legare le proprie scelte principalmente alla filosofia (ma anche alla letteratura) e di operare dentro la forma attraverso un approccio legato allo strutturalismo filosofico francese ed europeo. Iniziò la conferenza di apertura della Triennale di Milano del 1997 proclamando: "According to the french philosopher Gilles Deleuze". Ha scritto nel 1970 "Notes on conceptual architecture: towards a definition", un testo criptico che lavora sull'idea teorica di un'architettura concettuale, appunto, alter-ego al negativo della costruzione dove lo scritto è invisibile e si leggono solo le note... Come dire? Si possono solo ipotizzare gli effetti o le premesse di una tale teoria architettonica. In linea con questa ricerca negativa dell'architettura elabora con Jaques Derrida il progetto per il parco della Villette di Parigi, Chora L Works (1986), trovando nel lavoro del filosofo sulla "chora" di Platone, il centro per elaborare una nuova idea di architettura.

Peter Eisenman, diagram diaries, 1999





Le sue architetture sono sostanzialmente un costruito teorico che segue caso per caso una chiave interpretativa che a sua volta si sostituisce al sito stesso come una scrittura indipendente. Di conseguenza, i suoi progetti sono quasi sempre delle scatole cinesi concettuali. Questa “scrittura” che si sostituisce letteralmente all’architettura, invocando segni e tracce, è sempre molteplice, e può investire sia la letteratura che l’analisi topografica, le tracce del presente o il racconto dei luoghi. Il tutto avviene “in un set di sovrapposizioni” che duplicano letteralmente la realtà e i luoghi. Usa griglie geometriche che si influenzano reciprocamente come nei fenomeni di magnetismo e trova nella matematica una forma d’arte concettuale da usare nei suoi complessi disegni. La griglia, le misure, non servono a dare ordine, ma sono utili per quello che veramente sono: topologia, possibilità di movimento, il campo cartesiano pieno di interferenze. Il “Diagramma” (Diagram Diaries del 1999), diventa una sorta di entità astratta, alla quale conferisce indipendenza ed autonomia assoluta. Indipendenza anche dall’Uomo. Eisenman dichiara di voler fare architettura al di là dell’uso, della funzione o della scala umana, e pone una domanda definitiva: “è possibile avere un’architettura senza attuare il fatto dell’architettura, cioè l’attuazione del rifugio dell’uomo?”

Così dalle analisi morfologiche delle componenti della forma dell’edificio in “Formal basis of the modern architecture” (tesi PhD a Cambridge del 1963), alle prime sperimentazioni spaziali delle Houses degli anni ‘70 (dove i telai strutturali si muovono sul piano delle loro stesse giaciture ed investono il volume), si chiude il cerchio di quella

ricerca con la pubblicazione dopo tanti anni del famoso libro su Terragni. Il gioco dei movimenti delle partiture sulla facciata, quasi fosse un 'sottopelle' geometrico, deriva da un discorso sulle geometrie classiche, sulle partiture del palazzo rinascimentale, dal lavoro volto a rendere spaziale il piano bidimensionale per farlo diventare virtualmente infinito. Per ottenere - come in una allucinazione - le proiezioni in movimento di una sorta di supertelaio, ben oltre Terragni.

Si pone alla fine della storia, al di là di tutta l'architettura conosciuta, cerca di portare al limite il proprio sapere: tutto può essere depositato sul piano del tempo contemporaneo per scoprire la complessità vertiginosa dei luoghi, vero punto di partenza dell'architettura.

Peter Eisenman, Monumento alla Shoah, Berlino, 2005





BBPR

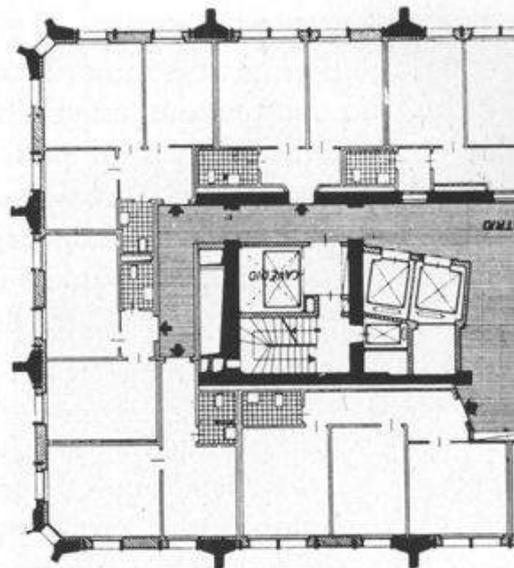
Milano, 1932

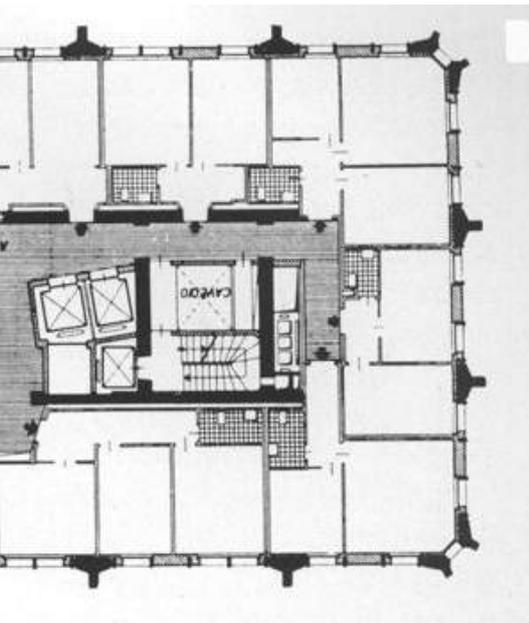
di Luca Molinari

BBPR ovvero, Gian Luigi Banfi (1910-1945), Lodovico Barbiano di Belgioioso (1909-2004), Enrico Peressutti (1908-1976) ed Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), studio fondato a Milano nel 1932 in via dei Chiostrì, nel cuore della città, uno dei primi uffici professionali "internazionali" italiani e salotto di ingresso per la cultura internazionale modernista in Italia soprattutto a partire dal secondo dopo-guerra.

Formazione politecnica e laurea con l'empirico Piero Portaluppi che subito li coinvolge nel progetto della Casa del Sabato per gli Sposi della Triennale 1933 dove il formalismo elegante del professore si mescola con l'esperanto lecorbuseiano che aveva fatto breccia negli occhi dei giovani razionalisti italiani. Lo studio è un vero gruppo d'assalto ben organizzato: Banfi e Rogers i due intellettuali e strateghi, Belgioioso pragmatico e inserito nel milieu milanese e Peressutti uomo di cantiere e ricerche tecnologiche. I giovani di seconda generazione razionalista sgomitano e si fanno notare per talento e vis polemica: redazione di Quadrante, allestimenti nelle Triennali del 1936 e 1939, un formidabile numero di Stile, il Piano della Valle d'Aosta per Olivetti e il palazzo delle Poste all'EUR. Tutti lavori apocalittici e integrati nella vita del Regime oltre che nel mainstream neo-mediterraneo delle avanguardie europee dei Ciam a cui, dal 1933, partecipano. Poi qualcosa si rompe con le Leggi Razziali del 1939 che portano l'ebreo Rogers a diventare un anonimo e i suoi fratelli di studio a entrare nella resistenza con il Gruppo D'Azione. La guerra, la fuga di Ernesto in Svizzera e la detenzione di Belgioioso e Banfi a Gusen con la tragica morte di quest'ultimo nella

BBPR, Torre Velasca, Milano, 1955-1957





primavera del 1945. Il dolore e lo strazio bellico cambiano i tre rimasti BPR e la loro architettura. Rimarrà nello sfondo una traccia classicista con la predilezione per le piante simmetriche e una composizione regolare delle facciate che, però, vengono rese nervose ed espressive da un uso dei materiali più brutale e metropolitano. La partitura esterna della Torre Velasca (1948-1958), forse l'opera più famosa e celebrata, come della Chase Manhattan Bank (1964-67) entrambe costruite nel cuore di Milano, giocano con l'ordine gigante delle travi che organizza la facciata e che ingabbia i telai delle aperture secondarie generando un gioco di luci ed ombre che varia con le stagioni.

Gli allestimenti sono un vero laboratorio di sperimentazione formale e materiale per gli autori che si alternano nella firma dei lavori, dal monumento alle vittime dei Campi di Concentramento al Monumentale di Milano del 1946 al labirinto dei ragazzi con Saul Steinberg alla Triennale del 1954, passando per la Tomba di Rocco Scotellaro (1957), l'allestimento permanente del Castello Sforzesco (1956) e il Padiglione del Canada nei Giardini della Biennale (1958). In tutti questi casi l'orgoglio nell'uso dei materiali moderni come cemento bocciardato e acciaio s'incrocia con l'uso di geometrie variabili che definiscono lo spazio. Un capitolo a parte meriterebbe l'attività editoriale e teorica di Rogers con le direzioni di Domus-la casa dell'uomo (1945-47) e di Casabella-continuità (1953-1964), che, insieme al suo ruolo centrale nel direttivo del Ciam dal 1946 al 1958, stabilisce uno spartiacque ideologico e teorico decisivo per la cultura moderna italiana ed europea.

Salvatore Bisogni

Napoli, 1932 – 2018

di Francesco Costanzo

Salvatore Bisogni (1932-2018), formatosi a Napoli con Luigi Cosenza e poi a Roma con Ludovico Quaroni, è stato docente a Palermo dal 1970 (elaborando con Vittorio Gregotti alcuni progetti significativi) e poi a Napoli, dove ha svolto una profonda attività di insegnamento e di ricerca in Composizione Architettonica.

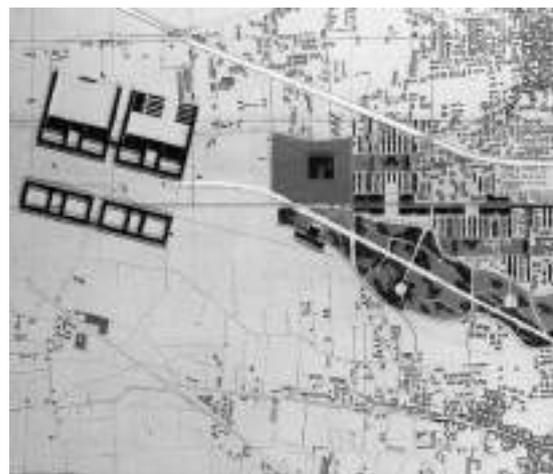
La tesi di laurea del 1965 (con Agostino Renna, pubblicata su *Edilizia Moderna*) espone ed anticipa le questioni del disegno urbano, della relazione dell'architettura con la dimensione geografica, quest'ultima riletta interamente attraverso l'interpretazione morfologica del territorio. Questa tesi, come tutti i progetti successivi, mette già in luce la dimensione politica del lavoro di Bisogni, da cui discende la propensione all'annullamento del dato autobiografico e personalista nel progetto, e che si rivelerà nell'attenzione ad affrontare i problemi della città, sovente raccolti in anticipo, con progetti in cui lo svolgimento realista rimanda alla persichiana "sostanza di cose sperate". Nel far ciò, Bisogni ha ridefinito i modi per verificare l'attualità dei più significativi, e mai sufficientemente studiati, paradigmi della modernità.

