

Coordinatore del Corso di Dottorato
Prof. Alberto Cuomo

**L'URBANO E LA MEMORIA.
8⁺ PROGETTI NEL CLASSICISMO NORDICO**

Relatore
Prof.ssa Lilia pagano

Dottoranda
Serena De Martino

Indice

Capitolo I

I termini di un linguaggio evolutivo: la tradizione e il classicismo.

*«Analizzando lo sviluppo dell'architettura moderna in Scandinavia un fatto appare significativo, sino ad assumere il valore interpretativo, per intenderne lo svolgimento: l'assenza, agli inizi, nel piano dei contenuti, di una rottura violenta con il passato, così che si può parlare, più esattamente, di evoluzione invece che rivoluzione» (**Stefano Ray**, *Architettura moderna nei paesi scandinavi*.)*

*Ogni epoca , per trovare identità e forza, ha inventato una diversa idea di classico. Così il classico riguarda sempre non solo il passato ma il presente e una visione del futuro. Per dare forma al mondo di domani è necessario ripensare alle nostre molteplici radici» (**Salvatore Settis**, *Il futuro del classico*.)*

1.1 Tra tradizione vernacolare e tradizione colta: una rilettura delle proprie origini.

1.2 Il valore strumentale della sintassi classica

Capitolo II

Il luogo e il progetto

*[...]si dimentica che più importante seguire lo stile del luogo che non quello del tempo (**Erik Gunnar Asplund** “Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm, hireshusen“)*

[...]L'intorno dovrebbe essere un fattore determinante in materia, così come la compatibilità della costruzione con la sua funzione. Per me il valore dell'ambiente nella progettazione è un credo[...].

*È la nota chiave , senza la quale gli altri toni della scala risultano essere non connessi. Esso dovrebbe essere il “fertilizzante” dell'immaginazione (**Ivar Tengom**” *The new building*”)*

2.1 Dal cimitero alla città: una costruzione per frammenti

2.2 Limite della città consolidata: la collina

Distretto di Norrmalm: tra Odengatan e Sveavägen. Scuola di economia, Ivar Tengbom 1920-26, Biblioteca municipale, Erik Gunnar Asplund 1920-1928

2.3 La forma del centro: la piazza foro

distretto di Norrmalm; tra Kungsgatan e Sveavägen Le torri della Kungsgatan, Sven Wallander 1919-24, Concert Hall, Ivar Tengbom, 1920-1926, Centrumhus, Cyrillus Johansson, 1929-31

2.4 Limite naturale: le piazze d'acqua

Kungsholmen- Gamla-stan; Municipio, Ragnar Östberg, 1904-23, Progetto della cancelleria, E.G.Asplund, 1922, edifici residenziali Nörr Mälarstrand, Cyrillus Johansson 1923-1929,

Capitolo III

La tipologia iconografica come termini di *transito*

*Un modo nuovo di intendere il rapporto che intercorre «tra rappresentazione ed essenza ontologica delle edilizia» (Demetri Porphyrios, *Facce Reversibili. Architettura danese e svedese 1905-1930*)*

3.1 la tipologia iconografica tra essenza e immagine .

INTRODUZIONE

«Definendo i codici architettonici come fasci di relazioni che legano una complessa serie di sistemi, abbiamo inteso porre l'accento su qualcosa che ci sembra tipico dell'architettura nei confronti di altri mezzi di comunicazione visiva: sul fatto cioè che le tipologie, le tecniche e i rapporti di produzione, le relazioni con la natura e con la città, possono assumere, nel contesto architettonico, delle dimensioni simboliche, possono caricarsi di significati, possono forzare i limiti con cui ognuna di tali componenti gioca il proprio ruolo nel contesto storico.

Il linguaggio dell'architettura è indubbiamente, quindi, polisignificante.[...] l'unico modo di descrivere le strutture del linguaggio architettonico appare quindi la sintesi storica. Tutti gli ingenui tentativi di prelevare una componente da quel complesso coacervo di materiali di cui è composta l'architettura per eleggerlo a parametro del linguaggio architettonico, falliscono di fronte all'impossibilità di tracciare in tal modo una storia completa dell'architettura¹»

Manfredo Tafuri pone l'accento sulla portata polisignificante del linguaggio dell'architettura; ciò implica uno sguardo a trecentosessanta gradi su tutte le sue componenti se la destrutturazione di tale linguaggio implica necessariamente la sintesi storica. Questa metodologia o ordine classificatorio ha in sé il dovere di scandagliare le diverse componenti di un idioma così complesso, poiché il suo fine è il tracciare un panorama esaustivo di una dinamica storica che altrimenti risulterebbe mutilata già nei suoi presupposti.

Ma nel classificare e ordinare secondo una sintesi storica, comporta anche una restrizione dello "sguardo". Nel momento in cui enunciamo la necessità di un ordine che sia strumento rivelatore di relazioni silenziose, il nostro "sguardo" deve farsi necessariamente indagatore; le dinamiche complesse che accompagnano il farsi di una architettura non sono sempre così evidenti in una griglia classificatoria di matrice storica. Molte componenti rimangono impigliate in questo reticolo, divenendo di fatto il sottofondo di una esaustiva restituzione storica.

Non essendo questa la sede per una eventuale critica alla metodologia della storia, l'argomento di ricerca, avendo come "contesto" di riferimento un preciso luogo e tempo della storia vuole essere, proprio, per sua connotazione cronologica, un campo sperimentale in cui soli e specifici aspetti verranno messi in evidenza.

La scelta quindi di organizzare lo sguardo solo ed unicamente su specifiche componenti nega nei suoi presupposti l'intenzione di una restituzione storica.

La scelta della esemplificazione è stata originata, non sola da una passione personale per le architetture oggetto di analisi, ma anche dalla necessità di trovare un riferimento in cui l'architettura non fosse intesa come un "oggetto servito su di un vassoio" ma avesse un senso compiuto mediante termini come tradizione innovazione, memoria e rapporto con il contesto.

A confermare la scelta sono state le parole di Asplund quando sostiene che " *si dimentica che più importante seguire lo stile del luogo che non quello del tempo*"

Le parole di Asplund hanno la dimensione di una assioma, ma in questo caso sono state recepite come una tesi necessaria di una dimostrazione.

La dimostrazione si articola in tre capitoli.

Il primo ha come argomento il termine "tradizione": il valore della tradizione in questo contesto è un valore di *continuità*: in questa accezione la tradizione diventa espressione di un transito e non di un arresto dai contenuti del passato.

Il valore di continuità, quindi, può essere inteso come una *specificità* di queste architetture come ben denuncia Stefano Ray. Se esiste questa specificità, la tradizione sorregge l'arco temporale tra passato e futuro sdoppiandosi in una sua connotazione sincronica e diacronica: la prima si

manifesta mediante un recupero della tradizione locale, mentre la seconda ha il respiro più ampio del vocabolario del linguaggio classico. Il capitolo cerca di catturare quali furono lo sguardo e le interpretazioni dei riferimenti nella loro accezione di termini contingenti e universali; in questo senso esso può essere inteso come l'analisi dei termini teorici nella loro specificità di contenuti della "continuità"

Il secondo capitolo entra nel merito delle architetture.

Esse sono state scelte e classificate secondo un ordine "geografico" in cui i termini del paesaggio- sia esso urbano o naturale- divengono il tramite per una lettura che ne evidenzia il valore "trasformativo" nella sintassi di progetto.

Una sintassi che evidenzia come i materiali ed i termini, tanto nella loro accezione di luogo quanto quelli di ordine "temporale", siano i mediatori di una trasformazione semantica di luogo, il cui valore trasformativo si denuncia attraverso gli stessi termini "depurati" del loro significato originario, divenendo così elementi ordinatori di una logica del "frammento" che accompagna e sostiene la risignificazione del contesto in cui operano.

La conclusione di questa narrazione è nell'esplicitazione del termine *tipologia iconografica* il quale denuncia un preciso modo di intendere la *tipologia* come un processo mediante il quale i valori "dell'enunciato logico della forma" si trasferiscono o quanto meno si mediano con quelli del mondo sensibile date dal sfera dell'immagini nel loro contenuto iconografico.

Capitolo I: **I termini di un linguaggio evolutivo: la tradizione e il classicismo.**

1.1 Tra tradizione vernacolare e tradizione colta: una rilettura delle proprie origini.

La ricerca ha, nel *valore interpretativo* indicato da Stefano Ray² il suo presupposto: la mancanza di una violenta rottura con i valori del passato ha comportato, per gli architetti del classicismo nordico una posizione di tipo sperimentale nei confronti dei codici linguistici fino allora affermatesi, in quanto *teso a smontare, ricomporre, contraddire, e portare all'exasperazione sintassi e linguaggi accettati come tali. Le sue innovazioni possono essere generosamente proiettate verso l'ignoto ma la base è certa[...] il loro compito reale non è quello di sovvertire, bensì quello di dilatare, scomporre, ricomporre inedite modulazioni il materiale linguistico, codici figurativi, le convenzioni, che per definizione essi assumono come realtà di fondo [...] sperimentalismo come demitizzazione, dunque, ma anche sperimentalismo come critica in atto, come di un criticismo tutto rivolto alla progettazione*³

Ma quali sono i materiali e i termini di *un criticismo rivolto alla progettazione?*

Nel momento in cui non è il sovvertimento il fine della progettazione ma un sorta di verifica critica dei contenuti, il termine tradizione ne diviene il fondamento in quanto *tradizione deriva da tradere, trasmettere. Ciò che si intende è il nesso tra le generazioni, il passare in eredità da un membro all'altro; beninteso anche le tradizioni artigianali. La parola suggerisce l'immagine della vicinanza fisica, dell'immediatezza, il fatto che una mano deve ricevere la cosa dall'altra*⁴.

Il concetto di tradizione investe l'architettura nel suo farsi in tutte le sue categorie: non è una ricerca unicamente stilistica quella alla base di tale rivalutazione. È la necessità di guardare alla tradizione come tramite di una memoria che ha in se tutti i materiali e i termini necessari ad una architettura critica.

L'accettare la tradizione come viatico verso la memoria significa anche dare alla tradizione un'accezione moderna.

*«Il concetto moderno di tradizione, per mezzo della quale le porte della storia si aprono senza ostacoli, e permettono di contemplare da un punto di vista sincronico l'insieme dell'eredità artistica di tutta l'umanità*⁵.»

Questa capacità sincronica ha permesso la compresenza nei progetti tanto degli elementi della tradizione locale – da quella rurale a quella colta- quanto quelli di una tradizione più ampia: questo però non ha comportato un mero uso citazionistico di tali fonti. Indubbiamente esiste una compromissione di elementi disomogenei ma il loro valore si rinnova mediante una capacità di inserire tali elementi in un ordine che esula dal significato originale degli stessi

I riferimenti, quindi, si rinnovano continuamente tanto da un punto di vista formale quanto da un punto di vista sintattico. Questo avviene perchè la ricerca non si arena nella facile desunzione di termini unicamente lessicali del passato⁶.

La considerazione della “storia “ come un’antologia di cui la tradizione n’è espressione, non è una considerazione che ha avuto la sua concretizzazione solo nel classicismo nordico, è una costante la cui visibilità è rintracciabile già in quello che è definito storiograficamente Romanticismo Nazionale. Illustri protagonisti di questa stagione come Ragnar Östberg o Carl Wastman, avevano già operato in tal senso: le loro opere denunciano il “valore costruttivo” come il termine precipuo della tradizione scandinava.

Il rivolgersi, per esempio, al patrimonio architettonico del cosiddetto periodo Vasa n’è una chiara denuncia: il castello di *Valdestena* come quello di *Lacko* furono prima di tutto considerati nella loro specificità tipologica; la loro complessità spaziale aveva, nella scarnificazione ornamentale del tridimensionale, il loro giusto contrappunto. Ad affascinare, quindi, gli architetti citati fu essenzialmente la valenza *dell’atto costruttivo* che tali edifici esprimevano⁶.

In particolare l’impianto del castello di Lacko può essere letto come una delle fonti principali del municipio di Östberg: le “distorsioni” che il Municipio manifesta, possono essere considerate originate dalla libertà “compositiva” che il castello, nella sua strutturazione planimetrica, esprime.

Il rinvio, tanto nei rapporti, quanto nelle strutture sintattiche o lessicali, a termini ed elementi della tradizione è essenziale perchè l’architettura sia riconoscibile nei suoi presupposti; parafrasando Tafuri, le basi devono essere certe.

La scelta dei riferimenti quindi era più che consapevole e suoi orizzonti quanto mai vasti.

Tra questi esisteva un interesse per il patrimonio rurale svedese che trovava una sua manifesta esplicitazione in alcune pubblicazioni di quegli anni.

Il libro di Ivar Tengbom *Gamla Svenska Allmoghemdel* del 1912 mette in risalto non tanto i valori costruttivi del patrimonio rurale svedese, ma i valori del paesaggio connesso alla sua costruzione. Si legge nella prefazione del libro:

«Nel corso di questo lavoro non abbiamo neanche per un attimo pensato di fare un trattato scientifico esauriente sull'arte di costruire in campagna, perchè per questo occorrono ricerche di altro tipo e sono già in movimento altre forze specializzate. Noi ci auguriamo, con questa panoramica sulla nostra arte nazionale di costruire in campagna come era prima che iniziasse la decadenza, di risvegliare la capacità della gente di vedere ciò che resta nelle proprie zone, di iniziare a valorizzare le esperienze centenarie dei nostri antenati ed appropriarsene per utilizzarle.

Mettendo insieme costruzione e tipi di costruzioni caratteristici di varie regioni, il libro vuole costringere il lettore a vedere come il modo di costruire sia stato adattato ai diversi paesaggi e come essi diventato caratterizzante di questi, comprendere come attraverso l'adattamento e la fedeltà alla natura la nostra arte di costruire in campagna è un importante modello sia pratico che artistico.

Proprio per questi propositi è necessario un risveglio. [...] le semplici, molte volte, povere immagini, raccolte sui seguenti fogli, hanno dunque molto da dare a chi vuole ricevere. Le immagini parlano, in linea di massima da se. La scrittura che segue intende soprattutto indicare le forme della costruzione caratteristiche delle varie zone. Le immagini sono spesso state scelte in modo da evidenziare come le costruzioni costituiscono, con la natura circostante, un quadro compatto. Questo interesse è prevalso su quello di mostrare dettagli o costruzioni specifiche. Ogni immagine è come leggere un bel racconto su una parte di terra svedese. Così è l'arte di costruire: come una giuntura in un paesaggio realizzato a colori o raccontato a parole.⁷»

La scelta di Tengbom di evidenziare il valore del patrimonio costruttivo svedese nella sua accezione rurale mediante un abaco di immagini catalogate secondo variazioni regionali, manifesta quindi la volontà di render partecipe il lettore dell' unita tra paesaggio e costruzione denunciata

dallo stesso architetto. Ma il riferirsi e scegliere proprio l'architettura rurale come esempio ha un'ulteriore motivazione.

«Il significato essenziale del vernacolare si riferisce all'ethos della costruzione diretta, all'edilizia rudimentale del rifugio, un'attività che esibisce un'apertura alla ragione, all'efficienza, all'economia, alla durabilità, al piacere. Certo la varietà di materiali e di tecniche conferisce al vernacolare caratteristiche prettamente regionali. Ma al di là delle apparenze, tutto il vernacolare è segnato da una serie di apriorismi costruttivi che sono universali ed essenzialmente fenomenologici»⁸.

La scelta di riferirsi ad una tradizione costruttiva che manifesta il valore "a-prioristico" della costruzione, cioè nel denunciare chiaramente i suoi elementi primari –elementi portati e portanti, elementi di chiusura orizzontali e verticali- evidenzia come la ricerca nella "tradizione" ha i caratteri di una documentazione il cui fine era quello di approdare alla rivelazione dell'essenza "vera" e "primaria" dell'atto architettonico.

Il rinnovato interesse per il valore "ontologico" del sistema "architettura", che ha un suo riflesso nel recupero del patrimonio rurale svedese, rivela un ulteriore aspetto: la rivalutazione di una tradizione "domestica" locale e regionale evidenzia, infatti, una consapevolezza di continuità di contenuti che rimanda solidamente all'idea di persistenza delle fisionomie urbane e regionali⁹

Questa "persistenza" può essere interpretata come l'anello di congiunzione ad un ulteriore tema, in parte già denunciato dalle parole di Tengbom, che è quello relativo al valore assunto dall'architettura nel momento in cui si confronta con il contesto.

Questo appare chiaro in un articolo di Asplund del 1917, in cui l'autore, constatando una trasformazione del tessuto urbano di Stoccolma, richiama l'attenzione sui valori perduti del paesaggio urbano della capitale svedese. Sebbene il tema dell'articolo è rivolto essenzialmente al valore che assume l'edilizia privata nel restituire l'immagine urbana di una città, questo, nello

sviscerare tale argomento, pone l'accento sulla necessità di guardare indietro e non per mero spirito nostalgico, ma per apprendere o comprendere valori che per Asplund, in quel preciso momento storico, rischiavano di essere perduti.

Questi valori sono manifesti nella descrizione che il maestro svedese fa dalla città di Stoccolma nelle sue rappresentazioni iconografiche:

« Circondata dall'acqua, con tante barche a vela, e dalla natura intatta, costruita in un spirito borghese e con un splendore festoso, la città si stende davanti a noi in questi immagini e si percepisce che qui regna un fascino meraviglioso.

Non si deve pensare che la bellezza che si evince dall'immagini di Stoccolma di un tempo è il risultato di una idealizzazione.

No è la conseguenza di fattori precisi.

È la traccia, semplice nella sua forma e contenuto, delle case di abitazioni borghese – tanto quelle "affiancate" del 1500-1600 quanto quelle del 1700-1800- che si collocano uno uguale all'altra in file lunghe sui isolotti. È la meravigliosa variazione ritmica tra queste e gli edifici pubblici, le guglie delle chiese e la massa imponente del castello, che si imponevano con forza dominante. Sono le montagne, che non erano state ancora demolite e i gioghi che non erano ancora stati traforati. Alla fine è lo spirito colto e raffinato che sorveglia la città¹⁰»

Le parole di Asplund, sebbene nella loro semplicità e sintesi, mettono in evidenza come i rapporti tra i termini di un paesaggio urbano – tra natura e costruito- siano i veri valori che con cui sia necessario interfacciarsi quando si affronta un progetto e il suo contesto.

Sono proprio le valenze di tale rapporto che conducono la scelta dei propri "riferimenti" verso progetti del passato che ne hanno esplicitato il valore: tra questi il parco di Haga.

Il parco di Haga è un parco che definisce il confine nord della città di Stoccolma costruito tra il 1781 e il 1786.

Il disegno del parco, nella sua unita tra elementi costruiti e paesaggio, lo si deve a Frederik Magnus Piper il quale struttura la sua opera in rimando ai valori del "giardino all'inglese"

La scelta, non manifesta in nessun scritto ma resa evidente soprattutto dal cimitero sud di Stoccolma, di riferirsi al parco di Piper, ha le sue ragioni tanto nel disegno del tracciato, il quale si adagia sul terreno assecondandone la natura, quanto nel valore di relazione percettiva che i vari elementi di architettura esprimono.

In particolare le relazioni che legano il tempietto di Echo e il padiglione con il lago di Brunsvinken.

Dagli esempi riportati si evincono due valori fondamentali nella ricerca dei riferimenti nella “tradizione”.

La prima espressa dall’architettura vernacolare, il cui riferirsi è dato da un’esigenza di conoscenza e restituzione “ontologica” dell’atto architettonico, il quale si manifesta mediante i suoi elementi “a-prioristici.”, della stessa natura è la valorizzazione del patrimonio svedese del rinascimento in quanto espressione dell’atto di costruzione”, dall’altra esiste un sguardo più ampio, direi di relazione, in cui il contesto, più in generale “l’ambiente”, è il termine con cui l’architettura si deve sempre comunque confrontare.

2.1 Il valore strumentale della sintassi classica

Nel paragrafo precedente si è visto come il riferirsi ai materiali della tradizione nella sua accezione più ampia sia uno degli elementi di una continuità di contenuti con il passato che evidenzia il valore sperimentale dell'architettura. Valore che esprime un "criticismo" tutto interno all'architettura stessa.

In questa ottica il rilievo assunto dal classicismo è un rilievo che sottolinea con forza questo atteggiamento "critico"

«Paradossalmente la sola posizione critica possibile che oggi l'architettura può assumere è quella di creare lentamente un'ontologia del costruire che consente una rappresentazione critica di se stessa[...] È da questa prospettiva che oggi si dovrebbe rivalutare il classicismo: non come ornamentazione stilistica presa prestito ma come ontologia del costruire¹¹»

La ricerca di un'architettura che esprimesse la propria ontologia, ha i suoi presupposti, come si è visto in precedenza, anche nei valori del "vernacolare". Quest'ultimo, infatti, si legittima proprio mediante la manifesta rivelazione dei suoi elementi primari.

Ora se il vernacolare esprime l'esperienza del costruire nel suo "rappresentarsi" oggettivamente, i suoi elementi esprimono la contingenza della necessità di un riparo o rifugio.

Travalicare il semplice significato di contingenza dell'atto costruttivo, vuol dire "ri-significare" quegli stessi elementi trasponendoli da una realtà contingente ad una realtà della "contemplazione"

Tale trasposizione avviene mediante un processo "mitopoietico" il quale accoglie "gli apriorismi costruttivi del rifugio" e li trasforma in "mito"

Questa trasformazione rende l'architettura oggetto di contemplazione classica nel suo più profondo significato di ordine, un ordine che "impone una forma" sulle necessità date dalla contingenza.

Quindi il classicismo in questo contesto viene inteso non nella sua cifra stilistica ma nella sua accezione di "ordine".

Quanto sostenuto ha un rimando specifico in ciò che sostiene Björn Linn nel suo articolo "*A professional architecture*"¹². L'autore, infatti, mette in evidenza come il classicismo delle architetture svedesi degli anni venti sia stato spesso interpretato nel suo carattere *storicistico* e puramente *stilistico*. Invece le origini del ricorso ad una sintassi ed un lessico di stampo classico sono "strumentali" ad una necessità di "ordine": «*L'essenza del classicismo e venire dopo. L'ordine presuppone un certo disordine che esso viene a sistemare*»¹³

Quindi l'uso di un lessico e di una sintassi di rimando "classico" è uno uso strumentale.

Come si esprimeva quest'uso "strumentale"?

Si potrebbe ricorrere, per rispondere a tale interrogativo, ad un paragone "soprastorico" suggerito da quanto sostiene Tafuri quando mette a confronto l'atteggiamento di Brunelleschi e Alberti verso il mondo "classico" e il suo utilizzo¹⁴.

Brunelleschi si "appoggia a frammenti del mondo classico mentre Alberti ha uno sguardo filologico verso quello stesso mondo. Questi modi di porsi manifestano due concezioni sostanzialmente diverse: la prima è tutta proiettata, mediante il "potere evocativo di citazioni ed allusioni" a costruire una nuova realtà, mentre la seconda è "più preoccupata recuperare l'esatto significato di quelle citazioni per coprire le delusioni provocate dalla realtà"

L'uso strumentale che la produzione del classicismo nordico manifesta è sicuramente analogo a quello di Brunelleschi: l'uso per frammenti del lessico e della sintassi classica è un uso che non riguarda "quindi solo il passato, ma il presente ed una visione del futuro"

Su questo valore propositivo si può sostenere che, se la rivalutazione dei valori afferenti ad una tradizione dal carattere "locale" può essere intenso come l'anello di congiunzione con il "Passato", l'appoggiarsi ai frammenti del mondo classico esprime il legame con il "Futuro"

Proprio su questa valenza si comprendono le parole di Asplund quando nel 1931, per l'incarico alla KTH, nell'analizzare il concetto di spazio afferma:

«Sono pienamente consapevole delle difficoltà di esporre questo concetto con chiarezza e concisione poiché tale concetto di spazio non comprende solamente quegli spazi con i quali abbiamo familiarità, come quelli della nostra abitazione, ma anche quegli spazi degli edifici pubblici. E questo si estende allo spazio in generale : piazza strada, paesaggio urbano...ad ogni oggetto che ci circonda.[...] l'architettura classica fondeva, fino ad un certo punto, esterno ed interno in unica forma costruita. Questo permetteva che lo spazio, attraverso logge , portici e terrazze, fosse posto in relazione con giardini e parchi- in maniera da creare un unità tra edificio e paesaggio (se non grazie ad uno spazio illimitato, grazie a lunghe e ampie prospettive). Lo spazio concettuale era dunque ampliato con la consapevole introduzione della "vista"(che si lega strettamente all'idea dello spazio infinito)¹⁵»

Se quindi il valore del riferimento ai frammenti del mondo classico può essere letto come quella base certa sui cui costruire un linguaggio ancora proiettato in una dimensione evolucionistica, esiste un dimensione dell'utilizzo di tale frammenti al di là di fattori temporali: la dimensione urbana.

Il "frammento" del mondo classico in Brunelleschi è funzionale a strutturare degli oggetti il cui campo di intervento era il tessuto urbano. Ma se nel caso di Brunelleschi il rapporto che si instaurava con il tessuto preesistente- in questo caso quello gotico-medievale - è un rapporto di forza in cui la città preesistente viene concepita" come una struttura labile

e disponibile , pronta a mutare il suo significato globale un volta alterato l'equilibrio della narrazione continua romanico gotico con l'introduzione di compatti oggetti architettonici"nel caso invece delle architetture del classicismo nordico il rapporto che si instaura è un rapporto dialettico in cui termini "universali" del classicismo entravano in contatto con i termini "particolare " che un tessuto urbano esprimeva.

Questa dialettica comportava che le architetture assorbendo termini e valori peculiari strettamente connessi allo stato dei luoghi, divenissero esse stesse portatrici ,tanto nella tipologia quanto nelle valenze iconografiche,dei valori trasformativi del tessuto urbano stesso.