Nella prima versione del progetto per Montecalvario a Napoli, per la Triennale del 1973 curata da Aldo Rossi, emergono le relazioni difficili, ma alquanto feconde quando correttamente impostate, tra quell'assunto tipologico che declina l'impostazione architettonica e la varietà specifica della situazione urbana, i cui dati planimetrici ed orografici vengono rilette congiuntamente. Alla necessità della modernizzazione della città *della* storia, nel solco della natura evolutiva della città *nella* storia, il procedimento di Bisogni risponde mirando

Salvatore Bisogni, Progetto per Montecalvario per la Triennale di Milano del 1973, modello



Salvatore Bisogni, Progetto per cinque comuni nell'area settentrionale di Napoli, 1996, foto zenitale del modello





all'esaltazione dei caratteri urbani e geografici del locus, attraverso la costruzione di relazioni a distanza istituite dalle nuove figurazioni architettonico-urbane che si riferiscono ai grandi exempla della storia (Bramante) ma anche a quelli della modernità (Gropius e Mies).

Negli anni '90, l'ambito urbano a cui si rivolge Bisogni è la "periferia" – termine centrale nel dibattito architettonico di quegli anni – ed in particolare l'agglomerato dei "Cinque Comuni" a nord di Napoli, che viene immaginato come un'entità sola ma scalarmente capace di costruire una nuova polarità autonoma che possa contrastare la vocazione monocentrica della metropoli napoletana. Alla base dei progetti dei nuovi manufatti civili "a dimensione conforme", fondati sulle relazioni figura-costituzione, si trova la riflessione sul "ruolo" dell'architettura, ossia sulla capacità dell'edificio di chiarire, rafforzare ma anche proporre le qualità della città e del territorio, come avviene emblematicamente nell'Olivetti di Luigi Cosenza, opera magistralmente riletta in alcuni saggi da Bisogni. All'inizio del nuovo secolo, per l'architetto napoletano il tema urbano diventa quello dell'affermazione metropolitana, che si dovrebbe risolvere in una nuova relazione della città con il paesaggio della natura, secondo soluzioni che si concentrano sulla costruzione dei nuovi capisaldi territoriali con cui affrontare e restituire la nuova dimensione della città. Le "zolle", prevalentemente posizionate ai nuovi limiti della città ed in aperto confronto con la natura, diventano quindi i nuovi presidi della città rinnovata, "nozioni intermedie di architettura". Costituite attraverso la *dispositio* di pochi artefatti pubblico-collettivi altamente definiti e giacenti su

uno spalto ideale o reale, queste soluzioni si riferiscono ai modelli urbani del Campo dei Miracoli di Pisa e del Kulturforum di Sharoun a Berlino.

Il lavoro sulla costituzione dei manufatti, presente nei lavori scientifici, è ulteriormente chiarito nelle poche occasioni progettuali realizzate a Napoli. Tra queste se ne citano due.

La scuola a Rione Traiano (1974-89), si pone come caso paradigmatico della corrente di “Tendenza” dell’architettura razionale – riferibile agli apporti di Rossi, Grassi e Monestiroli, interlocutori eletti da Bisogni – ed esprimono la volontà di declinare un’idea urbana nell’articolazione dell’edificio, attraverso una composizione paratattica di un’architettura parlante, fortemente radicata al tema della scuola come attrezzatura formativa e culturale di quartiere.

Il Mercato a Sant’Anna di Palazzo (1982), che conquista la copertina della Casabella gregottiana, opera “un diradamento salvifico” (Canella) nella compressione della quadricola dei Quartieri Spagnoli. Composizione elementarista, basata sulla chiara distinzione degli elementi in gioco (recinto, sostegni, tetto), esito di uno sforzo di esaltazione della sezione e di divaricamento delle misure in cui si riconoscono i riferimenti al pensiero illuminista quanto all’idealismo modernista, il progetto del Mercato rivela il profondo contributo di Salvatore Bisogni alla Scuola italiana di ascendenza razionale nel ricercare nella spazialità, e non solo nella costruzione piantistica, una profonda aderenza ai temi del costruire e del comporre e, insieme a ciò, ai più profondi e meno retorici caratteri dei luoghi.

Salvatore Bisogni, Progetto la “Zolla dello Spirito”, 2002-10, schizzo

Salvatore Bisogni, Mercato a Sant’Anna di Palazzo, 1982, prospettiva



Alvaro Siza

Matosinhos, 1933

di Corrado Di Domenico

Maestro indiscusso dello spazio che si trasforma con l'incedere dei punti di vista, modella non la superficie, né il volume ma direttamente il dominio del visitatore, quello che c'è attorno a noi come in un gioco di prestigio. Per fare questo, usa uno degli strumenti più propri dell'architettura, il campo visivo e lo studio accurato della prospettiva. La sua idea di architettura è conformata allora da spazio in-fieri, sempre mobile, sempre articolato ed intenso. Mai prospettive statiche, ma percorsi tangibili che cambiano con l'incedere, che descrivono la manipolazione dell'aria attorno a noi, quasi sempre con pareti candide che respirano plasticità allo stato puro. È un'architettura fatta per la gente, ma non in senso sociale, bensì nell'accezione più laica della pura presenza dell'uomo nella bellezza e nella duttilità del suo ambiente. Lavora sulla radice dello spazio, mai sulla morfologia, sulla nettezza della forma nel mentre la si scopre. Rende tutto bianco, ma lontanissimo dal minimalismo, così la forma zampilla inaspettata in ogni giro d'angolo.

Sostanzialmente è architetto di astrazione che taglia con l'accetta il volume rendendo complesse e ricche le linee di fuga con tutte le diagonali visive che ne discendono di conseguenza. È dunque classico e barocco al contempo. È architetto greco nella Facoltà di Architettura ad Oporto (1987-96), dove lo spazio tra gli edifici è dato da posizioni polari nel vuoto centrale, e gli allineamenti prospettici rendono la compattezza del gruppo scultoreo attraverso il quale muoversi; è purista in senso borrominiano, nella continuità di movimento delle superfici del Serralves Museum (1991-99), dove fin dall'ingresso con l'imbottito su





strada e il portico che risucchia il visitatore, si ha una sequenza prospettica coperto-scoperto, luce ombra, dentro- fuori il recinto. Qui, il cammino è accompagnato dalla trasformazione del muro di cinta in pensilina e poi in diagonale spaziale che avvolge il percorso. Le sue sono architetture dove l'uomo cammina, si muove sempre, percorre e scopre e non si ferma mai ad osservare un'inquadratura, perché cinematicamente il suo sguardo chiama al movimento.

Il volume è sempre inaspettato, si conforma sotto i nostri occhi, proprio come voleva Paul Valery. E così, nel prodigioso Museo di Puerto Alegre in Brasile (1998-2008), l'idea del tornio spaziale inventata da F.L Wright nel Guggenheim (1943-59), si trasforma in un volume astratto potentissimo, scolpito da un'energia pari solo a quella che Picasso era in grado di tirar fuori.

Come Alvar Aalto non ha praticamente scritto nulla di teorico, se non interventi d'occasione o relazioni di progetto, fa parte dunque di quegli architetti per i quali la teoria è completamente dentro l'architettura. Non nel progetto, ma nell'edificio e nella costruzione. Nel fare e nel disfare, nel variare, nel ricercare, nel provare, nel manipolare. Immagino che conoscesse l'idea di George Braque, che cita Alvar Aalto per cui "il piacere più grande, quando si dipinge, è che non si sa come sarà l'opera terminata. Si comincia qualcosa che si sviluppa incessantemente, e il risultato è completamente diverso da quello che si attendeva all'inizio". La purezza dell'arte è tutta contenuta nella candida esistenza della creazione.

Riprendendo anche Le Corbusier, anche per Siza, la pianta è la generatrice: il volume che noi



Alvaro Siza, Serralves Museum, Oporto, 1991-1999
percorso di ingresso e sala espositiva
Ph. Corrado Di Domenico

viviamo ed in cui ci muoviamo è sviluppo spaziale delle sue possibilità. Per questo non esiste il tipo in architettura, bensì solo prototipi di spazio.

Somma libertà della costruzione tutta volta a definire la situazione più sensibile che si possa. Una fisicità, una sensualità fatta della bellezza della forma. Una tale purezza, e nello stesso tempo un tale livello sperimentale ed astratto, li raggiungeva solo Luigi Moretti.

Alvaro Siza, Serralves Museum, Oporto, 1991-1999
Hall di ingresso
Ph. Corrado Di Domenico



Rafael Moneo

Tudela, 1937

di Marco Russo

Nato nel 1937 in Spagna, nella città basca di Tudela, Moneo è sicuramente uno dei maestri dell'architettura contemporanea. Per inquadrare la sua figura può farsi accenno ai suoi anni di formazione giovanile avvenuta in pieno regime franchista, anni nei quali l'unica apertura oltreconfine è rappresentata dalle riviste italiane di architettura. Nel 1954 si iscrive alla Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid (ETSAM) dove ha modo di conoscere uno dei suoi maestri Francisco Sáenz de Oíza (1918-2000), allora giovane docente di progettazione. Seguendo uno dei cursillos di Oíza, Moneo riesce ad andare oltre l'architettura di regime ed entra in contatto con le idee rivoluzionarie dell'architetto spagnolo; pochi anni più tardi entra nel suo studio professionale dove tra le esperienze più significative vi è il lavoro sulla Basilica de Nuestra Señora de Aránzazu (1950-1955), durante il quale ha modo di conoscere gli artisti di area basca coinvolti nell'opera tra i quali Eduardo Chillida che, insieme a Jorge Oteiza, rappresenta una delle figure più rilevanti per le teorie legate al vuoto attivo in architettura o alla desocupación espacial. A questi concetti sono più vicini alcuni progetti legati alla compromissione dell'iniziale modello stereometrico o alcune architetture dove il vuoto, organizzato secondo una logica musicale, diventa un'occasione per incorniciare brani del paesaggio come nel Don Benito Cultural Center (1991) o nel Municipio di Murcia (1998).

Dopo essersi laureato nel 1961 collabora per un anno con Jørn Utzon in Danimarca col quale ha modo di lavorare sull'iconica Opera House di Sydney durante uno dei periodi più importanti del progetto; alcuni ragionamenti di Utzon possono

Rafael Moneo, Murcia Town Hall, 1998





rimandare a uno dei più noti capolavori di Moneo come il Kursaal a San Sebastian (1990-1999) con il podio basamentale in pietra locale sul quale vengono posizionati i due volumi principali. Durante questo periodo in Scandinavia ha modo di incontrare un altro maestro nordico quale Alvar Aalto, i cui meccanismi interscalari tra i volumi possono essere rintracciati nel progetto del Moderna Museet di Stoccolma (1991-1998).

Dal '63 al '65 è a Roma, dove vince una borsa all'Accademia di Spagna e ha modo di confrontarsi con la città e i suoi monumenti. Di sicuro questo periodo influenza profondamente alcune opere legate all'esistente come il progetto del Museo Nazionale d'Arte Romana (1980-1989), caratterizzato dalla sala espositiva principale composta da una serie di arcate parallele ispirate all'opus caementicium degli antichi romani.

Ricardo Bofill

Barcellona, 1939

di Maria Gelvi

Post-modernista, camaleontico, amante di geometrie corrotte e di idee provocatorie. L'architettura professata da Ricardo Bofill sembra non risentire del senso di colpa, liberale e spinta fino all'eccesso.

Della sua biografia possiamo dire che l'arte e la tecnica della costruzione lo hanno sedotto fin dalla tenera età, come testimonia la lunga discendenza familiare di architetti da cui proviene.