Capitolo II: Il luogo e il progetto

2.1 Dal cimitero alla città; una costruzione per frammenti

«Certo è che la mostra della biennale, con le sue infinite contorsioni, finisce per produrre un effetto di insoddisfazione dovuto all'iterazione degli stessi motivi astratti al punto da indurre un nostalgico e primordiale desiderio di contaminazione con il cosiddetto mondo reale, una voglia di uscire dalla finzione, cercare qualche materia, attrito, qualche odore, luogo, persona, edificio che possa essere percepito entro un orizzonte di senso[...]. Se poi dovessimo intravedere nelle opere di Yung Ho Chang un'opzione per un'evoluzione dell'architettura cinese in alternativa alle rapide e approssimative trasformazioni che hanno investito le grandi metropoli della costa, allora potremmo anche lì riparlare di abitanti, rapporto con il contesto, edifici esistenti, natura, topografia e, da ultimo, tradizione e innovazione. Termini tutti che concorrono a non ridurre l'architettura alla costruzione di oggetti in un campo aperto per un soggetto astratto¹⁶»

«Dobbiamo ammettere che è decisamente raro trovare architetture moderne che, sebbene siano esteticamente valide e realizzate pertanto da architetti professionalmente esperti, realizzano una relazione con l'ambiente di pertinenza, invece di apparire come delle piccole opere d'arte servite su un vassoio[...]. Un pittore nel momento in cui decide di realizzare un paesaggio, per esempio una casa rossa collocata in un prato verde, per evidenziare la casa e il suo luogo, ricorre ad un effetto illusionistico, sovrappone il verde del prato con il rosso della casa in modo tale che quest'ultima risulti, sebbene manifesta, parte integrante del prato. Analogamente può operare l'architetto, mediante un uso appropriato delle dimensioni dei materiali e della tradizioni costruttive; esplicite nel contesto, è in grado di rendere l'edificio e il suo ambiente "naturalmente" relazionati

Se da punto di vista estetico e pratico tale procedimento è quello più giusto, purtroppo è anche quello più raro. Sfortunatamente nell'epoca odierna è in vigore una metodologia che, indipendentemente dall'ambiente e dalla tradizione, deve usare" i canoni architettonici" alla moda; per non risultare desueta e anacronistica. Si dimentica che è più importante seguire lo stile del luogo è non lo stile del tempo¹⁷ »

L'accostamento delle citazione, sebbene diacroniche, mettono in evidenza come determinate tematiche hanno nel corso del tempo una loro validità perpetua. Il senso di "spaesamento" esplicito nelle parole di Nicolini ha un riflesso in quelle di Asplund sebbene espresse novantanni prima.

Entrambe esprimono il disagio di un eccesso di "astrattismo" che tende a configurare gli oggetti dell'architettura come *delle piccole opere d'arte servite su un vassoio*

Sebbene ci sia quasi un secolo a dividerli, Nicolini ed Asplund esprimono le perplessità su di una evoluzione dell'architettura che, essendo incapace di dialogare con i luoghi di insediamento, si rifugia nell'auto compiacimento. Questa incapacità è probabilmente connessa alle profonde trasformazioni che, come allora, oggi, attraversano il territorio e la sua costruzione.

Quando Asplund dichiara che il progetto ha nelle *"uso appropriato delle dimensioni dei materiali e delle tradizioni costruttive esplicite nel contesto"* i riferimenti necessari per rendere una architettura relazionata con il suo "ambiente", sottolinea una metodologia progettuale precisa;

l'ambiente con i suoi termini costituisce il vocabolario necessario alla costruzione di una architettura a-temporale e relazionale.

Le parole di Asplund si riferiscono ad un contesto - di luogo e di tempo-specifico: la città di Stoccolma nella sua trasformazione all'alba del ventesimo secolo.

La capitale svedese conosce l'incipit di una profonda trasformazione già alla fine del diciannovesimo secolo quando viene costruita la prima linea ferroviaria che collegava la parte sud con la quella nord¹⁸. Tale infrastrutturazione permise di fatto l'espansione della città in ambiti territoriali fino allora caratterizzati prevalentemente da insediamenti agricoli. Infatti fino al 1850 il fulcro urbano era limitato alle tre isole centrali- Gamla-Stan- Riddharolmen e Skepsholmen- mentre una sua parziale espansione aveva interessato solo una piccola parte delle penisole al nord e al sud¹⁹

In ragione del fatto che l'estensione dei limiti della città fosse legato ad un evento infrastrutturale ha comportato, come conseguenza, un atteggiamento fortemente "funzionalista" nelle regole di pianificazione urbanistica, che di lì a poco si sarebbero sviluppate tramite il piano Lindhagen del 1876²⁰.

L'impianto proposto da Lindhagen era impostato su di una macro maglia il cui fulcro era dato da un asse già esistente- l'attuale Sveavägen- che, proprio per le ragioni della sua "centralità" l'autore ipotizza sovradimensionata²¹. Su questo si attestano una serie di percorsi con andamento est-ovest che hanno, ai loro estremi, un sistema secondario di attraversamenti i quali, incrociandosi in piazze "a stella", permettono una sorta di limitazione costruita della città.

Quindi la città di Stoccolma appariva, all'epoca dell'articolo di Asplund, una città in *feri*: la capitale era in un momento cruciale della sua trasformazione. Se nel corso dei secoli precedenti quest'ultima aveva conosciuto una espansione i cui limiti erano dati proprio dai confini tangibili dei primi luoghi insediativi, adesso, tanto con una politica infrastrutturale, quanto con una di ordine urbanistico, la città aveva infranto gli argini fisici territoriali, per espandersi in una dimensione fino allora sconosciuta.

Le regole che sottendevano il piano di espansione di Lindhagen, erano regole di matrice “astratta razionale”: i tracciati, nella loro dimensione e direzione, erano stati concepiti come una maglia ordinatrice il cui scopo era “la mobilità interna della città e l'utilizzo delle sue vie naturali, nonché la realizzazione delle strade in un sistema integrato”²².

All'interno della previsione di piano non era contemplata la costruzione di nuovi edifici pubblici, a sottolineare maggiormente il valore di sistema integrato di collegamento dello stesso²³.

In un contesto temporale e urbano in cui si andava definendo una trasformazione, i progetti del classicismo nordico, nella metodologia che li sostiene manifestano un ordine progettuale il cui epicentro è il nesso profondo tra luogo e progetto.

Dovendosi confrontare con un struttura urbana in piena evoluzione, le cui regole di tracciato seguivano le dinamiche di un ordine “sovrapposto”, rinunciando, quest'ultimo, a legittimare le peculiarità geomorfologiche esistenti se non quelle legate strettamente a logiche di “mobilità”, gli architetti concepiscono un nuovo criterio “ordinatore”²⁴, capace di accogliere nelle sue maglie ciò che silenziosamente giaceva nei luoghi d'intervento; il contesto urbano è il reale elemento di confronto la cui

complessità viene resa mediante un' "atto narrativo" capace di restituire il "luogo" arricchito e definito da una successioni di sintassi.

Tale successione trova, nel significato che assume il termine ambiente nella tradizione nordica, il suo elemento cardine.

«Gli assiomi di Assunto si rivelano utili per analizzare i termini associati al paesaggio in senso metaforico o figurato. La complessità della materia comprende anche situazioni geografiche e culturali particolari come quello scandinavo, dove le differenze sono più sfumate in conformità a una mentalità che associa l'ambiente e il paesaggio all'interno del termine Enviroment, ambiente, appunto come predominante su Landscape, paesaggio²⁵.»

Indubbiamente questa sovrapposizione semantica spiega l'attenzione degli architetti di questo periodo verso tutti i "contesti" in cui vanno ad operare ma il paesaggio, nella sua accezione estetica, ne diviene il dispiegamento operativo.

Il" paesaggio è una realtà estetica che noi contempliamo vivendo in esso²⁶"; come può tale valore essere trasferito in contesti e ambienti tutt'altro che omogenei? Come può questa realtà estetica essere manifesta tanto nel cimitero sud quanto nel progetto della biblioteca? La prima domanda è di più facile risposta. Il progetto del cimitero è stato analizzato proprio per la sua unità tra paesaggio e architettura²⁷: le dinamiche progettuali che hanno reso manifesta questa unità sono individuabili anche in ulteriori progetti.

Si può considerare il cimitero come un'opera "antologica" i cui capitoli possono essere ritenuti come contenitori della memoria; una memoria che ha, tanto nei valori della "vicinanza" della tradizione quanto in quelli afferenti al più vasto campo delle forme del passato, la sua affermazione mediante un processo progettuale complesso.

Questa complessità, data dalla qualità “antologica“, si manifesta mediante quella che Tafuri definisce come i modi della sperimentazione²⁸.

È chiaro che le categorie individuate da Tafuri hanno il limite di tutte le catalogazioni per approssimazione, ma sicuramente rintracciamo nel cimitero proprio per la sua valenza antologica, l'*assemblage* di elementi tratti da codici diversi e distanti e l'immissione di un tema profondamente radicato in un contesto, in un contesto del tutto differente. Il poter identificare tali modalità significa anche che il cimitero viene letto come un"manufatto"urbano nella sua totalità.

La seconda categoria, individuata da Tafuri, è identificabile nell'uso delle tipologie urbane: Demetri Porphyrios a riguardo sostiene:

«Ma sebbene le tipologie urbane non abbiano potuto assumere un ruolo di fondo nel disegno del cimitero, dovevano comunque esercitare una stabile influenza sulle metodologie di progetto²⁹»

La stabile influenza identificata dal critico inglese si può rilevare nella via della croce e nella via delle sette fonti.

La prima detta la regola insediativa del complesso della cappella principale mentre la seconda mette in comunicazione la collina della meditazione con la cappella della resurrezione.

Entrambi tracciati rimandano, nella configurazione formale, a dei precisi riferimenti deducibile dal repertorio della tipologia urbana afferente al patrimonio delle città romane: la prima alla via sepolcrale di Pompei mentre la via delle sette fonti si annuncia come la trasfigurazione di una strada colonnata.

Ora la immissione di una “tipologia urbana” in un contesto “ambientale” totalmente diverso tanto nei valori di tempo quanto in quelli di connotazione ambientale ci fanno supporre che il fine ultimo di Asplund e

Lewerentz è quello di restituire una narrazione poetica in cui i temi e i valori diacronici e sincronici si intrecciano³⁰.

L'inserimento quindi di una tipologia urbana di memoria antica può essere letta tanto nel suo valore di ordine "urbano" all'interno di un sistema di percorsi il cui andamento est-ovest soddisfa le esigenze geomorfologiche luogo, quindi esigenze dettate dall'ambiente naturale, quanto nella necessità di rendere leggibile due "sistemi" architettonici: il primo quello della cappella principale, il secondo quello riferito alla cappella della resurrezione. Entrambe le tipologie rimandano all'iconografia di appartenenza in modi differenti: nel primo se ne percepisce "memoria" mediante il disegno di suolo, mentre nel secondo il valore iconografico si percepisce nel "ritmo" dell'alberatura intesa come un colonnato.

Questi due sistemi autonomi nella loro strutturazione hanno nella collina della memoria il loro termine di "confluenza".

Ma se nel caso della cappella della resurrezione questa risulta essere connessa "fisicamente" alla collina attraverso la via delle sette fonti, nel caso del sistema della cappella principale sembra che tale confluenza sia negata.

Questa non "confluenza" ci accoglie all'ingresso del cimitero.

La collina della meditazione si presenta defilata, ne cogliamo la massa ma soprattutto il disegno attraverso un ulteriore elemento la croce. Quest'ultima ha il ruolo di dislocatore percettivo convogliando il nostro sguardo dal "disegno della collina" al ritmo delle colonne del portico. Questo oggetto, nella sua scarnificata rappresentazione formale, raccoglie in sé le invisibili linee della percezione divenendone fulcro, mentre il disegno dei percorsi – quindi il segno fisico- convogliano verso le singole parti del tutto.

Quindi se le regole della simmetria sono date da segni tangibili del suolo- i percorsi, - ciò che cattura la nostra attenzione non sono quest'ultimi, ma bensì i valori di similitudine che i due elementi - il portico e la collina - hanno di riflesso.

Entrambi i termini sono autonomi nel loro proporsi ma il riflesso che ognuno ha dell'altro ci rende partecipi.

Incamminandoci lungo la via della croce il “disegno” della collina si dissolve; ulteriori elementi catturano il nostro sguardo, e non il nostro cammino: lo specchio d'acqua e l'altare per le cerimonie all'aperto. Entrambi ancora una volta vivono del “riflesso” dei protagonisti principali: l'acqua riflette il portico che a sua volta ha una sua “variazione” nella scansione ritmica dello spazio attorno all'altare, quest'ultimo ha, nella definizione formale della sommità della collina, il suo vero alter ego. L'invariante è una figura poligonale regolare e simmetrica che può essere interpretata come un motivo iconografico reiterato.

La complessità di questo progetto si evince dai vari livelli progettuali che s'intersecano: da una parte esiste una progettazione il cui rimando ai valori della memoria diventa elemento “ordinatore”, vedi l'inserimento delle tipologie urbane, dall'altro questo stesso valore assume connotati diversi nell'esprimere la “ripetizione” di motivi che come “frammenti” scandiscono lo spazio, dalla altra esiste un livello progettuale in cui i valori precipi dell' “ambiente” sono resi tangibili mediante un chiaro processo di “conferimento di senso”³¹, e ancora una “composizione” degli oggetti di architettura che, nel loro relazionarsi, rinviano all'idea del “pittoresco”³².

Questa “complessità” che informa il progetto del cimitero intenso come manufatto si riflette nelle singole architetture: queste ultime, infatti,

evidenziano una costruzione in cui il “frammento” è *in-formato dal senso del processo cui partecipa, in quanto lo riflette in sé*”³³

Tale costruzione trova un suo risalto nel ruolo “configurativo” assunto dal portico: il portico della cappella principale come quello della cappella della resurrezione sono intesi come “architetture compiute” e come tali possono essere considerate come “parti” nella accezione che di questo termine ne da Ezio Bonfanti³⁴. Se leggiamo questi elementi come architetture compiute rimandiamo a quanto detto, cioè la componibilità dell’oggetto di architettura denuncia la sua “frammentazione”. Queste due “architetture” proprio nel loro proporsi autonome rispetto all’impianto tipologico originario che le ha generate, manifestano una progettazione tesa scarnificare i valori semantici di provenienza per risignificarli e adattarli. Entrambi i portici devono soddisfare l’esigenza di contenere un disegno di tracciato il cui andamento direzionale è diversificato: per soddisfare tale necessità i portici vengono materialmente staccati dall’edificio di cui fanno parte: nel caso del portico della cappella principale, oltre alla cesura esiste un sovradimensionamento dell’oggetto stesso la cui “centralità” non è posta in asse con l’ingresso della cappella ma bensì ha un suo rimando ad un'altra “centralità” che quella espressa dalla configurazione della collina della memoria.

Il portico della cappella della resurrezione si configura in maniera analoga: la leggera “rotazione” evidenzia la volontà non solo di riunire in se le diversità direzionali di tracciato, ma anche la partecipazione del portico a quel conferimento di senso di ordine “iconografico” che soggiace nella via delle sette fonti. I rapporti o le relazioni che s’intersecano si possono quindi considerare di ordine “analogico”³⁵: analogico è lo sguardo alle

“forme” della “memoria”, ma è analogico anche il modo in cui l’architettura e il paesaggio dialogano.

Nel progetto del cimitero quindi “la somiglianza più sottile dei rapporti” ha permesso ad Asplund e Lewerentz di tenere insieme tanto gli elementi del paesaggio con quelli costruiti, nonostante la dissimilitudine ontologica, quanto quelli della “memoria”, il cui valore iconografico “affiora” ma non si esplicita nella sua verità generatrice.

Non esiste quindi, in tale processo progettuale, una volontà di mimesi: tanto i termini dell’“ambiente” quanto quelli della memoria s’intersecano dando luogo ad una architettura, che sebbene sia “semplice” nel suo porsi, rivela una complessità data dalla sovrapposizioni dei piani “sintattici”.

Le architetture partecipano al valore estetico del paesaggio rinviando continuamente ai suoi elementi tanto da un punto di vista percettivo- vedi il “complesso” collina- croce- portico- quanto da un punto di vista “contemplativo” dove il valore iconografico delle “fonti” si percepisce ma non si palesa.

La complessità progettuale che accompagna la definizione del cimitero sud è una complessità che ritroviamo in altri progetti che si sviluppano nello stesso arco temporale e che hanno, come sfondo contestuale, la città di Stoccolma nella sua trasformazione. Si prenderanno in esame otto progetti analizzati su tematiche “geografiche” distinte. Tale distinzione esplicita come determinati valori del paesaggio urbano abbiano avuto una stabile influenza sui valori dell’architettura come il progetto del cimitero denuncia. Ma oltre la valenza pregnante dei termini del paesaggio, ritroveremo l’analogo processo progettuale dove gli oggetti di architettura si fanno portavoce tanto, come già detto, dei valori della “vicinanza” dati

dagli elementi afferenti ad una memoria di luogo, quanto quelli della “memoria” nella sua accezione più ampia.

Le categorie scelte per “raccontare” le architetture oggetto di analisi sono: *il limite della città consolidata: la collina* descritta attraverso i progetti della biblioteca di Asplund e il progetto della scuola di economia di Tengbom, *la forma del centro: la piazza foro* i cui valori sono espressi mediante il progetto di Tengbom per il palazzo dei concerti, il Centrumhus di Ciryllus Johansson e le torri del Wallander, *il limite naturale: le piazze d’acqua* in cui la relazione con l’acqua viene espresso dal progetto di Ösberg per il Municipio, il progetto per la cancelleria di Asplund e il progetto di Nörr Mälastrand di Ciryllus Johansson.

2.2 Limite della città consolidata; la collina

Distretto di Norrmalm- tra Odengatan e Sveävagen: Scuola di economia, Ivar Tengbom 1925-26- Biblioteca municipale, Erik Gunnar Asplund 1920-1928

In questa prospettiva il progetto per la biblioteca municipale di Stoccolma può considerarsi un tentativo di ridurre all’essenza la struttura formale dell’edificio schinkeliano, che appare qui formato unicamente dalle sue due componenti principali: il corpo perimetrale a U e il volume a cilindro. Tutti i materiali agglutinanti con i quali queste componenti si intrecciavano nell’Altes Museum, scompaiono nella biblioteca di Asplund. La rotonda cessa di essere un mero spazio interno, si manifesta all’esterno come volume autonomo, un cilindro puro, poiché Asplund elimina la copertura a cupola presente nell’Altes Museum, che persiste ancora nella prima versione del progetto. Ma, una volta eliminati gli elementi intermedi, il cilindro deve ricomporre la sua relazione con il blocco perimetrale per poter stabilire un contatto con esso. Per questo le navate parallelepipedo si adattano al corpo rotondo determinando tre punti di tangenza ai quali corrispondono, all’esterno gli ingressi dell’edificio. In tal modo si produce una figura a croce che determina il sistema di accesso e allo stesso tempo regola l’organizzazione, della grande sala di lettura. Bisogna anche constatare l’assenza del grande del portico sul fronte, che nell’Altes Museum funge da scenario all’entrata. Ed è curioso notare che la soppressione del portico produce una inversione nella disposizione dell’accesso, relegando il lato scoperto di facciata posteriore. In sintesi nella biblioteca di Asplund ci troviamo a una depurazione della struttura

*esemplificata nell'Altes Museum, che determina un effetto di centralizzazione più stretta e dominante*³⁶

L'analisi condotta da Carlos Martí Arís evidenzia il valore tipologico della biblioteca nel suo declinare l'impianto dell'Altes Museum di Schinkel: le parole dello studioso spagnolo sottolineano un processo di sottrazione tipologica in cui il *cilindro* diviene la figura trasponente uno spazio dalle forti connotazioni interne alla sua legittimazione esterna.

Quest'ultima oltre ad essere il risultato di un sviluppo la cui radice è tipologica, ha, nel suo complesso, un'ulteriore origine tanto nel valore di *relazione* che tale edificio instaura con i materiali e i termini connotanti il luogo di insediamento, quanto nel narrare lo stesso mediante la sua prefigurazione dimensionale.

L'area interessata dalla biblioteca di Asplund è un'area nevralgica tanto per lo sviluppo della città quanto per il valore iconografico che taluni aspetti morfologici della stessa rivestono nella capitale svedese.

*«Negli anni venti, l'interesse per la futura Stoccolma si concentrava intorno al progetto della Sveavägen [...] il punto di incontro tra la Sveavägen e la Kungsgatan suscitava un grande interesse nel dibattito pubblico[...] La questione riguardava anche la realizzazione della Sveavägen verso nord ed il suo collegamento alla collina dell'Osservatorio. Lì, tanto il progetto per il nuovo istituto di economia (Handelshögskolan) quanto quello relativo alla nuova biblioteca comunale, offrivano l'opportunità di sviluppo della zona a nord della Sveavägen.»*³⁷

La realizzazione del collegamento tra la collina dell'osservatorio e la Sveavägen fu affidata quindi alla progettazione e costruzione di due edifici: la scuola di economia (ISEC) di Ivar Tengbom e la biblioteca comunale di Erik Gunnar Asplund.

L'area interessata da due interventi è un'area connotata da una emergenza collinare nota come il crinale Brunkebergsåsen che attraversava parte del

territorio al nord di Norrmalm. Il crinale era stato una barriera fisica all'espansione della città nel suo versante nord fino alle soglie del ventesimo secolo. Ma proprio la sua peculiarità geografica territoriale lo aveva reso adatto ad ospitare l'osservatorio della città³⁸: questa localizzazione influenzò sicuramente la scelta di collocare in questo stesso luogo degli edifici la cui ricaduta funzionale era umanistico culturale.

Tengbom e Asplund dovevano realizzare un progetto che fosse in grado di decifrare e risolvere un rapporto di dimensione tra un elemento permanente - la collina come segno di una memoria territoriale- e il suo inserimento in una griglia urbana dalle regole astratte

Come nel cimitero si è evidenziato tanto la sovrapposizione di vari livelli "sintattici" per risolvere la relazione tra il costruito e il paesaggio, quanto le architetture assorbono e restituiscono le valenze tangibili tanto della memoria di luogo quanto quella più estesa della "storia", così, anche in questo progetto, Tengbom ed Asplund procedono in maniera analoga nel dover risolvere la relazione tra i "termini" del paesaggio urbano, di forte spessore iconografico per la città di Stoccolma, e la nuova "griglia" urbanistica imposta da Lindhagen.

Gli edifici oggetto di analisi hanno avuto, infatti, rispetto a questo contesto, la capacità di evidenziare i caratteri urbani e paesaggistici del sito, estrapolandolo dal suo ruolo di limite-epicentro datogli da piano Lindhagen.

Le relazioni che questi instaurano con la collina – quindi elemento naturale e permanente- e con la sua simbolizzazione costruita - l'osservatorio- sono scaturite dall'immaginare la collina ed il sistema di percorsi urbani non prevaricante uno sull'altro, ma come parti di un'unità di luogo.

L'elemento cardine del progetto è la figura del cilindro. Questo, con le sue variazioni, è il termine che cadenza la restituzione narrativa di luogo.

Immaginiamo di incamminarci per la Sveavägen in direzione nord: in corrispondenza della collina dell'osservatorio la Sveavägen ha, nei basamenti della scuola di economia e della biblioteca, un sua restituzione costruita che continua nella fuga prospettica del muro che isola la stessa dallo spazio pertinente alla base della collina. Questo "segno", nelle sue dimensioni ridotte, è funge da filtro tra le dimensioni della strada e lo spazio antistante la collina: il "filtro", così dimensionato, ha una sua successiva connotazione nello specchio d'acqua che definisce lo spazio ai piedi del crinale collinoso.

Il ricorso emblematico ad un elemento naturale come un specchio d'acqua rimanda tanto all'idea sottrattiva di basamento, quanto al valore "percettivo" che si instaurerà di lì a poco tra i termini precipui di luogo e gli edifici.

La figura del cilindro, infatti, connota i vertici di una "triangolazione percettiva" che tiene insieme la collina, con l'osservatorio, la scuola di economia e la biblioteca.

A sottolineare l'importanza di questa triangolazione è il ruolo di cerniera interpretata dal tamburo della biblioteca di Asplund. La rotazione, di cui è perno l'elemento cilindrico che ospita la sala lettura della biblioteca, infrange l'ortogonalità assiale tra l'Odengatan e la Sveavägen sottoponendo l'intero edificio una traslazione angolare rispetto alla giacitura della asse principale. Oltre ad essere i vertici di una triangolazione, la cui visibilità è data unicamente dalla percezione di una figura reiterata nella sua variazione, il tema del cilindro diventa l'aggettivazione dello spazio esterno ai due edifici.

La relegazione del lato scoperto della biblioteca ad est ha un suo perchè nel configurare “la piazza” che si affaccia sull’Odengatan: come il cilindro contenete lo spazio biblioteca e l’aula magna dell’edificio di Tengbom definisce con la sua leggerissima estrusione lo spazio di pertinenza della collina, definendosi così “parte centrale” dell’edificio, sebbene la sua tipologia invochi una diversa centralità data dalla corte interna, così la biblioteca di Asplund, ribaltando il rapporto pieno vuoto dell’edificio di Tengbom, configura la piazza antistante.

Questo rapporto –tra il cilindro e la piazza – è stato in seguito negato dall’inserimento di un nuovo blocco che chiude verso la piazza la percezione di questo.

Da quanto descritto si deduce che i termini del contesto vengono assorbiti e restituiti tramite una narrazione per frammenti: l’elemento della collina viene reso partecipe, non sottoposto, all’arteria di nuova fondazione .

Ma un altro elemento merita attenzione, le deformazioni che le “tipologie” di impianto hanno nell’assorbire i termini contingenti di luogo.

Come l’edificio di Tengbom si costruisce su di un impianto a corte centrale la cui centralità però, come abbiamo visto, si sposta sull’ elemento di *disturbo*- il cilindro - posto nel braccio nord, così la biblioteca di Asplund la cui tipologia, ben descritta da Carlos Martí Aris come una declinazione dell’Altes museum di Schinkel, ha il suo elemento trasgressivo nel corpo ad u che evidenzia il cilindro nel prospetto posteriore anziché anteriore: tale “trasgressioni tipologiche “ hanno, nella restituzioni *iconografica* tanto dei valori “sincronici” di luogo quanto in quelli “diacronici”, connessi alle relazioni che legano l’elemento del tamburo con la cupola, una loro motivazione.

I valori sincronici raccontano una “trasformazione” quella relativa ai rapporti che si sono susseguiti nel tempo nell’alterazione della copertura dell’osservatorio: la torre di J.E.Söderlund trova una sua corrispondenza di massa nel “tamburo” della biblioteca mentre la cupola appena accennata del edificio di Tengbom ha, nella memoria dell’ antica copertura dell’osservatorio, il suo rimando “sincronico”. Da un punto di vista diacronico i due cilindri riflettono l’iconografia che le ha generate in maniera completamente diversa.

Asplund esasperando la massa materica e portante dell’ elemento tamburo ne rimanda, con la memoria e non materialmente, al suo elemento di completamento – la cupola – mentre Tengbom interpreta il rapporto tra questi due elementi costruttivi invertendone i rapporti dimensionali: sottrae all’elemento “tamburo” la essenza ontologica costruttiva di elemento portante, configurandolo non come un pieno ma come un “vuoto”.

I valori fin qui descritti non avrebbero avuto lo stesso spessore se i termini del “paesaggio urbano” non fossero stati assorbiti nella loro interezza.

Questo è evidente nello sviluppo diacronico di progetto.

La planimetria del 1922 comprendeva la realizzazione di tre edifici, invece di due, la cui funzione ricadeva ancora nell’area umanistica culturale. I tre edifici - l’università di scienze umanistiche, la scuola di economia e la biblioteca- furono affidati a rispettivamente a E. Lallerstedt³⁹, I.Tengbom e E.G Asplund.