La sua carriera di studente fu lunga e travagliata, dapprima all'Università Politecnica della Catalogna dalla quale fu espulso per iscriversi e giungere al completamento degli studi all'Università di Ginevra dove si laureò nel 1959.

Lo studio RBTA Taller de Arquitectura fondato nel 1963 è un luogo spurio, in cui si incontrano figure professionali diverse e diventerà la sua casa-fabbrica nel 1973, con un rilevante progetto di rigenerazione architettonica, manifesto della sua poetica.

Il guardare in tante direzioni ha sempre accompagnato l'iter creativo dei suoi progetti per i quali Bofill non tralascia mai nulla, né un dettaglio né un fattore esterno capace di agire in maniera negativa sulla qualità del suo lavoro.

Il rapporto dualistico tra gli elementi espressivi del linguaggio, basato molto spesso sul *o/o* più che sul *e/e*, lo rendono autore di una sinfonia dove trionfano archi e colonne, colori e masse, echi di un classicismo riletto di cui si fa erede e portavoce. La crudezza di madre natura ho la sempre affascinato.

Ammaliato dalla sua capacità di autonomia e adattamento – carattere che viene esaltato molto spesso nelle sue creazioni – Bofill genera spazi

Ricardo Bofill, vista dello Xanadù dalla Muralla Roja, Alicante, 1973
Ph. Ricardo Bofill Taller Arquitectura

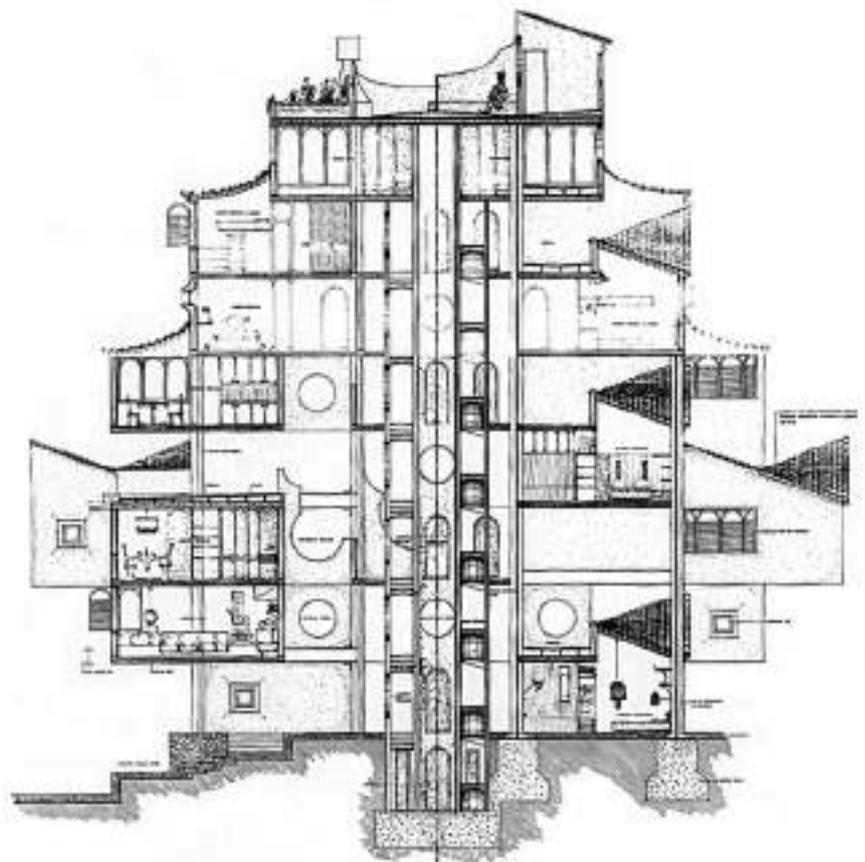




dai tratti inestricabili, che sembrano rievocare i nodi Vinciani facendosi tutt'uno con il contesto. Scale, armature, dentelli, riecheggiano solenni nella *Muralla Roja* (1973) contendendosi la scena con la sovrapposizione virtuosa dello *Xanadù* (1971), assieme al *City in the space* pensato per la città di Madrid (1970), progetti sperimentali risultanti da una ricerca che dal 1962 indaga la forma dello spazio dell'abitare.

Tra i diversi lavori di pianificazione urbana il *Jardín del Turia* a Valencia (1986-1988) sarà il più faticoso e dirompente, un fiume di accadimenti imprevisi inondato di verdi prati e fitte alberature.

Ricardo Bofill, Xanadù, Alicante, 1971



Helmut Jahn

Norimberga, 1940

di Cherubino Gambardella

Nato nel 1940 in Germania ed emigrato a Chicago è il più apparentemente commerciale tra gli architetti che hanno segnato la stagione del post modernismo, una sorta di straordinaria contraddizione in termini che, iniziata alla fine degli anni Settanta, per molti non è ancora finita.

Il Movimento Moderno in architettura aveva reso lampante la potenza della parete trasparente, specialmente nella sua stagione meno eroica, quando sembrò normalizzarsi e perdere di mordente rivoluzionario subito prima della Seconda Guerra mondiale. Il dopoguerra aveva decretato il successo quasi pornografico di queste facciate di vetro a specchio con le quali la metropoli americana ed europea, specialmente dopo la caduta del muro di Berlino si andava riempiendo di centri direzionali nell'ottimismo di una prima globalizzazione. Ebbene Jahn, usando il più vieto, plastificato apparato di materiali, gli sfondamenti prospettici più banali, i sopraluce in cortili coperti che più floreali non era possibile come nel Sony Center di Berlino, ci ha fatto capire che non potevamo vivere senza il camp scintillante e coloratissimo di architetture neanche soft come certi atrii di John Portman oppure privarci di cavità ben più estreme della elegante arca di Ralph Erskine.

Bastano tre opere per consegnarlo alla storia: il grattacielo One America Plaza di San Diego dove il grande architetto Hugh Ferriss sembra appena essere uscito da un supermercato e il nostro Helmut non ha paura di costruire una torre cuspidata a ripetizioni scalari tingendola di una immaterialità vetro/metallica che la pietra avrebbe trasformato in pretenziosa citazione come è accaduto nelle prove recenti di Hans Kollhoff dannatamente me-

Helmut Jahn, James R. Thompson Center di Chicago, 1985





mori di Fritz Hoyer. Nella Torre Messeturm lavora sulla stratificazione imprigionando tre grattacieli in uno, gettandoli nello skyline di Francoforte. Jahn conforma uno spazio che forse ti aspetti quando pensi ad una torre che, nel planare in Germania dagli adorati grigi di Chicago, prende una composizione stridente: cuore di vetro a sezione tonda, gli angoli incisi e trasparenti, le facciate trilitiche rossastre sormontate da una americanissima cuspidate luminescente.

Nel James R. Thompson Center di Chicago si compie un capolavoro dove il Guggenheim Museum di Wright si ribalta, lo spazio interno diviene un Pantheon post atomico dalle membrature colorate e l'architetto dimostra come la città imperfetta raffiguri, in un solo edificio, una irrinunciabile carica eversiva senza la quale essa non solo non si ritrova ma stenta persino a cercarsi.

Franco Purini

Isola dei Liri, 1941

di Cherubino Gambardella

(Isola del Liri, Frosinone 1941) geniale esponente della generazione dei bambini del dopoguerra da cinquantacinque anni riposiziona l'architettura italiana ed internazionale attraverso una sua personale ed inconfondibile grammatica compositiva. Di umili origini, dimostra uno strabiliante talento sin da studente e, a Roma, diviene una sorta di leggenda metropolitana. Disegna in modo inconfondibile.

Le sue prospettive da studente si trasformano in copertine di famosi libri come *Teorie e Storia dell'Architettura* di Manfredo Tafuri che lo sosterrà per tutta la vita.

Sacripanti, Quaroni, Gregotti, si avvalgono più volte del talento progettuale di Purini che si laurea- da studente lavoratore- a trent'anni e subito inizia a insegnare all'università scrivendo *L'architettura didattica*, un testo possente e ispirato.

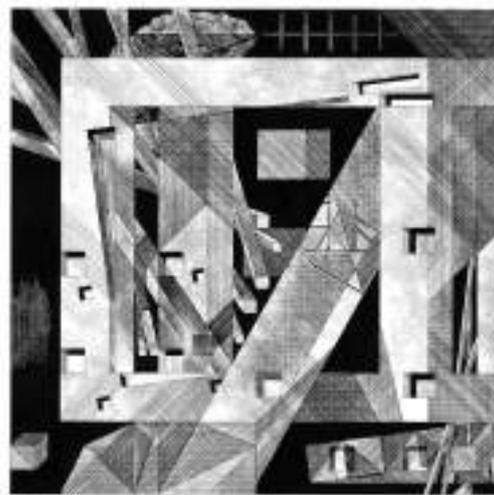
A questo libro segue una impressionante mole di lavori editi in *Il luogo e il progetto* stampato da Gamma nel 1977.

Straordinario giocatore di classificazioni sintetizza il suo infinito abaco espressivo in una pagina che chiama, nel seminale 1968, *classificazione per sezioni di situazioni spaziali*.

Accademico colto e sofisticato, razionalista esaltato, ossessivo e elegantissimo disegnatore, percorre dieci vite di un architetto in venti anni.

Poche cose costruite, come il suo amico Peter Eisenmann, lavori bellissimi per la loro carica visionaria come le piazze per Gibellina o la sorridente Casa del Farmacista ne fanno una vittima della sua stessa serietà teorica e di una certa intolleranza degli storici, così buoni con i postmodernisti ironici e così vendicativi verso la coincidenza tra

Franco Purini, Il cubo bianco



Franco Purini e Laura Thermes, nuovo sistema di piazze a Gibellina, 1987-1990



pensiero teorico e forma.

Lavora da sempre con sua moglie Laura Thermes che scambia idee e teorie con lui dimostrando una inesorabile efficacia nel confronto con una personalità poliedrica.

Negli ultimi venti anni inizia a produrre una profusione di opere costruite di grande interesse come chiese, teatri, case, stazioni, e restauri dove dimostra una noncuranza verso il successo internazionale. Malgrado abbia fatto di tutto per evitarlo questo successo torna a investirlo- come quando era ragazzo- tra le piastre sospese della torre Eurosky, l'edificio più alto di Roma, monumentalizzando cielo e mare in una ricorrenza che solo la serie "Gomorra" poteva conferirgli.