Dalla planimetria di progetto si evince che il fattore determinante la regola aggregativa degli edifici è riposta nella griglia ordinatrice del piano Lindhagen. Infatti i tre manufatti architettonici dispiegandosi tangenzialmente, con i fronti principali sull’asse primario della città-la

Sveavägen - ne avvaloravano la forza dimensionale. A rafforzare il legame tra il tracciato di nuova fondazione e l'edificato è l'ubicazione della biblioteca di Asplund.

Quest'ultima collocandosi all'incrocio tra la Sveavägen e l'asse est ovest-Odengatan- sottolinea la centralità del luogo, tanto con il suo arretramento, configurando una piazza rivolta a nord, cioè verso la città in espansione, quanto con un suo elemento strutturale – la cupola- che ne diviene il fulcro percettivo.

A sottolineare la portata basamentale come idea unificatrice di progetto, concorre il sistema di risalita della collina che si articola per successivi livelli i quali trovano, come elemento unificante, un percorso ad una altezza intermedia tra l'alzato degli edifici e la collina .

Tale disegno planimetrico consolida l'idea di "pesantezza materica" della collina: il dispiegamento delle masse di progetto come fossero pietre basamentali comporta per il "termine di permanenza " un'aggettivazione di "quinta" della Sveavägen. Questa aggettivazione ha un suo ritorno nella configurazione della biblioteca: questa, tanto mediante la sua posizione, quanto nel sagomare la copertura con una cupola dalle chiare reminiscenze antiche- il pantheon- mette in evidenza che la regola di progetto è tutta contenuta nel rendere manifesta la dimensione della Sveavägen .

In un confronto diacronico, quindi, i due progetti rendono evidenti presupposti quanto mai diversi: il progetto finale è il risultato di una elaborazione "depurativa" tanto delle masse di progetto quanto dei suoi contenuti e il valore tipologico, nella sua flessibilità, diviene i tramite assimilante e restituente i valori della trasformazione.

La forma del centro: la piazza foro

distretto di Norrmalm; tra Kungsgatan e Sveavägen Le torri della Kungsgatan, Sven Wallander 1919-24, Concert Hall, Ivar Tengbom, 1920-1926, Centrumhus, Cyrillus Johansson, 1929-31

«La seconda riflessione riguarda il problema urbanistico; il palazzo dei concerti richiesto doveva essere posizionato a Norrmalm nell'area compresa tra Hötorget e la futura espansione della Sveavägen, ma il vincitore della medaglia reale invece ipotizza, con il suo progetto, non solo di collocare il palazzo nella piazza ma che quest'ultima, definisca, con il suo spazio, l'incrocio tra la Kungsgatan e la Sveavägen. Il vantaggio di questa ipotesi è che i fronti della piazza saranno posizionati lungo le due arterie principali e che la Sveavägen abbia così uno spazio che la arricchisca architettonicamente[...] La terza riflessione riguarda la necessità di un'analisi sulla ricostruzione della piazza di Hötorget. Infatti solo dopo un'analisi approfondita si possono confrontare le eventuali varianti di posizionamento del palazzo dei concerti e prendere quindi una decisione[...] Ma in qualsiasi caso la questione ha una notevole importanza; il posizionamento della piazza dovrebbe essere risolto e chiarito dopo un'adeguata analisi non solo sulla piazza medesima ma anche sulla adiacente Kungsgatan. Spero solo che non sia troppo tardi»⁴⁰»

«Hötorget» è tradizione antica Adesso quando la grande città invade il territorio, si dovrebbe occuparsi di conservare la struttura delle cose antiche. Questa piazza è diversa rispetto a tutte le altre a Stoccolma. Mentre le altre sono stracciate [...], questa piazza si stende tranquilla e calma accanto ad una strada caotica e piena di traffico. Anche il forum antico era stato posizionato in disparte⁴¹»

Come nell'esempio precedente, lo sviluppo della città di Stoccolma rende necessario un ripensamento dei suoi luoghi preesistenti.

In questo caso la costruzione della Sveavägen e della Kungsgatan sollecita una riflessione sul "centro urbano" del distretto di Norrmalm: Hötorget.

Questo luogo, tanto per la sua dimensione quanto per il suo uso, era stato nel tempo identificato come "centro" di questa porzione di città, ma il sovrapporsi di una nuova griglia urbana, procurò il rischio che tale sito perdesse questo valore.

Con la costruzione della Sveavägen e della Kungsgatan, Hötorget passa in secondo piano, rischiando che il suo spazio divenisse o uno spazio di risulta o, al più, uno spazio di confine a ridosso dei due percorsi principali. Ma la giacitura delle due strade e il progetto di configurazione della seconda, hanno indirizzato la riqualificazione di questa parte di città verso una “tipologia urbana” dalle antiche origini. La Sveavägen e la Kungsgatan furono interpretate come assi di un *castrum* romano e Hötorget come il suo *foro*.

Sebbene i progetti coinvolti non fossero progetti nati da un’idea comune, come nel caso precedente, e il loro sviluppo sia stato autonomo, la relazione che li lega evidenzia la volontà da parte dei progettisti di condividere e realizzare la stessa idea di città; quindi il rimando e la conseguente sovrapposizione di una precisa “tipologia urbana”, è, di fatto, la piattaforma sui cui s’innestano tutti i progetti coinvolti.

L’evidenziazione non avviene con una “rappresentazione “diretta della tipologia urbana di riferimento, ma il suo esserci è esplicitato mediante, anche in questo caso, il sapiente accostamento di “frammenti”.

Il progetto che ha dato l’*input* a questa idea configurativa è il progetto di Sven Wallander per la Kungsgatan, come sottolinea lo stesso Asplund.

Il progetto di questa nuova arteria è accolto come un’occasione in cui i valori dell’urbanistica incontrano quelli dell’“architettura”⁴².

Sven Wallander affida il progetto a tre “elementi”: l’uniformità di altezza dei palazzi lungo la Kungsgatan, il “ritmo”, dato da una scansione tra pieni e vuoti della parte basamentale, l’accentuazione verticale date dalle due torri appoggiate al viadotto di Malmskillnadsgatan. I primi due termini sono imposti nelle clausole del piano urbanistico della strada, mentre il progetto delle torri sarà sviluppato dallo stesso Wallander⁴³.

Nell'arco di tempo in cui il progetto veniva realizzato, si decidevano le sorti di Hötorget con il concorso del palazzo dei concerti⁴⁴.

Ora se nel caso della Kungsgatan il disegno della strada nacque da una precisa concertazione d'intenti tra impianto urbanistico e architettura, nella definizione di Hötorget questo non accadde: sulle ragioni di questo spazio prevaricarono quelle della Sveavägen a cui doveva essere rivolto l'ingresso principale del palazzo dei concerti come era stabilito da piano regolatore.

Ma i progetti selezionati, e in modo particolare quello di Ivar Tengbom, sebbene rispettassero le regole del bando di concorso, avevano in se le ragioni della "piazza" e non della strada.

Questo comportò un dibattito pro l'ingresso su Hötorget che risultò alla fine essere accolto nel piano urbanistico⁴⁵.

Il progetto costruito fu un'ulteriore modifica a quello presentato da Ivar Tengbom nel 1920. L'anello di congiunzione tra questo e il progetto della Kungsgatan spetta all'edificio di Cyrillus Joahnsson del 1929.

Da quanto detto si evince come siano stati autonomi nella loro realizzazione i progetti coinvolti: il progetto del Wallander può essere interpretato come il "preludio tematico" dei valori espressi dal progetto di Tengbom.

Se l'idea interpretativa di questo spazio urbano era riconducibile ad una tipologia come quella del *castrum* e il suo *foro*, come è stata manifestata tale volontà interpretativa dal progetto di Tengbom?

Il palazzo dei concerti può essere analizzato partendo dalle "sovrapposizioni" che tale edificio esprime tanto a livello iconografico quanto quello tipologico⁴⁶

Un "piano tipologico" è riconducibile ad un piano urbano. Questo si rende evidente nella composizione e nella strutturazione dell'impianto spaziale,

la successione è cadenzata da elementi e spazi il cui dimensionamento suggerisce e invita alla scoperta dello spazio fulcro dell'edificio: la sala dei concerti principale. La sala, che si compie nel suo immediato rimando "urbano"⁴⁷, ha in sé il valore dell'edificio cardine del foro, il tempio. Il rimando a quest'architettura è allusivo e allo stesso tempo contraddittorio.

L'edificio di Tengbom, quindi, esprime due livelli tipologici distinti: da un lato esiste la volontà di enunciare le valenze urbane che accompagnano iconografia di riferimento, dalla altra lo stesso edificio vuole rendere esplicita il rinvio alla tipologia del "monumento" cardine del foro. A questo si aggiunga che tra la volontà di "filiazione" urbana e all'allusione ad un oggetto specifico della memoria –il tempio– esisteva un ulteriore rinvio, quello tutto compreso nelle ragioni di un spazio che manifestasse "teatralità".

Tengbom riesce esprimere tutto questo memore anche dei valori precipui del contesto in cui opera. Infatti, se l'immagine del tempio è tutta racchiusa nel portico decastrilo che disegna la facciata su Hötorget poggiato sulla scalinata d'ingresso, la cui valenza iconografica originaria è inficiata dal valore non portante dello stesso, il blocco edilizio a cui si appoggia, nei suoi valori di massa e stereometrici, è manifesta espressione di una forma della tradizione nordica⁴⁸.

Si può sostenere che Tengbom allude al tempio tramite un "pezzo" preciso della sua architettura ossia la colonna.

Infatti il portico d'ingresso ci annuncia come l'interno troverà, tramite lo stesso elemento, la sua definizione formale: la sala principale dei concerti si definisce mediante una scansione ritmica il cui colonnato ne è portavoce come questo lo è verso la piazza Hötorget.

Ma abbiamo anche sostenuto che l'edificio, nella sua strutturazione, doveva assorbire e riflettere i valori di una teatralità.

Questa è dichiarata mediante l'uso della luce naturale: essa è "filtrata" nella sala dei concerti mediante una finestratura continua, posta in sommità, al limite della copertura. Il suo valore è duplice in quanto da un lato rileva ulteriormente il valore di spazio urbano- già espresso dalla giustapposizione del colonnato- dall'altro richiama la valenza del "cielo e della luce" che pervadono le rovine dei teatri antichi⁴⁹.

Quindi l'edificio di Tengbom si definisce come una sovrapposizioni di "frammenti" della memoria che di volta in volta assumono senso e significato diverso solo nella loro allusione e non nella esplicitazione semantica del "materiale "originario.

Come Tengbom esprime attraverso il suo edificio la memoria del patrimonio dei "monumenti" antichi, così Johansson affida al valore dell'"atrium" tanto l'iconografia quanto la tipologia del suo Centrumhus.

L'edificio lavora per "contrasto" con l'adiacente edificio di Tengbom.

Tale contrasto si percepisce immediatamente nelle soluzioni d'angolo dei due edifici verso l'incrocio Sveavägen – Kungsgatan. Tengbom modella l'angolo in modo tale che l'accadimento eccezionale non investe l'intera soluzione d'angolo nella sua interezza ma un suo elemento d'ingresso posto sul lato sud, dove ancora una volta l'elemento "colonna " ci invia alla piazza retrostante ed all'interno dell'edificio.

Johansson al contrario si distacca dai valori stereometrici dell'edificio Tengbom modellando l'angolo con una curva concava che invita all'ulteriore "curva" che disegna il fronte sulla Kungsgatan.

In precedenza si è visto come il volume dell'edificio di Tengbom si rivelasse proprio mediante la sua massa in quanto predominante sulle

”bucature “ che ritmano le facciate. Opposti i valori espressi dall’edificio di Johansson: qui l’architetto affida il valore di massa al materiale -il mattone- e dispiega i suoi prospetti su di un equilibrio tra pieni vuoti a favore di questi ultimi.

Questo per quanto concerne il dispiegamento percettivo dei due edifici nel loro guardarsi; ma tipologicamente sebbene abbiano entrambi il valore di un “vuoto” centrale come termine di un ordine compositivo, tale vuoto ha nel progetto di Johansson un rilievo distinto da quello di Tengbom.

Se Tengbom nel suo edificio evidenzia una valenza tutta urbana nel valore degli spazi come spazi della collettività per eccellenza come può essere il riferimento al foro, il Centrumhus, sebbene si ponga mediante le sue dimensioni come un edificio dal notevole impatto urbano, i suoi vuoti ed in particolare la corte centrale, manifestano, inversamente all’edificio di Tengbom, una sfera “privata”: la corte centrale, infatti, tanto per la connotazione “tipologica” come spazio di smistamento dei percorsi, quanto nella disposizione dei suoi corpi scala, rimanda al valore della memoria dell’”atrium”, la cui sottolineatura è data dalla ripetizione iconografica dell’elemento colonna il cui dimensionamento però, non è dato dalla sua verticalizzazione, come nel caso Tengbom , ma dalla sua ripetizione come motivo reiterato lungo i piani che si affacciano sulla corte. Ulteriore motivo di dissociazione semantica rispetto allo spazio di Tengbom, è il valore di centralità che la corte esprime. Se Tengbom affida allo sfondamento prospettico l’evidenziazione di uno spazio proiettato sull’urbano, Johansson nel creare un “pozzo di luce” al centro della sua corte ne rileva il valore “introspettivo” manifestando la volontà di creare uno spazio, che, sebbene sia pubblico, è un compromesso tra la sfera privata e quella pubblica con una prevalenza della prima sulla seconda.

Il vero spazio pubblico è dichiarato dalla “strada mercato”. Questa, appoggiandosi al sistema delle corti, rivela la sua matrice urbana. Tale matrice è narrata tanto dal dimensionamento spaziale, quanto dalla scansione ritmica dei suoi elementi portanti.

Anche in questo caso, come nell’edificio adiacente, l’opera di Johansson si propone come un’architettura il cui sistema progettuale è dato dalla sovrapposizione di temi della memoria, il cui significato e valore è solo evocativo ma non è esplicito.

Come nel caso del progetto per la biblioteca e la scuola di economia, anche qui a confermare quanto esposto ci viene in aiuto lo sviluppo diacronico di progetto. In particolare le vicissitudini legate alla configurazione della piazza di Hötorget e il posizionamento del palazzo dei concerti.

Su questa problematica esiste un articolo del 1921⁵⁰ che afferma e sostiene le ragioni della Sveavägen, contrariamente a quanto è sostenuto nell’articolo dello stesso anno di Erik Gunnar Asplund.

Albert Lilienberg manifesta nel suo articolo il desiderio e la necessità di rendere la Sveavägen la strada fulcro della trasformazione della città di Stoccolma: egli intravede nel concorso del palazzo dei concerti una concreta possibilità di realizzazione di tale necessità:

«Alcuni anni dopo la decisione di far proseguire la Sveavägen verso Hamngatan, la città accoglieva la proposta di edificare la Kungsgatan, creando un centro con due grattacieli nell’incrocio con Malmskillnadsgatan, una struttura architettonica che risulta essere particolarmente dannosa ai problemi di viabilità. Alla fine quando si trattava di decidere la posizione del palazzo dei concerti, lo hanno posizionato nel primo quartiere disponibile che hanno trovato: Hötorget.

Mentre ai due grattacieli era permesso di dominare l’immagine della città, il palazzo dei concerti doveva accontentarsi di un posto poco monumentale.

Non sarebbe più degno per un società di cultura, lasciare alla costruzione monumentale, il Palazzo dei concerti, di divenire il fulcro architettonico della zona. Per far sì che questo accada, la collocazione più appropriata non è di fianco alla Sveavägen ma in fondo ad essa. In tal modo il Palazzo dei concerti si inserisce nell’immagine della città in maniera imponente e quindi competere con i due grattacieli a Malmskillnadsgatan»⁵¹

2.4 Limite naturale le: piazze d'acqua

Kungsholmen- Gamla-stan; Municipio, Ragnar Östberg,1904-23, Progetto della cancelleria, E.G.Asplund, 1922, edifici residenziali Nörr Mälärstrand, Cyrillus Johansson 1923-1929,

«Convenzione fra un mondo ideale è i dettami delle circostanze empiriche, gli Uffici possono essere visti come una riconciliazione dei temi dell'ordine consapevole e della casualità spontanea; accettando l'esistente e proclamando il nuovo gli Uffici conferiscono valore a entrambi»⁵²»

Le parole di Colin Rowe sono strumentali nell'annunciare i progetti che saranno oggetti di analisi. I tre progetti, sebbene nella loro diversità, si originano dal valore dello spazio collettivo e della sua configurazione.

I tre progetti argomento di questo paragrafo sono geograficamente collocati sulle sponde del lago di Mälär. In particolare il Municipio di Östberg occupa il suolo "estremo" dell'isola di Kungsholmen, mentre il blocco residenziale di Johansson si stende lungo l'arteria Nörr Mälärstrand, e infine il progetto della cancelleria si sarebbe dovuto posizionare in un lotto "estremo di Gamla stan" i cui riferimenti di fondo sarebbero stati, da un lato Riddarholmen dall'altro, in una prospettiva più ampia, "il Water front" di Kungsholmen.

Sebbene i tre "manufatti" occupano suoli in posizioni distanti e differenti, essi manifestano, nella loro logica compositiva e progettuale, profondissime affinità date da un elemento comune: il rapporto con il lago di Mälär

Tali affinità evidenziano come determinate tematiche, che da un punto di vista storiografico risultano essere peculiari di una singola produzione architettonica- in questo caso il romanticismo nazionale- siano condivise e reinterpretate dai protagonisti del classicismo nordico, sottolineando

ancora una volta quella continuità di contenuti esplicitata nei paragrafi precedenti.

I tre oggetti hanno una capacità narrativa in cui i temi “sincronici” e “diacronici” trovano una loro restituzione tramite quella che Demetri Porphyrios definisce come tipologia sintattica⁵³, tipologia sintattica che abbiamo riscontrato nelle vicende che legano il palazzo dei concerti di Tengbom alla vicina piazza di Hötorget. Ma se nel caso dell’edificio di Tengbom la necessità di ricorrere ad un tipologia urbana all’interno del manufatto, che nei suoi intenti rimandava al valore iconografico del foro, era dettata per “risignificare” la memoria di un luogo, nel caso dei tre progetti proposti la tipologia sintattica mette in evidenza un valore “rifondativo”.

In particolare l’edificio della cancelleria di Asplund e il Municipio di Östberg si costruiscono mediante un rimando continuo, tanto da un punto di vista tipologico quanto da quello iconografico, tra una spazialità dal carattere urbano ed una spazialità peculiare della composizione di un edificio.

Questa sovrapposizione ci fa comprendere quanto complesse e intrecciate fossero le strategie di progetto presenti in questi edifici.

Il perno di riferimento è certamente l’opera di Östberg:: questo, sebbene si presenti compatto nella ricezione percettiva, esprime una libertà compositiva che nega questa stessa compattezza.

Abbiamo già accennato come il municipio sia debitore nella sua tipologia insediativa al castello di Lacko, ma questo è solo uno dei frammenti della memoria che Östberg denuncia nel suo lavoro. Si può dire che è il punto di partenza su cui si innestano ulteriori tematiche.

Se del castello rinascimentale svedese Östberg rende manifesto il valore compositivo dell'impianto tipologico, ne arricchisce contemporaneamente i presupposti inserendo uno spazio di chiara valenza urbana i cui connotati rimandano iconograficamente ad altra memoria, di valenza diacronica, come può essere uno spazio urbano che aleggia sulla memoria di una piazza medievale italiana.

La memoria e la sintassi urbana nei loro valori rifondativi infondono e plasmano tanto il progetto di Östberg quanto quello di Asplund per la cancelleria e ne vedremo il riverbero in quello di Johansson.

Partendo dalle configurazioni dei “vuoti”, questi sono intesi come termini “sintattici” di ordine nella composizione dell'edificio. In particolare tanto la cancelleria quanto l'edificio di Johansson riprendono i valori fortemente connettivi dell'impianto Vasariano per gli Uffizi: in questo caso la tipologia sintattica ha come fonte non un spazio puramente urbano ma un edificio che ne ha già esplicitato il valore. In entrambi i casi il riferimento all'edificio di Vasari è inteso come elemento di rottura di un “mimetismo” che altrimenti sarebbe risultato prevalente nel momento in cui progetti assorbono la “costruzione” del tessuto urbano di Stoccolma

Con quest'innesto il progetto esplicita due immagini della città: una, quella relativa alle proprie tradizioni quindi l'esplicitazione del “passato”, e una di altra origine, un origine d'ordine .

Questo ovviamente è rintracciabile anche nella strutturazione dell'edificio di Östberg per come si è descritto l'ipotesi tipologica compositiva e la sua restituzione iconografica.

Torniamo alla cancelleria e all'edificio di Johansson: entrambi assumono lo schema vasariano come elemento di frattura, ma tale immissione ha nei due edifici modalità diverse: la cancelleria di Asplund vive la vicinanza

dell'antico tessuto della città storica di Stoccolma con cui si confronta assorbendolo materialmente nel progetto per configurare la parte nord, mentre Johansson ne respira l'aria riproponendolo nella portata iconografica dei suoi edifici di abitazione. Questi sono porgitori di una tipologia ricorrente del centro di storico di Stoccolma -la casa a frontone- di cui l'autore ne scardina il valore insediativo originale. L'unità di fronte data dall'adiacenza come precipuo valore, è messo in discussione dall'inserimento di uno spazio semi collettivo come una strada vasariana, restituendo, dell'impianto generatore, solo la memoria. Questa frattura per Johansson è strumentale, non solo a dare un "nuovo" valore all'impianto tipologico originario ma per rendere l'intero complesso costruito mediatore tra il tracciato di Kungsholmen e il lago di Mälär .

Questa connessione esiste anche nel progetto di Asplund il quale, mediante l'allargamento della via della Moneta sulla "filigrana" del riferimento vasariano, ha evidenziato un "passaggio" d'ordine" tra la città antica di Stoccolma alla "città " del lago di Mälär.

Quindi entrambi progetti si modificano nel significato tipologico e insediativo nei confronti di un elemento del paesaggio di Stoccolma ; il rapporto con l'acqua

Questo è chiarissimo anche nel municipio di Östberg: la relazione con il lago di Mälär è trasformativo nelle logiche compositive della costruzione come negli edifici precedenti

Östberg concepisce una "piazza d'acqua" la quale si aggancia al municipio tramite un portico conducente alla corte interna. Questa ultima lavora per contrasto rispetto allo spazio adiacente.

La corte, infatti, si configura come uno spazio tutto compreso tra le sue masse murarie, le quali hanno l'unico elemento destrutturante nel portico di accesso

alla “piazza d’acqua”. L’elemento mediatore quindi è di fatto, come nei casi precedenti, un elemento di “frattura”: nei casi primi esposti i termini di mediazioni sono termini destrutturanti una tipologia di riferimento, nel caso del Municipio è l’ontologia del costruito ad essere inficiata. L’elemento portico svuota, nel prospetto nord, la massa muraria alla base , sopportando, in modo contraddittorio, quella stessa massa.

Capitolo III: **Tipologia iconografica come termini di *transito***

3.1 la tipologia iconografica tra essenza e immagine .

Tipologia: studio della classificazione e descrizione dei diversi tipi di un genere, spec. quello umano

Tipo. Modello, esemplare, campione

Forma esemplare a cui, per avere carattere comuni, si possono ricondurre i singoli con le loro varietà

Rappresentazione artistica di un carattere o un personaggio che tenga conto solo di particolari elementi comuni ad altri

Iconografica: della, relativo all'iconografia

Iconografia: dal greco eikonografia, comp. Di eikon "immagine" e "grafia"

1 parte dell'iconologia che si occupa della elencazione sistematica delle raffigurazioni relative ad un soggetto

2 complesso delle immagini visive attinenti a discipline, argomenti o personaggi particolari

Erwin Panofsky, nel noto saggio "Studi di iconologia" specifica il valore analitico del termine iconografia:

«l'iconografia è quel ramo della storia dell'arte che si occupa del soggetto o significato in quanto contrapposto alla forma di esso»⁵⁴

E ancora Henri Focillon nel delineare invece il significato di forma scrive:

«Si può concepire l'iconografia in diversi modi; sia come variazioni di forme sullo stesso senso, sia come variazione di sensi sulla stessa forma. L'un metodo e l'altro pongono ugualmente in luce la rispettiva indipendenza dei due termini»⁵⁵

L'iconografia intesa quindi come un metodo analitico il cui fine è quello di estrapolare dal mondo delle forme il suo senso, segno o soggetto, quindi un procedimento che contrappone il mondo delle forme ai suoi contenuti semantici. L'iconografia, come sottolinea lo stesso Panosfky, non ha, quindi, un valore interpretativo in quanto:

«Il suffisso grafia deriva dal verbo greco graphein, scrivere, sta significare un modo di procedere puramente descrittivo spesso addirittura statistico. L'iconografia è perciò una descrizione e una classificazione delle immagini[...] è cioè uno studio limitato e, per così dire, ancillare, che ci dice quando e dove certi determinati temi trovarono formulazione visiva attraverso certi determinati motivi[...] facendo questo, l'iconografia è d'incalcolabile aiuto per fissare date, stabilire provenienze eventualmente assicurare l'autenticità delle opere, e, naturalmente fornisce la base necessaria per ogni interpretazione successiva. Tuttavia non tenta essa stessa questa interpretazione. Raccoglie e classifica i dati oggettivi ma non si ritiene obbligata o qualificata per indicare la genesi e i significati di questi dati: la relazione dei vari tipi, l'influenza su di essi delle idee tecnologiche, filosofiche o politiche, le intenzioni e le tendenze dei singoli artisti e committenti; la correlazione tra concetti intelligibili e la forma visibile che assumono in ogni specifico caso. In breve prende in considerazione solo una parte di tutti gli elementi che costituiscono il contenuto intrinseco di un'opera d'arte e devono essere esplicitati se percezione di questo contenuto deve divenire articolata e comunicabile»⁵⁶

Le parole di Panosfky sottolineano la portata strumentale dell'iconografia come una metodologia oggettiva in quanto il suo campo di indagine è l'immagine nella sua accezione tangibile. Le implicazioni simboliche e interpretative del sottotesto formale sono di pertinenza, invece, dell'iconologia. Di conseguenza l'accostare l'iconografia alla tipologia renderebbe questa ultima impropria nella sua etimologia in quanto già il suo suffisso- logos- esplicita una operazione diversa dalla sola descrizione.

Sebbene anche la tipologia sia un'operazione classificatoria, essa contempla però, dinamiche e obiettivi diversi da quelle attinenti all'iconografia:

«[la tipologia]presenta una notevole affinità con i procedimenti classificatori. Ciò nonostante la tipologia e classificazione non possono considerarsi metodi equivalenti in senso stretto, dal momento che differiscono in modo sostanziale nelle strategie e negli obiettivi. Se infatti l'obiettivo principale di una classificazione è quello di stabilire le differenze tra i fenomeni analizzati, per poter formare dei comparti contenenti le diverse specie e classi, la tipologia per contro è impegnata soprattutto nella ricerca delle similitudini o nessi strutturali tra le cose , nel tentativo di individuare le radici etimologiche comuni che sottostanno a fenomeni diversi»⁵⁷

L' accostamento metodologico dato dal senso dei due termini sembrerebbe contraddittorio. Il primo - iconografia- mediante la classificazione, lavora per compendiare i motivi ⁵⁸ contrapposti alla forma, mentre la tipologia lavora sulla ricerca delle similitudini connesse alla struttura formale.