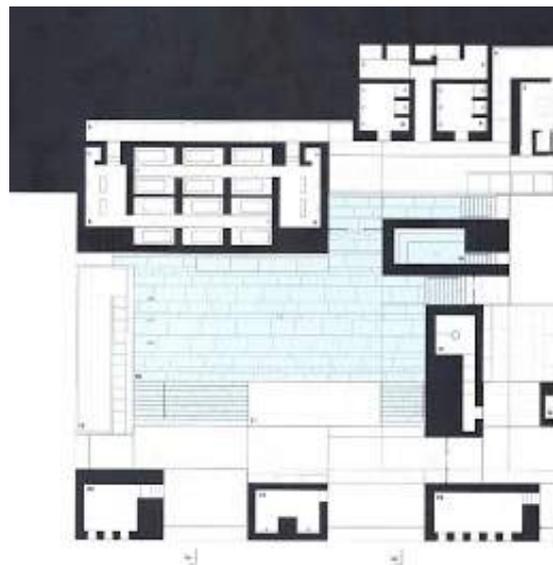
Peter Zumthor

Basilea, 1943

di Marco Borrelli

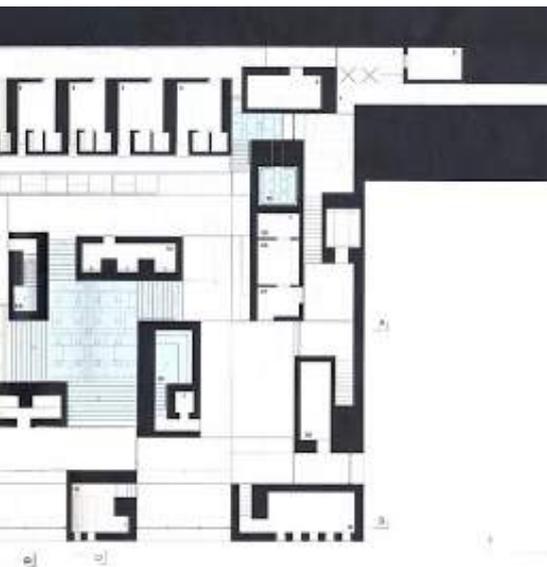
Figlio di un ebanista, dal quale ha ereditato l'amore per la materia, le infinite proprietà tattili e sensoriali, riesce, in ogni sua realizzazione ad alimentare la passione fisica, quasi carnale, per l'architettura al punto da difenderla anche dalla presupponenza di un potenziale committente/proprietario che avrebbe potuto tradirne il senso più profondo e poetico. Si racconta abbia rifiutato diversi incarichi miliardari per la realizzazione di edifici faraonici, che ridendo appellava "le villone americane". Alcuni aggettivi che gli attribuiscono sono: mistico, recluso, devoto sacerdote dell'ascetismo, che connotano negativamente la sua personalità; anche se, di fatto, non rincorre la notorietà, egli ama nutrire di silenzio la propria anima, attraverso la contemplazione nella natura con la quale riesce a sublimare le sue idee di architettura. La sua affermazione "... bisogna saper riconoscere ..." (per rivelare, si potrebbe aggiungere) dimostra quanto la sensibilità e il suo potenziale critico, abbiano bisogno di stimoli da rintracciare nel paesaggio circostante e immersivo della natura per esprimere il rapporto primigenio dell'uomo con essa. La ricchezza e il valore dell'architettura, secondo il suo pensiero, sono da riscoprire nelle tracce della vita trascorsa, nella patina che si deposita sulle cose, lì dove si può percepire un sentimento di malinconia, che permette di cogliere lo scorrere del tempo, in un lento processo, di cui l'architettura diviene teatro di vita e non ha più importanza per il suo valore estetico o figurativo, né tantomeno pratico, ma per l'essenza del suo ruolo. Il senso dell'architettura, pertanto, risiede nella sua capacità, come corpo sensibile, di accogliere e preservare al suo interno la vita dell'uomo.

Peter Zumthor, Complesso termale di Vals, Svizzera, 1991



Peter Zumthor, Steilneset-Memorial, 2001-2007





L'opera che lo ha reso famoso è il complesso per un centro termale di Vals (1991) in Svizzera. Narra di una storia d'amore tra la pietra e l'acqua spiegata da continui giochi di luce naturale e di ombre, il tutto evocato da un dedalo di vasche, scavate nella roccia di quarzite, in cui si percepisce sulla pelle la sensazione purificatrice dell'acqua termale, a generare un luogo di una potenza trascendentale.

Il Kolumba Museum, progettato per l'archidiocesi di Colonia, completato nel 2007, rappresenta una composizione elementare di semplici volumi dalle forme pure, in cui sono ancora le luci che penetrando dall'alto, attraverso cortine murarie fittissime e ricchissime di fessure, a ricoprire il fascino della ricongiunzione tra l'uomo, la sua storia e l'arte.

In conclusione, riprendendo la definizione di Adolf Loos che affermava "... soltanto una piccola parte di architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento...", si possono considerare due esempi emblematici quali: la cappella Bruder Klaus (1998-2007) e il Memoriale Steilneiste (2001-2007), entrambe risultano essere due opere d'arte, non soltanto per i valori espressi da Loos, ma per il fascino del sacro, nel primo, e il grande rispetto espresso nei confronti della vita spirituale e terrena, nel secondo.



Francesco Venezia

Lauro, 1944

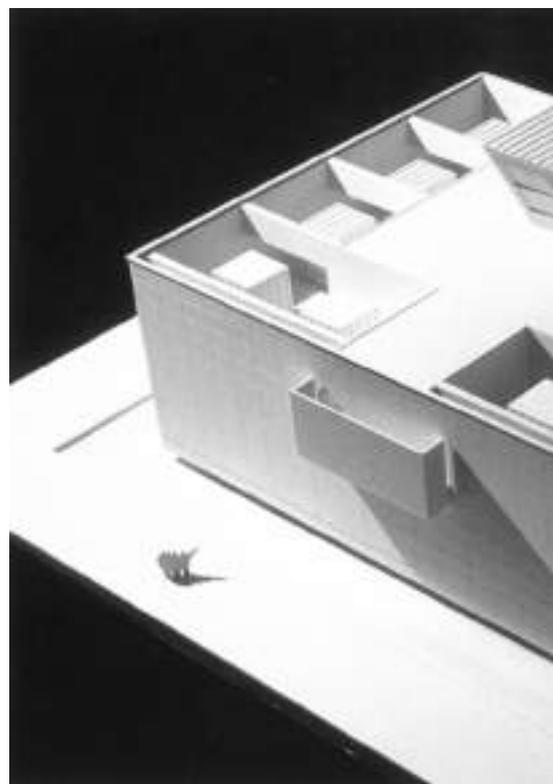
di Francesco Costanzo

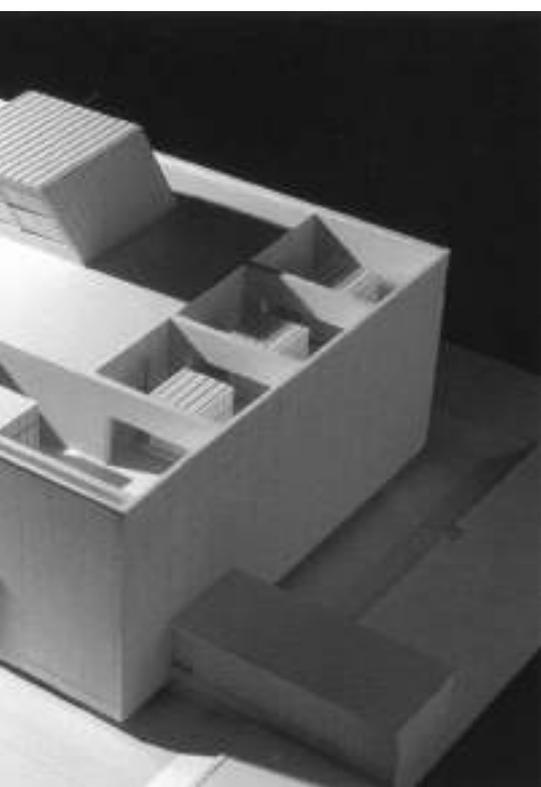
Francesco Venezia (1944), architetto napoletano, docente a Genova e poi presso lo IUAV-Venezia, già agli esordi, con il progetto di sistemazione della piazza a Lauro (1974-76) in cui fornisce una declinazione della piazza attenta alle tessiture costruttive-topologiche, rivela un personale procedimento progettuale. Esso è basato sia sul lavoro di sezionamento come strumento di controllo metrico-formale-luministico, sia sull'assunzione di figurazioni specifiche tutte riferite al mondo dell'architettura. Un iconismo dunque che evoca con grande perentorietà formale, come già fatto da Kahn, il mondo della storia antica ma che si collega, con espliciti riferimenti all'opera corbuseriana, ai contributi della tecnica compositiva moderna. Nel restauro del quartiere Buida ad Alcoy (1988-89), nel teatro all'aperto sui ruderi di Gibellina (1990) e nella piazza al Battery Park a New York (1995), i progetti si costituiscono attraverso l'estruzione di una sezione, la cui linea dominante ascendente appare in continuità con quella della geografia, una "silhouette" che stabilisce una profonda corporeità dello spalto, che sovente possiede un momento di accento architettonico nel punto di culmine, quasi sempre per stabilire un luogo altamente definito che prospetta sul paesaggio. Un dispositivo attinto dallo studio di villa Malaparte (Venezia, sulle pagine di Lotus, è il primo che compirà uno studio attento su questa architettura, ponendola all'attenzione del pubblico), ma che lavora anche sulla determinazione di un limite dello spazio aperto come luogo d'inquadramento del paesaggio (come in alcune progetti di Kahn, autore che ispira spesso l'architetto napoletano, come per il Monumento per Roosevelt a New York o per

Francesco Venezia, Restauro del quartiere Buida Oli, Alcoy, 1988-89, modello



Francesco Venezia, Laboratorio Prove Materiali IUAV, Venezia-Mestre, 1995, modello





il Salk Institute in California).

Giungendo a risultati alquanto originali, nei suoi progetti Venezia attua un vero e proprio ribaltamento del processo logico, che deriva dalla continua messa in discussione dei principi dimostrativi del modernità (che spesso vengono liquidati come espressione di mero meccanicismo) ma anche da uno spirito sperimentale che interpreta la contemporaneità come condizione in cui è possibile la commistione di riferimenti attinti dal mondo antico e dalla modernità (quella inverata da Le Corbusier).

Il tema dell'architettura specialistica del Laboratorio prove materiali dello IUAV a Mestre (1995-2002), diventa per Venezia l'occasione per definire un blocco introverso che nega qualsiasi rimando all'esterno della natura laboratoriale-produttiva dell'edificio. I caratteri (definiti dai chiusi paramenti di rivestimento in marmo Nembro di Verona) restituiscono quella condizione del "grave sospeso" che è riferibile ad alcuni esperimenti progettuali del Razionalismo italiano (pensiamo al Palazzo dell'Acqua e della Luce per l'E42 di Gardella ed Albini del 1939) e che Venezia attua sollevando il "guscio" dal suolo. Il grande lucernario ed il distacco dal suolo consentono di illuminare l'internità dello spazio. Attraverso la produzione di due stati luministici – quello dello zenith e dell'orizzontale dal basso - alquanto differenti, Venezia chiarisce il modo con cui è possibile evocare ed usare assieme i dispositivi del mondo antico e moderno.