«Della costruzione si fruisce in duplice modo,attraverso l'uso e attraverso la percezione. o , in termini più precisi: in modo tattico e in modo ottico[...] non c'è nulla dal lato tattico che faccia da contropartita di ciò che, dal lato ottico, è costituito dalla contemplazione. La funzione tattica non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell' abitudine. Nei confronti dell'architettura, anzi, quest'ultima determina ampiamente la ricezione ottica. Anch'essa, in se avviene molto meno attraverso un attenta osservazione che non attraverso sguardi occasionali»⁵⁹.

Nel momento in cui si distingue il modo cui ci si pone di fronte ad un architettura, i termini –tipologia e iconografia- assumono, all'interno della sfera *percettiva* una loro connotazione coerente. Difatti se come abbiamo visto l'iconografia contiene, già nella sua etimologia, l' accezione di immagine, il suo collocarsi contermina alla tipologia, infonde a quest'ultima una peculiarità semantica diversa.

Se definiamo il tipo come *l'idea stessa dell'architettura ciò che sta più vicino alla sua essenza* la tipologia iconografica diviene il tramite per un

campo di indagine in cui *l'essenza* stessa dell'architettura assume, nella sua trasposizione iconografica , un ulteriore valenza:

«Dunque la figura è il movimento stesso di un altro pensiero rispetto a quello della filosofia classica di un pensiero che transita attraverso le immagine letterarie e i concetti, che tiene insieme le due mezze verità che sempre si manifestano nel tempo della modernità: la massima astrazione del concetto e la massima forza di ciò che stato via via definito mito sragione , analogia immagine[...] la lingua delle figure descrive dunque un regno intermedio fra questi due mondi, luogo in cui essi si scontrano e si trasformano in un diverso orizzonte di senso [...]la figura potrebbe essere la redenzione dei frammenti e delle immagini di un senso individuale , che proprio nella trasmissibilità della figura si connette a un destino e a una storia collettiva»⁶⁰

Si potrebbe affermare a questo punto che la tipologia iconografica è l'esplicitazione di un transito: da una parte *l'enunciato della struttura formale* che presuppone, essendo enunciato, una approccio analitico (astrattivo) dall' altra *l'immagine* che, nel suo valore tangibile, rende indispensabile un metodo sintetico. L'incontro o scontro, tra queste due dinamiche di verifica, implica la creazione di un sottotesto comune ad entrambi : *la figura*.

Nella definizione di Franco Rella, una definizione che presuppone lo sfondo retorico, la figura si annuncia come una sorta di luogo di confluenza tra l'astrazione e ciò che questa ultima è divenuta mediante una trasformazione di natura sensibile rendendola tangibile; un luogo concettuale in cui è possibile un cambiamento di senso dall'individuale al collettivo.

«Il secondo punto di vista riguarda la storia come studio del fondamento stesso dei fatti urbani, e della loro struttura. Esso è il completamento dell'altro e riguarda direttamente non solo la struttura materiale della città, ma anche l'idea che noi abbiamo della città come sintesi di una serie di valori. Esso riguarda l'immaginazione collettiva⁶¹ »

Il legame specifico su ciò che appartiene alla specificità architettonica (forma- tipo) alla traslazione di questa ultima verso un orizzonte di senso collettivo (immagine –iconografia) è esplicitata nelle parole di Aldo Rossi:

«Questo forse è il significato di un'architettura della città come figura nel tappeto, la figura è chiara ma ognuno la legge in maniera differente. O piuttosto, tanto più chiara tanto più si apre verso una complessa evoluzione»⁸

Le parole di Rossi specificano il valore assunto della architettura nel momento in cui questa si confronta con un oggetto stratificato nelle forme e nei significati, nel luogo e nel tempo, come può essere la dimensione urbana. Ma il termine di figura nell'accezione di Rossi, ha un suo precedente riscontro nella definizione di Focillon quando, nel definire il termine di forma, ne definisce il suo valore autosignificante:

«[L'opera d'arte] Per esistere, bisogna che questa si distacchi, rinunci al pensiero, entri nella dimensione: bisogna che la forma misuri e qualifichi lo spazio. Proprio in questa sua esteriorità risiede il suo principio interno[...] Sempre saremo tentati a cercare nella forma altri sensi che non siano essa stessa, ed a confondere la nozione di forma con quella di immagine che implica una rappresentazione di un oggetto, e soprattutto con quello di segno. Il segno significa la forma si significa. Dal momento che il segno acquista un valore formale eminente, questo agisce con forza sul valore del segno come tale: può svuotarlo o deviarlo, dirigerlo verso una vita nuova. Poiché la forma appare circondata da un alone. Essa è una stretta definizione dello spazio ma anche il suggerimento d'altre forme. S'espande, si propaga nell'immaginario, o, noi, piuttosto, siamo mossi considerarla come una specie di spiraglio attraverso il quale possiamo far penetrare in un regno incerto, che è né l'esteso, né il pensato, una folla di immagini che aspirano a nascere.»⁹

Nel momento in cui la forma, nel duplice aspetto di portatrice valori altri da se, trasla a varco, mediante il quale possiamo addentrarci in un *regno incerto di immagini che aspirano a nascere*, il termine forma si sdoppia nelle sue valenze dando luogo ad un'ulteriore accezione di essa che appunto la figura. La traducibilità di questa ultima ci accompagna

necessariamente alla tangibilità dell'immagine e all'iconografia mentre la forma, nel suo significarsi, si accosta decisamente alla specificazione di tipo

«Torna utile, a questo proposito, la distinzione tra forma e figura, che permette di esprimere il fatto che un oggetto oltre a possedere una figura evidente e visibile, possiede anche una figura latente ed invisibile, individuabile solo intellettualmente, alla quale diamo il nome di forma. In questo modo la forma cessa di appartenere alla sfera del sensibile e del fugace per radicarsi nell'ambito dell'intelligibile, vale a dire di ciò che è suscettibile di analisi e di conoscenza[...]in questo senso, forma e tipo si identificano, perché sembrano alludere alla stessa realtà: alla struttura, o configurazione interna di un oggetto»¹⁰

Tipologia –iconografia, analitico-sintetico, queste dicotomie hanno un valore concreto nel processo evolutivo di progetto, nel momento in cui questo processo *poetico* ha, come suo fine, il convogliare al suo interno, non solo la forma nel suo significarsi, ma un ulteriore valore aggiunto, quello pertinente alle valenze che tale *forma* assume nel relazionarsi con la dimensione urbana.

«La questione tipologica si è già fortemente diversificata nella distinzione tra tipo edilizio, distributivo e composito. Quest'ultimo va inteso come una sorta di struttura morfologica che rappresenta il modo in cui le parti si legano insieme per diventare unità. Un'unica figura affidata ai diversi protagonismi degli elementi delle parti [...] È necessario un principio di classificazione in grado di selezionare degli insiemi in base al riconoscimento della stessa struttura formale che estrapolata, ne rappresenta la figura [...] la struttura della somiglianza può diventare riproposizione, variazione, pur restando identità, tutto ciò ci porta a legittimare l'iconografia [...] dare forza alla capacità descrittiva sintetica dell'enunciato più che alla capacità classificatoria, significa mettere a confronto una cultura conoscitiva analitica con una cultura dell'immagine [...] iconografia nel senso di un assetto, una composizione, la caratteristica di una struttura formale che vuole rappresentare dei valori, che nello spazio, sono soprattutto valori di relazione e di posizione»¹¹

Se indichiamo i margini del processo progettuale in a) una descrizione che contempla i valori assunti, nel loro dispiegarsi, tanto la specificità dell'analisi tipologica quanto quelle connesse ad una percezione

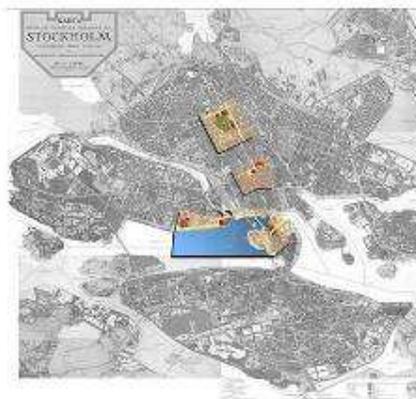
identificatrice di valori conformi di natura iconografica,b) una *poetica* – nel suo significato di *poiesis*- la quale assume, trasfigurandoli, le valenze desunte nella descrizione, si può sostenere che la tipologia iconografica identifica la metodologia di tale processo evolutivo.

«L'architettura non è più un fascio di passaggi stilistici sparsi qua e là sulla superficie dell'edificio e collegati da concomitanze e successioni arbitrarie: è invece una serie di forme e deformazioni, di figure e accidenti o elementi messi in mostra, distrutti o modificati, connessa in una sequenza che sottolinea il rapporto tra stile costruzione, vale dire il rapporto tra rappresentazione ed essenza ontologica dell'edilizia[...] Per la Scandinavia degli anni venti l'architettura non è più dare all'edificio questa o quella forma grazie alla quale riconoscerlo, ma recuperare a livello dei tipi una natura e una storia che esauriscano l'esser globale dell'architettura. Il tipo viene concepito come una "conquista dell'essere" che prende forma a livello sensoriale»¹²

L'interpretazione di Demetrio Porphyrios della produzione architettonica scandinava degli anni venti, ci rimanda, per comprenderne in maniera esaustiva le dinamiche progettuali, alla definizione di tipologia iconografica .

Nel momento in cui rintracciamo nelle architetture svedesi di quegli anni una volontà rifondativa del linguaggio basata sulla continuità dei valori della tradizione e della memoria e contemporaneamente una disposizione della stessa a confrontarsi con l'urbano nel suo evolversi, la tipologia iconografica,e di conseguenza i termini *tipo* e *figura*, diventano paradigmatici.

L'urbano e la memoria: 8+ progetti nel classicismo nordico.
Apparato iconografico

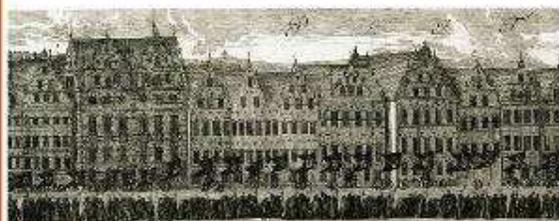


I termini di un linguaggio evolutivo: la tradizione e il classicismo. Tra tradizione vernacolare e tradizione colta: una rilettura delle proprie origini

1



Il castello di Svalövstena come quello di Läckö furono prima di tutto costruzioni in legno, con il loro spazio interno, nella scansione, organizzato dal funzionalismo. E non a caso, contrapposero la difesa militare, quindi, gli ambienti civili fu essenzialmente la volontà dell'alto cospiratore, che nell'atto aspirazionale.



Un'isola di legno, con tanto anche di vela, è data la natura intatta, co' strade in un grido borghese, e con un orientarsi festoso, la città si stende davanti a noi in quasi un'isola e il paesaggio che qui regna un fascino meraviglioso. Non si deve pensare che la bellezza che si evince dall'immagine di Stoccolma di un tempo è il risultato di una idealizzazione, ma è la conseguenza di fattori precisi. È la materia, semplice nella sua forma e contenuto, delle case di abitazione borghese – tanto che le "fittanze" del 1500-1600 quanto quelle del 1700-1800, che si sovrappone con uguale bellezza in file lunghe sui "torrioni". È la meraviglia su variazione ritmica tra queste e gli edifici pubblici, le dighe delle chiese e la maestranza dei costodi, che si impongono con forza dominante.

I termini di un linguaggio evolutivo: la tradizione e il classicismo. Tra tradizione vernacolare e tradizione colta: una rilettura delle proprie origini

2

Le immagini parlano, in ruota di macchina da sé. La scrittura non segue, intende soprattutto marcare le forme della costruzione caratteristiche delle varie zone. Le immagini sono spesso state scelte in modo da evidenziare come le costruzioni costituiscono con la natura circostante un quadro completo. Questo interesse è provato in quello di mostrare l'adattabilità costruttiva specifica. Ogni immagine è come leggere un'antico codice di un'arte di terra sconosciuta. Così come l'arte di costruire come una giuntura in un paesaggio realizzato a colori e raccontato a parole.



Il significato essenziale del vernacolare si riferisce all'ortos delle costruzioni a terra, nell'unità fondamentale del rifugio, un ambiente che esibisce un'apertura alla ragione, all'affidabilità all'ordine non alla diversità di piacere. Sono le varietà di materiali e di tecniche conferite al vernacolare caratteristiche puramente naturali. Ma al di là delle apparenze, tutto il vernacolare è segnato da una serie di aperturati costruttivi che sono un'averigata ed essenzialmente fenomenologica.

I termini di un linguaggio evolutivo: la tradizione e il classicismo. Tra tradizione vernacolare e tradizione colta: una rilettura delle proprie origini



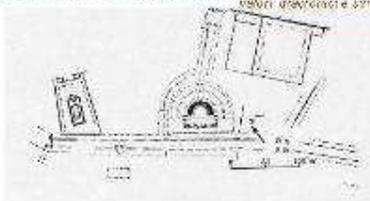
Il disegno del parco, nella sua unità tra elementi costruiti e paesaggio, lo si deve a a Frederik Magnus Piper il quale struttura il parco su i valori del "giardino all'inglese". La scelta, non manifesta in nessun scritto ma resa evidente soprattutto dal chiostro sud di Stoccolma, di riferirsi al parco di Piper ha le sue ragioni tanto nel disegno dei tracciati che si adagiano sul terreno assecondandone la natura, quanto nel valore di relazione percettiva che i vari elementi di architettura che disegnano il parco esprimono. In particolare la relazione che legano il tempio di Echo al pediglio e al lago di Brunsviken.