Nel progetto di Museo a Gibellina (1981-87), Venezia lavora al tema dell'architettura di spolio, adottata già in altri progetti, recuperando i

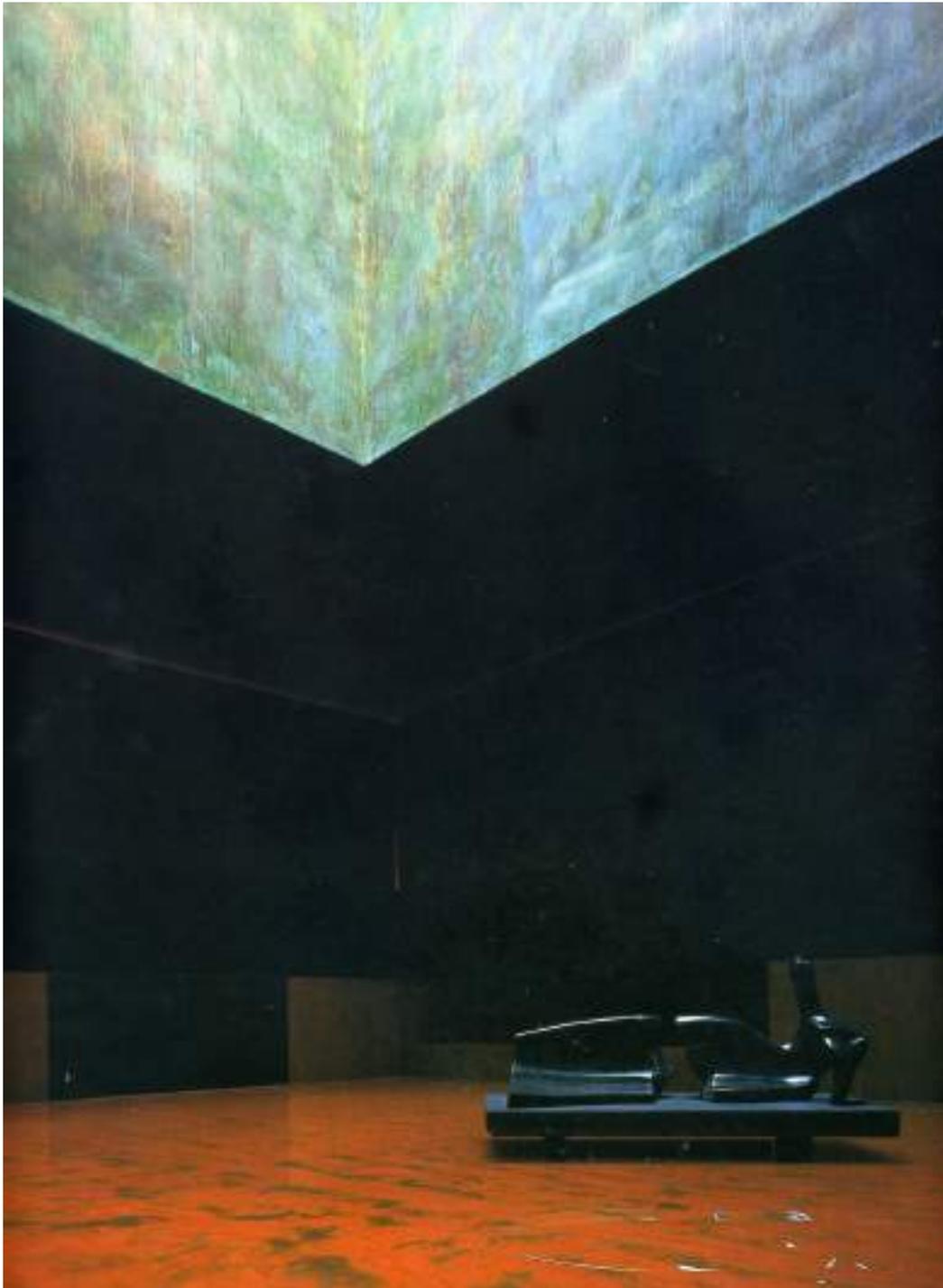
frammenti della facciata del Palazzo di Lorenzo. Il trasferimento ed il rimontaggio della facciata in un contesto che non è più quello della città compatta e consolidata ma quello divaricato verso il paesaggio collinare siciliano, diventa il pretesto per costruire un interno architettonico attraverso la costituzione di una corte che preserva il fronte stesso e lo sottrae al confronto con le dismisure paesaggistiche. Così il fronte, dai caratteri profondamente urbani, deprivato di qualsiasi relazione con l'esterno, diventa allora una "quarta parete" cinta su tre lati che offrono, sotto la luce del sole, lo spettacolo della loro diversità materico-costruttiva.

Nel progetto allestitivo per la Mostra "Gli Etruschi" (2000) a Venezia, l'architetto lavora alla costruzione di un luogo che abbia la capacità di restituire profondamente il senso dell'insegnamento del mondo etrusco. Così la necessità di uno spazio dall'ordine gigante cui far convivere il luogo del simposio e l'opera di Henry Moore (che riproduce le tecniche del taglio della figura risalente proprio alla cultura etrusca), nonché l'istanza di definire una condizione di luce appropriata di tipo zenitale, inducono Venezia a pensare alla saturazione della corte del palazzo, attraverso l'innesto di un "architettura dentro l'architettura" in cui la grande stanza-macchina di luce in acciaio ossidato allude allo spazio ipogeo, occultando i caratteri settecenteschi dell'architettura storica.

Francesco Venezia, Museo a Gibellina, 1982-88, foto (F. Costanzo 2020)



Francesco Venezia, Allestimento per la Mostra
"Gli Etruschi" a Palazzo Grassi, Venezia, 2000,
foto della Sala del Simposio



Rem Koolhaas

Rotterdam, 1944

di Lorenzo Capobianco

Rem Koolhaas (Rotterdam 1944), è l'autore di "Delirious New York", uno dei tre testi di teoria architettonica che hanno imposto il loro dominio su tutta la seconda metà del '900.

Ben prima di diventare un architetto riconosciuto a scala planetaria, Rem Koolhaas è innanzitutto, dall'età di 19 anni, un giornalista e uno sceneggiatore; dettaglio questo solo apparentemente trascurabile, in modo particolare se paragonato alla eco successiva di quasi tutte le sue opere (siano esse scritte, progettate oppure costruite), ma senza il quale diventa impossibile inquadrare correttamente questo autore: la pubblicazione del manifesto retroattivo per Manhattan (Delirious New York), nel 1978, sebbene segua di tre anni la fondazione del suo studio, l'Office for Metropolitan Architecture (OMA), in realtà altro non è che la costruzione cinica e sapiente di quel territorio, tanto ideale quanto immaginario, da somministrare ad un mondo ancora inconsapevole come l'unico possibile sfondo scenico per tutte le opere future dell'architetto olandese.

Vincitore, nel 2000, del Pritzker Price, calvinista e ascetico, Rem Koolhaas è un provocatore che ama indossare i panni del visionario. Scriverà tantissimo, anche coordinando gli studi di gruppi di ricerca di alcuni degli istituti più prestigiosi del mondo (a dispetto del successo e dell'attenzione dedicata a tutti i suoi testi nessun altro libro, però, riuscirà ad avvicinarsi all'intensità magnetica di Delirious New York), progetterà e costruirà ancora di più, sia vincendo numerosissimi concorsi internazionali (tanti altri ne perderà lasciandoci, però, progetti spesso ancora più interessanti di quelli realizzati), sia conquistando alcune tra le migliori

Rem Koolhaas, Villa dall'Ava, Saint-Cloud (Parigi), 1991



Rem Koolhaas, Casa della Musica, Oporto, 1999-2005





committenze private possibili a scala globale.

Al banchetto funerario del Movimento Moderno si accomoda in ritardo (Rossi e Venturi avevano, da anni, già consumato tutto) ma fa in tempo a seppellire, con Cartesio, alcuni dei principi millenari della composizione architettonica, spianando così la strada all'affermarsi, a cavallo del nuovo millennio, di una vera e propria scuola (olandese) di giovani architetti.

A 36 anni, già coltissimo e raffinato intellettuale, è tra i venti invitati da Paolo Portoghesi alla costruzione della Strada Novissima alla Biennale di Venezia del 1980: il suo contributo al progetto collettivo dichiara, con evidenza, quanto Rem Koolhaas, della storia, sia letteralmente un amante. Amante irriverente, irrispettoso e incredibilmente incline al tradimento però. Mies e Le Corbusier, in Koolhaas, divengono fornitori incessanti di “materiali” per la costruzione dei suoi progetti. Senza casa Farnsworth e villa Savoye, casa dall’Ava, una delle sue opere scolarmente tra le più piccole ma tra le maggiormente significative, non potrebbe esistere.

Novello pifferaio di Hamelin in questi anni ci ha fatto attraversare, decantandone le qualità, metropoli congestionate, città generiche, megalopoli infinite, templi dello shopping, compressissime baraccopoli per lasciarci, infine, in aperta campagna. Lui per primo, probabilmente, non riesce a credere più a sé stesso.

Steven Holl

Bremerton, 1947

di Gianluca Cioffi

Nasce il 9 dicembre 1947 vicino Washington, Stati Uniti. È indubbiamente la figura più vicina a Le Corbusier, non tanto per gli aspetti formali, (anche se è facile ritrovarne la discendenza dal maestro svizzero), quanto per l'attitudine al disegno di architettura unitamente alla pittura. L'architettura di Holl non è semplicemente un'architettura fatta per essere contestualizzata, ma è piuttosto un meccanismo per disvelare il valore poetico del luogo. Il suo lavoro è anti-ideologico, non si basa sulla sociologia e neanche sul funzionalismo, le sue opere si basano su luce, clima, tempo e hanno nel principio della "limitazione concettuale" il nucleo fondante della propria opera. I suoi studi in Italia gli hanno consentito di apprendere e reinterpretare i modelli dell'architettura classica e quelli del movimento italiano di Tendenza così come il Razionalismo italiano. La composizione architettonica di Holl si fonda sui materiali impiegati e l'utilizzo di aperture in facciata per disegnare astratti effetti di superficie che donano unicità e ritmo ai volumi architettonici. Holl ragiona su due principi, il primo si basa sull'integrazione edificio-sito, pensando che il progetto di architettura debba confrontarsi e inserirsi con armonia nel contesto, seguendo quelle che sono le caratteristiche che lo contraddistinguono, il secondo deriva dalla volontà di coniugare la forma con la presenza fenomenologica. Nei suoi progetti è spesso leggibile una tensione tra "tipologico" e "organico", la chiarezza della pianta è spesso contrapposta alla libertà formale della facciata in alzato o della copertura. Dagli anni Novanta la composizione architettonica di Holl muta, pur non tralasciando alcuni aspetti tipologici, inizia a sfruttare espedienti morfologici

Steven Holl, uffici per Het Oosten, Amsterdam, 2000



Steven Holl, Simmons Hall, Cambridge USA, 1999





dettati dal sito, dalla funzione e dal “tema retorico” mutevole ad ogni progetto. Molti sono i temi che affronta nei vari progetti, dall’intreccio alla porosità, dalla ramificazione alla compressione, l’aspetto più caratteristico delle opere è rappresentato dalla naturale inclinazione verso soluzioni costruttivo-tecniche da cui deriva il suo approccio tettonico, infatti sue sperimentazioni progettuali molti convincenti si basano sul tema della costruzione in acciaio e calcestruzzo. Nell’ultima produzione Holl riesce sapientemente a giocare compositivamente con grande spazialità dinamica e avvolgente, con nuove tecnologie, forme astratte e scultoree.



Kengo Kuma

Yokohama, 1954

di Marco Russo

Il giapponese Kengo Kuma, nato a Yokohama nel 1954, incentra la propria ricerca progettuale sulla riscoperta del luogo e dei materiali. Legno, pietra, acqua, plastica, vetro e acciaio rappresentano i principali materiali utilizzati tra i quali manca il grande protagonista del Novecento: il cemento armato. Qualunque sia la materia utilizzata, emerge sempre la logica della wood joinery che, rielaborando il concetto di limite, si traduce nella riduzione in pixel e linee della massa perimetrale. All'interno delle sue architetture il corpo umano è libero di muoversi tra interno ed esterno senza impedimenti fisici. Il piano orizzontale rappresenta l'unico elemento permanente per misurare lo spazio, proprio come avviene nella tradizione giapponese con il modulo del tatami. Il luogo, concepito come sedimentazione di natura e tempo, rappresenta il primo interlocutore e un ambito da rivelare attraverso le proprie architetture; architetture che scompaiono nel contesto sia naturale sia urbanizzato. La connessione tra spazio e forma, tra natura e artificio sono rivelati attraverso un processo che Kuma stesso definisce "relativizzazione della materia"; un fenomeno attraverso il quale la parete viene a configurarsi come un sistema vibrante capace di generare suoni sia esso in vetro o in pietra.

Tra il 1992 e il 1995 realizza ad Atami una piccola guest-house (*Water/Glass*) su un sito collinare dove gli unici materiali sono vetro e acqua. Le pareti e i solai sono traslucidi mentre alcuni specchi d'acqua permettono di riflettere il cielo e il paesaggio; una serie di lamelle opalescenti smaterializza la copertura in una sagoma opaca proiettando il sistema architettonico verso la pro-

Kengo Kuma, Bato Hiroshige Museum of art, Tochigi, 2000



Kengo Kuma, water-glass house, Atami, 1992-1995





spiciente Villa Hyūga di Bruno Taut degli anni '30. Nel 2000, realizza un museo dedicato all'artista giapponese Andō Hiroshige e proprio da alcune caratteristiche delle opere del maestro giapponese nasce l'edificio. Un sistema di linee sintetizza la pioggia dipinta in *Rain on Travellers* (1833-1834) mettendo in luce solo alcuni elementi tipici come la grande copertura o lo spazio cavo perimetrale dell'engawa, una sorta di portico tipico delle case tradizionali giapponesi. Ancora una volta è limitante parlare di interno o esterno, il visitatore viene immerso in un ambiente continuo dove i ritmi in legno scandiscono sia le partizioni verticali sia la grande copertura dove trovare riparo. In queste due opere paradigmatiche emerge la passione di Kuma per l'architettura della tradizione locale e un chiaro riferimento al metodo di Frank Lloyd Wright, con il quale ha modo di confrontarsi durante un periodo di studi presso la Columbia University dall'85 all'86.



Enric Miralles Moya

Barcelona, 1955 – San Feliu de Codines, 2000

di Luca Molinari

Ancora oggi mi domando cosa sarebbe stata l'architettura d'oggi con Enric Miralles vivo tra di noi. Talento formale e intellettuale straordinario, catalano, formatosi all'ETSAB di Barcellona e subito a bottega da Pinon e Viaplana, laboratorio della rinascita avanguardista catalana negli anni Ottanta, con alle spalle l'ombra forte e benefica della migliore architettura modernista spagnola tra José Antonio Coderch, Alejandro de la Sota e Josep Maria Jujol. Le prime opere insieme Carme Pinos, la prima moglie e partner, poi dal 1991 lo studio EMBT insieme alla nuova compagna Benedetta Tagliabue, ma in entrambe le situazioni le sue opere sono esplosive e perturbanti perché si avvicinano alle contemporanee esperienze dei decostruttivisti nordici ma stabiliscono subito una relazione più densa e carnale con il luogo in cui sono localizzate, un uso violento dei materiali e del loro utilizzo, una visione tettonica orchestrata da un utilizzo sofisticato delle geometrie compositive che cercano sempre una tridimensionalità sperimentale.

La linea di terra e la geografia del luogo diventano elemento natale e scatenante dei progetti, radicando il corpo dell'architettura nel luogo con una insistenza quasi primordiale.

Il Cimitero di Igualada (1985-1994), opera che lo ha consacrato a livello internazionale, è un taglio profondo nella linea del terreno che porta il visitatore in una piazza finale circolare su cui si affacciano i terrazzamenti in pietra locale imbragata in un reticolo continuo di acciaio corten e in cui sono ricavati i tagli delle aperture delle cappelle funerarie. Tutto il percorso è alberato, il terreno è trattato in cemento armato colato con travi di legno che

Enric Miralles Moya, cimitero di Igualada, 1985-1994

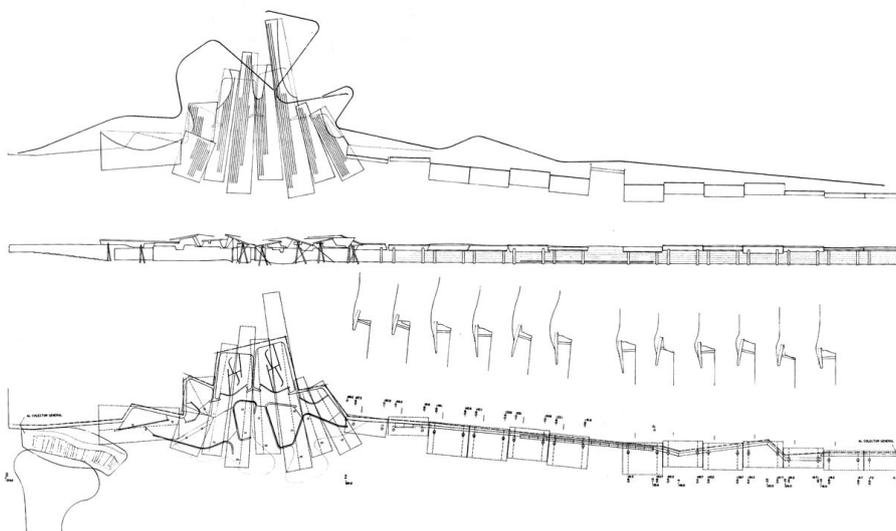


Enric Miralles Moya, Tiro con l'Arco Olimpico, Barcellona, 1992





trattengono le foglie in autunno, lungo la discesa i fianchi sono in cemento armato liscio con un taglio diagonale riallacciato da un'ampia ombra che guida fino al centro del cimitero. La sezione lungo la linea di terra diventa ancora più densa e complessa nel progetto per il Tiro con l'Arco Olimpionico realizzato a Barcellona nel 1992 dove le aree di lancio, i servizi connessi e gli spogliatoi sono ricavati grazie a movimenti di terra che vedono nella parte sottostante l'area per gli atleti e in quella superiore lo spazio per il pubblico che guarda il vuoto e i bersagli. La pianta principale del complesso è una straordinaria opera d'arte giocata sulla sequenza di sezioni di terreno, volte semi-coniche prefabbricate in cemento armato, pareti in mattone traforato e un uso libero e sapiente di geometrie fluide, ma rigorosamente controllate. L'intervento sportivo diventa frammento di paesaggio che ordina un'area urbana senza alcuna identità, generando una nuova geografia.



Smiljan Radic

Santiago de Chile, 1965

di Corrado Di Domenico

Esploratore 'psicologico' dello spazio, molto spesso a cavallo tra arte ed architettura grazie anche alle collaborazioni con la moglie (l'artista cilena Marcela Correa), tocca alcune corde profonde dell'abitare, nascoste ai più, proprio perché indaga forme e situazioni appartenenti direttamente all'immaginazione, al sogno, forse all'inconscio o alla sorpresa di un accadimento inaspettato. Crede sostanzialmente nel prodigio. A volte queste apparizioni affiorano in una stanza fumosa o nella nebbia degli altopiani cileni, ricordano per certi versi alcuni momenti sospesi del cinema russo. Scava alla ricerca di uno strato ancestrale del posto in cui costruisce, mettendosi in diretto contatto con l'idea neolitica di spazio, a lui perfettamente congeniale. In alcuni suoi progetti possiamo trovare riferimenti diretti ad alcuni siti preistorici o nuragici come gli allineamenti di Menec in Bretagna, sia per la presenza dei menhir, che Radic usa in molti suoi lavori (grandi rocce verticali provenienti da un vero e proprio "altrove"), sia per l'uso di un certo disegno topografico che ricorda appunto i siti neolitici europei. Così per la Casa del Carbonero (1999, Chile), lo spazio pubblico riprende la pianta ovale (che si ripete persino nella Sardegna nuragica!) fatta di geometrie calcolate ed allineamenti astrali del sito bretone di qualche millennio precedente. A volte prende anche forma un senso contraddittorio del tempo e dello spazio come se ci si potesse aspettare da un momento all'altro qualche fenomeno di levitazione da parte delle persone (come in Tarkovskij) o di magnetismo terrestre. Il progetto per una cantina di vini (Vik Wine Cellar, 2008-13), ha una enorme corte antistante, aperta sull'infinito cileno, con un tappeto d'acqua

Smiljan Radic, Vik Wine Cellar, 2008-2013





su cui una miriade di sassi sembra essere in viaggio. Ricorda il fenomeno inspiegabile delle pietre rotolanti del deserto (Rolling Stones).

È uno strano architetto che trapianta un'origine europea - croata per la precisione - in un paese ai limiti dell'orbe terraqueo, ed ha un qualche legame con gli sciamani eurasiatici del tempo perduto. Debitore, probabilmente a Joseph Beyus, nell'aver capito come usare l'energia della materia, per creare.

Le sculture fumeggianti della Casa del Carbonero o il sasso scavato per la Biennale di Venezia del 2010 (con Marcela Correa), fanno anche pensare all'esperimento di Anton Garcia Abril (architetto spagnolo di talento forse maggiore, ma non per questo di maggiore interesse) per la casa-roccia che sembra un "tartufo"; stesso uso delle potenze nascoste della terra e della civiltà contadina.

Il padiglione che costruisce per la Serpentine Gallery (Londra, 2014) ricerca l'abitare nella sua accezione semplicemente legata all'essere, in una dimensione essenziale di un ambiente a forma di anello (quello del ritorno ripetuto di Nietzsche), con delle superfici che sembrano organiche, un bozzolo d'insetto, che non esisterebbero senza la Endless House di Friedrich Kiesler del 1950.

Il centro del suo lavoro, è una casa (Vilches, Cile 2010-12) che per certi versi raccoglie il significato della Casa Sperimentale di Aalto, per altri versi è una teoria preistorica e non moderna dello spazio della foresta, spazio grotta... appunto dedicato al famoso *Le poème de l'angle droit* di Le Corbusier! Recupera in realtà tutte le energie provenienti anche dal Moderno, così come alcuni "valori selvaggi" che, agli inizi del '900, le scoperte archeo-

logiche e le spedizioni in Africa (Dubuffet, Picasso) iniziavano ad incorporare, e ritrova appieno la dimensione distopica dell'oggi. Infiniti altri argomenti si potranno addurre a questa lettura, data la contemporaneità del lavoro di Smiljan Radic.

Smiljan Radic, Vik Wine Cellar, 2008-2013



BIG

Copenhagen, 1974

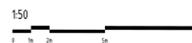
di Lorenzo Capobianco

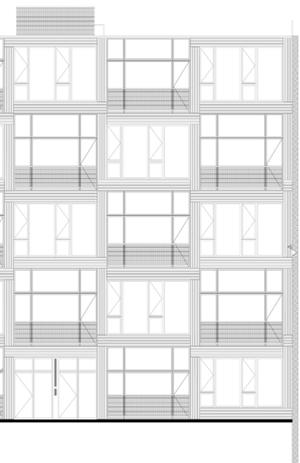
Quella di Bjarke Ingels (Copenhagen 1974) è la storia di un successo così estremo da portare il giovane danese ad essere il fondatore di BIG (Bjarke Ingels Group), uno degli studi di architettura che, con oltre 400 dipendenti, è tra i più grandi al mondo attualmente operanti. Ingels compie gli studi in Danimarca e in Spagna e, sul finire degli anni '90, lavora per tre anni da Koolhaas a Rotterdam. Qui conosce Julien de Smedt con il quale, dal 2001 a tutto il 2005, fonda e condivide lo studio Plot. Nel 2006, nonostante i numerosi premi e prestigiosi riconoscimenti ricevuti, le strade di Bjarke Ingels e Julien de Smedt si separano per dare origine a due diverse e autonome società di progettazione, JDS e BIG appunto.

La breve esperienza presso lo studio OMA sembra aver lasciato il segno; sebbene Ingels, a differenza di altri coetanei di grande successo formati professionalmente dallo studio di Rotterdam, non si possa considerare strettamente un allievo di Koolhaas, dal maestro olandese carpisce sicuramente i segreti della comunicazione contemporanea che, unitamente all'indiscutibile talento dell'architetto danese e in attesa del giudizio della storia, lo vedono tra i protagonisti assoluti delle guide di architettura contemporanea.

Nel 2010, quale catalogo di una mostra dedicata ai lavori di BIG, pubblica "Yes is More – an Archicomicon on Architectural Evolution". Al di là dell'originale forma di comunicazione, che pure favorisce la diffusione e il successo del testo, è proprio alla poetica del consenso e della partecipazione che Ingels deve la sua riconoscibilità e fortuna. Le sue architetture sono figlie della contemporaneità per il consumo di massa e fanno ricorso

BIG, residenze sociali, Copenhagen, 2018





all'utilizzo di tutti i suoi tipici temi che, di volta in volta, vengono declinati con innegabile sapienza da questa multinazionale della progettazione architettonica: movimenti della linea di terra, coperture verdi e praticabili, spettacolarizzazione di elementi ordinari, grande dimensione, orografia artificiale, il tutto, chiaramente, facendo sempre attenzione alla sostenibilità ambientale ed al basso consumo energetico. Gli edifici che genera, in modo coerente allo spirito ed ai contesti a cui appartengono, sono spesso eccellenti virtuosismi compositivi poco interessati alla costruzione di un vero dialogo critico con la città e il territorio che li accoglie. Suadenti oggetti e splendide macchine difficilmente esportabili con altrettanto successo, volendo restare nel mondo occidentale, al di fuori della cultura nord e mitteleuropea che li ha generati. Ha bigness da vendere.



Herzog & De Meuron

Basilea, 1978

di Gianluca Cioffi

Nascono a Basilea nel 1950, laureati nel 1975 all'ETH di Zurigo formandosi nei corsi di Aldo Rossi, Luigi Snozzi, Bruno Reichlin, Dolf Schnebli di cui saranno assistenti nel 1977. Da subito legati al mondo dell'arte contemporanea e alla performance artistica, entrano in contatto con l'artista concettuale Joseph Beuys. Questa collaborazione segnerà tutta la successiva produzione architettonica improntata sull'eversione concettuale, il gusto per la performance artistica dell'operazione intellettualizzata. Dichiarano che la loro invariante progettuale si basa sul rifiuto verso un modo preconstituito di pensare a priori, cercano di osservare e percepire, la percezione diviene la strategia a cui sottendono le loro architetture, materia e tecnologia gli elementi fisici del progetto. Concettualmente i loro progetti sono minimalisti, ma un minimalismo dal significato occidentale, razional-poetico, le loro architetture sono composte di volumi semplificati, ma mai completamente puri, alludono alle immagini primarie, ma non al vuoto orientale, perseguono un'architettura silenziosa da contrapporre al frastuono e alla vita caotica della città contemporanea, il silenzio diviene un valore a cui ambire.

In tutta la prima fase della loro carriera hanno lavorato su un'architettura che sembrasse familiare, non spettacolare, ma che al contempo risultasse un'architettura nuova e inaspettata, dopo una più attenta osservazione. Il grande lavoro di ricerca, fatto con la pelle dell'edificio, ha portato i loro progetti a identificare la superficie di rivestimento con l'immagine che l'edificio deve fornire, tema diventato ricorrente nelle loro opere. Il progetto di facciata slegato dal sistema strutturale diventa

Herzog & De Meuron, interno Tate Modern, Londra, 2016



Herzog & De Meuron, stadio Olimpionico, Pechino, 2003-2008



una reinterpretazione di alcuni dei punti già teorizzati da un altro grande architetto svizzero, Le Corbusier. Il legame tra la superficie-pelle e il suo interno è un elemento fondamentale, ma come questo venga applicato è pensato di volta in volta. La ricerca sul concetto di superficie porta alla semplificazione della forma, che viene rivestita dall'involucro studiato dal punto di vista tecnologico e dalle finiture dei materiali. Sul finire del Secolo scorso iniziano un nuovo percorso di ricerca che tende a unire il lavoro sulla pelle e la ricerca spaziale interna, abbandonando via via la semplicità e la chiarezza formale, fino a spingersi in ardite e complesse forme strutturali come lo Stadio Nazionale Olimpionico di Pechino (2003-2008).



Diller e Scofidio + Renfro

New York, 1981

di Marco Borrelli

Lo studio fondato nel 1981, inizialmente dai soli coniugi Diller e Scofidio, accoglie successivamente Charles Renfro (2004), e Benjamin Gilmer (2015), a dimostrazione del fatto che il loro sodalizio tendeva, nell'ambito della cultura del progetto, ad aprirsi a nuove modalità culturali d'interazione e a ospitare nuove espressioni artistiche e sociali da tradurre in forma.

Immaginare un'architettura, espressa come sistema di infrastrutture al servizio della comunità e finalizzata a condividere performances e installazioni artistiche dalla forte vocazione empatica, sociale e inclusiva, è stato il punto di forza che ha permesso loro di realizzare opere di grande suggestione e visibilità internazionale. Alcuni esempi sono il Blur Building (Svizzera 2002), la High Line (New York, in 1°-2°-3° fase 2009-11-14), e lo Shed (New York 2015-19).

La prima è un'installazione temporanea, sospesa sull'acqua nel lago di Neuchâtel, che grazie ad un sistema di 30.000 ugelli, nebulizza l'acqua, rendendola quasi un'architettura commestibile, dando così vita ad una nuvola di vapore che annebbia la vista e privilegia tutte le altre modalità percettive. Considerata dalla critica un'architettura di atmosfera è la migliore opera di fusione tra arte e architettura per la sua stupefacente sensorialità in quanto riesce, a far prevalere la sfera del sensibile su quella del visibile. La seconda soluzione progettuale, si concretizza nel rifunzionizzare un tratto di 2,5 km, facente parte della dismessa ferrovia nel cuore di New York (distretto di Manhattan), sovvertendo, in architettura, il principio di antropizzazione che, in questo caso, vede il paesaggio naturalistico, composto da microam-

Diller e Scofidio + Renfro, High line, New York, 2009-2014



Diller Scofidio + Renfro, Blur Building, Svizzera, 2002



bienti, sovrapporsi all'architettura in una declinazione che favorisce la natura e promuove la teatralizzazione sia degli spazi pubblici che privati. Il terzo progetto, infine, si compone di un corpo solido innestato nella preesistente torre residenziale multipiano e da una struttura telescopica (l'involucro), che traslando in senso orizzontale realizza un grande vaso a copertura dell'ampia piazza antistante. La volontà compositiva di connettere l'interno all'esterno dà origine ad un ambiente di maggiore capienza, polivalente, che offre flessibilità prestazionale e trasformabilità funzionale.

I tre progetti, dal carattere eterogeneo e mutevole, non sono altro che la cifra poetica del loro modo di intendere l'architettura, come espressione che cerca, tramite diverse soluzioni progettuali, di non incentrare la risposta solo sulla forma e lo spazio ma, al contrario, di concentrarsi sull'uomo, come essere sensibile e al contempo attore inconsapevole di uno specifico spazio, in una dimensione inedita che vede rivalutare il tempo in architettura, come preludio in cui si generano i comportamenti umani, che nella teatralità dei loro gesti, contribuiscono alla composizione, creazione e articolazione dello spazio e alla definizione del suo carattere estetico, in una rinnovata dimensione del sociale.



SANAA

Tokyo, 1995

di Marco Borrelli

Il gruppo SANAA, fondato nel 1995, da Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa esprime, in un rapporto di continuità intergenerazionale, un nuovo linguaggio architettonico, in cui si assiste alla reinterpretazione dell'eredità della cultura giapponese, identificata tradizionalmente nei principi, sintetizzati dal pensiero zen, quali essenzialità, semplicità e minimalismo, per privilegiare, in un processo di introspezione, l'universo interiore dell'uomo sulla forma esteriore dell'edificio. Sovente dichiarano "... l'architettura è riuscita quando muove i sentimenti dell'uomo, che usandola né risulta capace di un attento processo di trasformazione ...". Queste ultime dichiarazioni, metabolizzate nella frequentazione con Toyo Ito e Tadao Ando, esaltano i valori dello spazio vuoto (haiku) per dar vita, in architettura, ad un rinnovato concetto di bellezza: la bellezza della semplicità espressa anche attraverso un gioco di livelli concettuali.

Le loro opere spaziano tra progetti di unità abitative, musei e allestimenti, con soluzioni compositive che presentano caratteristiche di fluidità, trasparenza e limpidezza manifestando un perfetto equilibrio tra materiale e immateriale, tradizione e innovazione, peso e leggerezza. La trasparenza, che solitamente fa riferimento ad una permeabilità visiva, con loro, diviene una forma di trasparenza evoluta che rimanda al non visibile, una qualità che esprime le invisibili regole dinamiche di flussi intangibili, caratteristici della società dell'informazione e della comunicazione (ICT). Né sono esempi emblematici il Museo di Kanazawa, museo civico per eccellenza, composto da un grande cilindro in cui si stagliano corpi solidi in forme elementari cubiche e vuoti che rappresentano le

SANAA, Museo di Kanazawa, 2004



SANAA, Moriyama house, Ohta-Ku, Tokyo, 2017

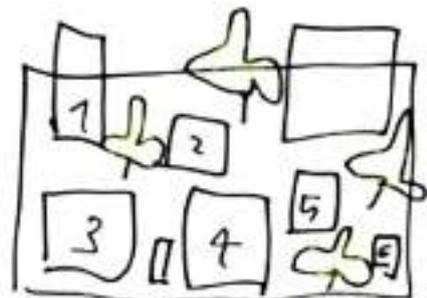
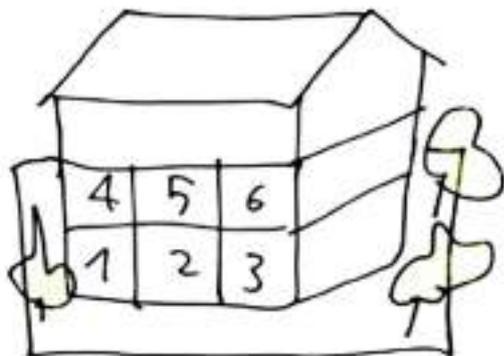




corti aperte ed il campus Rolex Learning Center a Losanna, in cui, alle due piastre sinuose realizzate in cemento curvato e traforato, si intersecano coni di luce. In entrambe le architetture è possibile avere un'esperienza dello spazio favorita in una dimensione corporea multisensoriale, espressa in una triplicità di relazioni fra spazio percepito, spazio concepito e spazio vissuto.

Un ulteriore tema compositivo, nell'ambito dello spazio domestico, è rappresentato dal progetto di casa Moriyama, nelle vicinanze di Tokyo, dove alla tradizionale configurazione di isolato urbano si innesta una moltitudine di piccoli volumi, che mette in atto la frammentazione delle singole unità, componenti l'abitazione; queste, prese singolarmente come cassette di un mobile, vengono ricollocate in una cornice nuova e ricostruiscono un rapporto inedito tra interno ed esterno che favorisce la relazione. L'idea, si concretizza nel tentativo di mitigare il concetto di confine tra pubblico e privato, nel tentativo di concepire spazi aperti, seguendo una nuova idea di convivialità, che vede reinventare il legame osmotico tra gli edifici e la città.

In definitiva, il carattere innovativo del loro pensiero si può condensare in un atteggiamento teso a rintracciare un rapporto nuovo e insolito tra lo spazio e il corpo, in una relazione diversa riconducibile alle forme astratte dell'architettura.



Topotek 1

Berlino, 1996

di Lorenzo Capobianco

Martin Rein-Cano (Buenos Aires 1967), argentino di nascita ma tedesco di adozione, studia prima storia dell'arte a Francoforte e poi architettura del paesaggio ad Hannover e Karlsruhe. Nel 1996 fonda lo studio Topotek 1 che, ad oggi, conta oltre 40 dipendenti. Tre anni dopo, nel 1999, Lorenz Dexler (Berlino 1968) diviene socio dello studio e, nel 2010, la dirigenza viene ulteriormente ampliata con l'ingresso di Francesca Venier (Milano 1971) e l'apertura, dal 2014, di un dipartimento dedicato all'architettura.

Più che degli edifici, che pure cominciano a costituire una parte importante del lavoro dello studio, di Topotek 1 ci interessa guardare ai tanti progetti di "sistemazioni" esterne sia per il loro approccio innovativo e contemporaneo al tema, sia per la loro capacità di ritagliarsi una grande riconoscibilità all'interno di una inedita pratica di paesaggistica urbana non più relegata al disegno del verde, che vediamo diffondersi con frequenza crescente nelle città europee.

Sempre riferendoci ad interventi riconducibili a questa accezione ampia della paesaggistica, Topotek 1 riesce a lavorare, con lo stesso grado di innovazione e intensità, a scale anche molto diverse tra di loro, dal cortile al masterplan, ottenendo importanti riconoscimenti e premi in concorsi nazionali ed internazionali.

In particolare e più di altri, il progetto Superkilen per la riqualificazione di un quartiere di Copenhagen, realizzato nel 2012 in seguito alla vittoria di un concorso presentato in collaborazione con BIG e Superflex, offre alla nostra attenzione diversi elementi di interesse: non si tratta delle scelte stilistiche, formali o di flessibilità funzionale che si

Topotek, Superkilen, Copenhagen, 2011-2012





sostanziano nelle coloratissime colate policrome che ridisegnano interamente il suolo di una civile quanto triste periferia danese né, tantomeno, del processo di partecipazione che ha coinvolto cittadini e progettisti nella definizione degli elementi di arredo urbano. Ciò che interessa è la possibilità di misurare dal vivo l'efficacia di un approccio improntato al molto con poco; la capacità di un intervento "leggerissimo" e tradizionalmente relegato ai margini e in appendice dalle pratiche architettoniche moderne, di operare trasformazioni concrete e inaspettate sulla percezione dell'immagine della città senza praticamente mai intervenire sul suo corpo costruito. Gli edifici pre-esistenti di una periferia senza particolari qualità riescono così ad offrire ai loro abitanti condizioni di vita migliori grazie ad un nuovo colorato, gioioso e intelligente suolo artificiale. Molto con poco appunto.



Indice dei nomi

Alvar Aalto, 6, 42, 43, 44, 104, 147

Asilo a Poggioreale, 144

Mario Asnago, 6, 40

Gian Luigi Banfi, 140

Banca del Monte dei Paschi di Siena, 32,33

Lodovico Barbiano di Belgiojoso, 140

Luis Barragán, 6, 50

BBPR, 7, 36, 37, 58, 140

Biennale di Venezia, 132, 135, 173

BIG, 7, 176, 184

Salvatore Bisogni, 7, 142, 144

Byker wall, 90

Lina Bo Bardi, 6, 88, 89

Ricardo Bofill, 7, 152, 153

Brasilia, 76, 92

Marcel Breuer, 5, 52, 94

Casa Arzale, 98

Casa Frea, 120, 121

casa Danzinger, 128

Casa del Carbonero, 173

Casa Gehry, 128

Casa de Vidro, 88

Castello Sforzesco, 141

Michele Capobianco, 7, 110

George Candilis, 6, 82, 84

João Luís Carrilho da Graça, 7, 122

Centro Direzionale di Firenze, 131

Pierre Chareau, 6, 22,

Chiesa, 25, 32, 33, 34, 100, 105, 114

Chiesa di Ronchamp, 25

Chiesa dell'autostrada del sole, 32, 33, 34

Chicago Tribune, 18, 19

Climat de France, 81

Cloud iron, 28

Collegio del Colle a Urbino, 108, 109

Marcela Correa, 172 ,173

Giancarlo De Carlo, 7, 108

Giorgio De Chirico, 135

Pierre de Meuron, 7, 178

Diamond House A, 124

Eladio Dieste, 7, 100

Diagramma, 137

Elisabeth Diller, 7, 180

Franz Di Salvo, 6, 86

Don Benito Cultural Center, 150

E1027, 20

Charles Eames, 6, 78, 79

Ray Eames, 6, 78, 79

Eames house, 78

Peter Eisenmann, 7, 64, 115,
124, 136, 138, 156
Esposizione, 20, 22, 31, 36
Ralph Erskine, 6, 88, 154
Expo, 21, 91, 96

Facoltà di Ingegneria Leicester,
118
Farnsworth House, 26, 27
Hassan Fathy, 6, 46
Luigi Figini, 6, 56, 58
Beppe Finessi, 121
Florey Building, 118
Yona Friedman, 7, 112
Futurismo, 56, 96

Cherubino Gambardella, 121
Frank Owen Gehry, 7, 128
Benjamin Gilman, 7, 180
Bruce Goff, 6, 60, 62
Eileen Gray, 6, 20, 21
Green Architecture, 112, 113
Walter Gropius, 94, 102
Guggenheim Museum, 17, 128,
129

John Hejduck, 7, 54, 124, 126
Jacques Herzog, 7, 178
Steven Holl, 7, 166

Iglesia de Cristo Obrero, 100, 101
Isola, 71, 110, 132, 156, 183
Isolato, 40, 41, 74, 183
Istituto tecnico Barsanti, 110, 111

Helmut Jahn, 7, 154
Alexis Josic, 6, 82, 84

Louis Kahn, 5, 48, 49, 74, 100,
102, 116
Kazuyo Sejima, 182, 183
Paul Klee, 95
Kwait City, 115
Rem Koolhaas, 7, 164, 165, 176
Kreuzberg Tower, 126
Kengo Kuma, 7, 168

La Louveira, 92
Le Corbusier, 6, 16, 20, 24, 78,
82, 83, 92, 110, 116, 118, 121,
147, 165, 161, 166, 173
Le Lac, 24, 25
Adalberto Libera, 6, 54
El Lissitzky, 6, 28, 29
Adolf Loos, 6, 18, 19, 159

John Maclane Johansen, 6, 94

Maison de Verre, 22
Mat building, 14, 15
Mel'nikov house, 31
Kostantin Mel'nikov, 6, 30
Mercato di San Ferdinando, 142, 143
Ricardo Merrill Scofidio, 7, 180
Giovanni Michelucci, 6, 32, 33, 34
Enric Miralles Moya, 7, 170
Rafael Moneo, 7, 150
Piet Mondrian, 95
Monumento alla Shoah, 138, 139
Movimento Moderno, 18, 50, 52, 134, 154, 165
Luigi Moretti, 6, 37, 72, 88, 116, 148
Casa Moriyama, 183
Mummers theater, 94
Muralla roja, 152, 153
Murcia Town Hall, 150
Museo di Puerto Alegre, 147

Oscar Niemeyer, 6, 76, 83
Ryue Nishizawa, 7, 182

Juan O'Gorman, 6, 68, 69
Olivetti, 57, 98, 140, 143
Opera House di Sydney, 104, 150
Orfanotrofio di Amsterdam, 107

Padiglione, 26, 31, 96, 107, 132, 173
Andrea Palladio, 116
Pastoor Van Ars Church, 106, 107
Enrico Peressutti, 140
Reima Pietila, 7 114
Gino Pollini, 6, 56, 58
Gianugo Polesello, 7, 130, 132
Gio Ponti, 6, 11, 36, 37, 39, 40, 70, 88
Fernand Pouillon, 6, 80
Franco Purini, 7, 156
Paolo Portoghesi, 128, 165

Smiljan Radic, 7, 172, 174
Charles Renfro, 7, 180
Residenza del Presidente della Finlandia, 114, 115
Umberto Riva, 7, 120
Ernesto Nathan Rogers, 98, 108, 140
Royal Institute of the Architects of Ireland, 21
Mies Van Der Rohe, 6, 16, 26, 50, 94
Aldo Rossi, 7, 51, 134, 142, 178
Paul Rudolph, 7, 102
Bernard Rudofsky, 6, 37, 70

Maurizio Sacripanti, 6, 96
Scampia, 86
Schützenstraße, 134, 135
Carlo Scarpa, 6, 74, 120
SESC-Pompèia, 88, 89
Kazuyo Sejima, 7, 182
Serralves Museum, 146
Alvaro Siza, 7, 51, 148, 148
Staatsgalerie, 119
Saul Steinberg, 141
James Frazer Stirling, 7, 118, 119

Team X, 14, 76, 82, 90, 106, 108
Teatro del Mondo, 134
Giuseppe Terragni, 6, 64
The box, 91
Topotek, 7, 184
Torre Velasca, 141
Tribuna Lenin, 28
Triennale di Milano, 58, 108, 140,
141

Università libera di Berlino, 82
Università di Otaniemi, 114
Jorn Utzon, 7, 104, 114, 150

Vanna Venturi House, 116
Aldo Van Eyck, 7, 106, 107, 108
Claudio Vender, 6, 40

Robert Venturi, 7, 32, 49, 79, 116
Francesco Venezia, 7, 160, 162
Joao Batista Vilanova Artigas, 6,
92
Villa Muller, 19
Villa Steiner, 19

Wall House, 125
Shadrach Woods, 6, 82, 84
Frank Lloyd Wright, 6, 16, 60, 169

Xanadù, 152, 153

Marco Zanuso, 6, 98
Bruno Zevi, 16, 95, 110
Peter Zumthor, 7, 158

Ricerche di Architettura

Collana del corso di Laurea Magistrale
a ciclo unico in Architettura diretta da
Cherubino Gambardella

© copyright DADI_PRESS

Linea editoriale del Dipartimento di
Architettura e Disegno Industriale “Luigi
Vanvitelli” **ISBN** 978-88-85556-13-3

Questo volume è visionabile e scaricabile
all'indirizzo

www.architettura.unicampania.it

Finito di stampare nel mese di ottobre 2020