Il luogo e il progetto: dal cimitero alla città una costruzione per frammenti 1



Dura l'immersione di una "teologia creativa" in un contesto "ambientale" totemico d'verso tanto: per valori di tempo quanto in quelli di conoscenza ambientale. Il tutto si pone come il fine ultimo di Giuseppe Cavazzoni: il gesto di restituire una narrazione precisa in cui i tempi e i valori storico-geografici e simbolici si intersecano.



Il luogo e il progetto: dal cimitero alla città una costruzione per frammenti 2



Entrambe le tipologie rimandano al "topografia di appartenenza in modi differenti", nel primo caso la "percezione "memoria" mediante il disegno di suolo.....



Il luogo e il progetto: dal cimitero alla città una costruzione per frammenti 3



nel primo caso parliamo "memoria" realizzata al disegno di Juvia, mentre nel secondo il valore iconografico si persegue nel ritmo dell'alternanza tra case come un colonnato



Il luogo e il progetto: dal cimitero alla città una costruzione per frammenti 4

Questi due sistemi adottati nella loro strutturazione hanno nella calma della memoria il loro termine di "convivenza".

Ma se nel caso della coppia della resurrezione questa risulta essere connessa "frammento" alla colima attraverso la via delle sette font, nel caso del sistema della coppia principale sembra che tale convivenza sia negata.

Questo nel "convivenza" si accoglie all'ingresso del cimitero.



Il luogo e il progetto: dal cimitero alla città una costruzione per frammenti 5

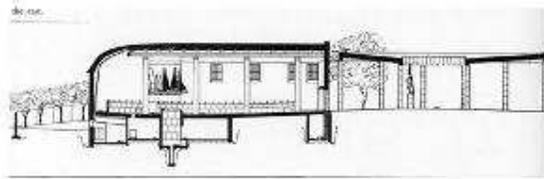
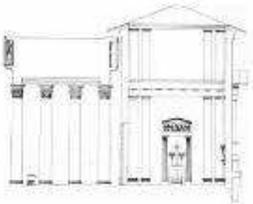
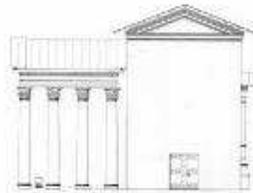


La collina della meditazione si presenta destrabata, ne cogliamo la massa ma soprattutto il disegno attraverso un orizzonte elementare la croce. Questo tema ha il ruolo di delineare percettivo e progettivo il nome "giardino dei frammenti della collina" di fronte alle colonne del giardino. Questo edificio nella sua complessa rappresentazione formale raccoglie in sé la diversità delle persone diversamente felici, mette in dialogo dei percorsi - quindi il segno folco - come gli altri le singole parti del tutto.

Quindi se le regole della simmetria sono date da segni tangibili nei suoi percorsi, ciò che cambia la natura ottenuta non sono questi segni, ma bensì i valori di simmetria che i due elementi - il portico e la collina - hanno di mezzo.



Il luogo e il progetto: dal cimitero alla città una costruzione per frammenti 6



Tale costruzione trova un suo diazeto nel ruolo "contiguitivo" assunto dal portico. Il piano della cappella principale come quello della cappella della resurrezione sono infatti come "architetture compatte" e come tali possono essere considerate come "parti" nelle indicazioni che si sono pensate nel da Edo Bonfanti. Queste due "architetture" proprio nei loro rapporti autonomi rispetto all'insieme spaziale originario che le ha generate, manifestano una progettazione così scarnita e vivibile da essere al prevalenza per significare e cadaveri.

Il luogo e il progetto: dal cimitero alla città una costruzione per frammenti Le categorie



La forma del centro: la piazza fusa. Distretto di Norrmalm, tra Kongsgatan e Sveavägen.
Le zone de la Kongsgatan, Sven Höglander 1919-24.
Concert Hall, Ivan Tengbom 1925-1926.
Centrumhus, Gunnar Johansson 1928-31.

Limite della città consolidata: la collina. Distretto di Norrmalm, tra Odengatan e Sveavägen.
Scuola di economia, Ivan Tengbom 1920-25.
Biblioteca municipale, Erik Gunnar Aspenius 1926-1928.



Limite naturale: le piazze d'acqua.
Kongsholmen, Gunnar Johansson, Milano, Wagner Söderg, 1904-22.
Progetto della caserma, E. S. Aspenius, 1912.
Cullia i rendevuina, Neri Holmström, Gunnar Johansson 1923-1929.



Il luogo e il progetto. Limite della città consolidata: la collina

1



Tengbom e Aspenius dovevano realizzare un progetto che fosse un gradito scollano e risultasse un rapporto di disconnessione tra un elemento permanente, la collina come segno di una memoria territoriale, e il suo inserimento in una griglia urbana della regola comune.



L'area interessata da due interventi è un'area circondata da una emergenza collinare nella quale il canale Bromkärrsgården che attraversava parte del territorio al nord di Norrmalm, il canale era stato una barriera fisica alla espansione della città nel suo versante nord fino alle saglie del venticesimo secolo. Ma proprio la sua peculiarità geografica territoriale, lo aveva reso adatto ad ospitare l'aspirazione della città: una sua valorizzazione iniziata decisamente la scelta di collocare in questo stesso luogo degli edifici la cui modalità costruttiva era urbanistico-culturale.



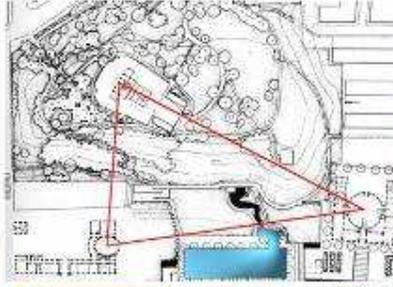


Il luogo e il progetto. Limite della città consolidata: la collina

2



La figura dell'ordine, infatti, connote i nuclei di una "infiltrazione" urbanistica che tiene insieme la collina, con l'osservatorio, la scuola di economia e la biblioteca. Il sottinteso è l'importanza di questa infiltrazione e il ruolo di cerniera interpretata dal simbolo delle cubature di Kupala.



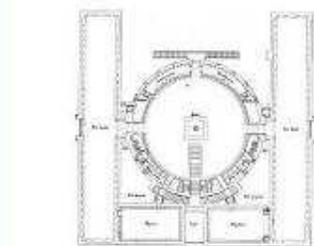
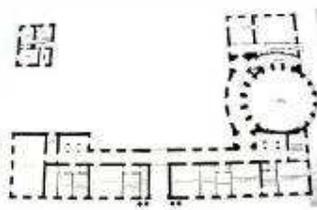
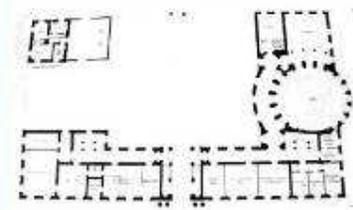
La rotazione, di cui il piano l'elemento cilindrico che espone la sua lettura nella direzione intrinseca l'omogeneità spaziale ma l'orientamento e la Cuvavageni componendo l'intero edificio una rotazione angolare rispetto alla direzione delle assi principali.

Immaginando di frammentare per la Sivragagen in alcune parti in corrispondenza della collina dell'osservatorio la Sivragagen ha, nel basamento delle scuole di economia e della biblioteca, un suo restituzione costruita che continua nella fuga prospettica nel muro che isola la stanza dello spazio pertinente alla base della collina. Questo "taglio" nelle sue dimensioni ridotte, fonde da tutto tra le alternanze della strada e lo spazio antistante la collina l' "interno", così dimensionato, tra una sua "coscienza" costruttiva nella capacità d'acqua che aderisce lo spazio al piedi del canale urbano. Il ricorso emblematico ad un elemento naturale come uno specchio d'acqua rimanda, tanto all'idea costruttiva di base, quanto al valore "perceptivo" che si framerà di lì a poco tra i termini principali di luogo e gli edifici.



Il luogo e il progetto. Limite della città consolidata: la collina

3

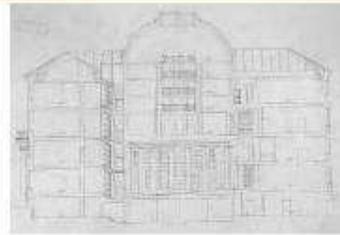


Dopo l'ordine di fonghen di base su un piano a verde centrale, la cui centralità però, come abbiamo visto, si sposta sul elemento di distanza: il cilindro posto nel braccio nord, così la silhouette di Asplund la cui tipologia non decanta da Carlo Maffei. Anzi come una declinazione dell'Atos museum di Schinkel, ha il suo elemento trasgressivo nel corpo ad o - che sostiene il cilindro nel suo spazio possiede anche un altro tale trasgressiva "spolegato" hanno nella "restaurata" congregate tanto dei valori "antichi" di Naga quanto in questi "telematici" connessi alle relazioni che legano l'elemento del simbolo con la cupola, un loro matrimonio.

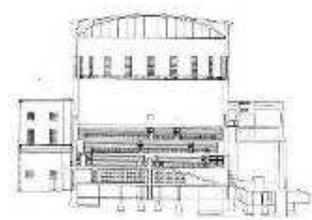
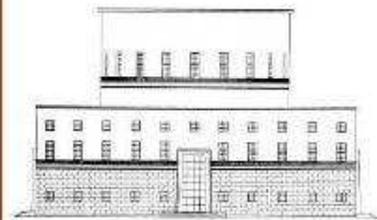


Il luogo e il progetto. Limite della città consolidata: la collina

4



I valori storici raccontano una "trasformazione", quella relativa ai rapporti che si sono susseguiti nel tempo nell'evoluzione della copertura dello scanzonario, la torre di Tengborn come una sua corrispondenza di massa nel "tamburo" della biblioteca, ancora in esatta e piena evidenza del edificio di Tengborn, ma, nella memoria dell'antico operatore dell'osservatorio, "il suo rimando "storico" è un punto di vista discorsivo: il suo quindi l'effetto cronografico che lo ha generato in maniera completamente diversa. Sopra il scanzonario la massa massiccia e portante del elemento tamburo ha rimando, con la memoria e non materialmente, al suo elemento di complementazione - la cupola - mentre Tengborn internamente il rapporto tra questi due elementi è strutturato diversamente. I rapporti dimensionali, in base all'edificio "tamburo" l'eccezione cronografica costruita al elemento portante, configurandolo non come un piano ma come un "tratto".



Il luogo e il progetto. Limite della città consolidata: la collina

5



**Biblioteca
E.G. Asplund**



**Scuola di
Economia**



I. Tengborn

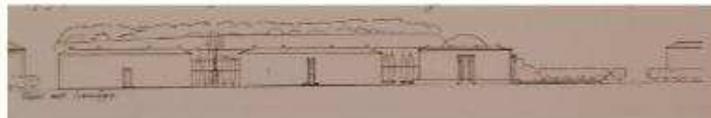


**Università di
scienze
umanistiche**

E. Lallerstedt

**Percorsi
di risalita**

Dalle planimetrie di progetto si evince che il fattore determinante la ragion assegnativa degli edifici è riposta nella griglia ortogonale del piano urbanistico. Infatti l'ora planimetria architettonica, nel dispiegando i rapporti dimensionali, con i tratti principali, sull'asse primario della città (Sveavägen) ne esaltano le forme dimensionali. A rafforzare il legame tra il crocevia di nuova fondazione e l'edificio è l'ubicazione della biblioteca di Asplund. Coesistenza di locationi al braccio tra le Sveavägen e l'asse est-ovest. Ideazione - si muove la centralità del luogo, tanto con il suo avvicinamento, configurando una piazza dove si trova, non verso la città in espansione, quanto più un suo elemento strutturale - la cupola - ne diriene il futuro percorso.





Il luogo e il progetto. La forma del centro: la piazza foro

1

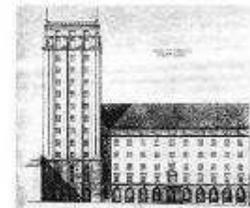
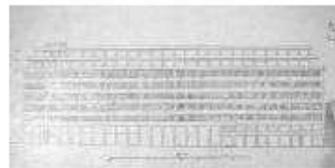
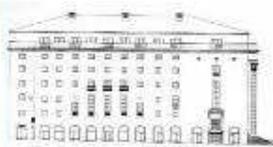
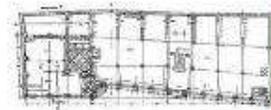
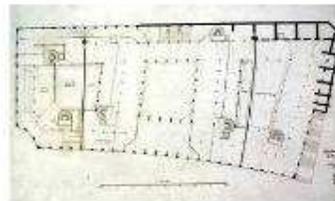
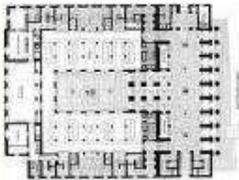


Questo luogo, tanto per le sue dimensioni quanto per il suo uso, era stato nel tempo identificato come "centro" di questa porzione di città, ma il sovrapporsi di una nuova griglia urbana, proprio lì, rischiò che tale sito perdesse questo valore. Con la costruzione della Sveavägen e della Kungsgatan, il luogo si scoprì in sé stesso, riordinando tale il suo spazio divenne di una piazza di risulta e, di più, uno spazio di confine e indosso dei due percorsi principali.



Il luogo e il progetto. La forma del centro: la piazza foro

2

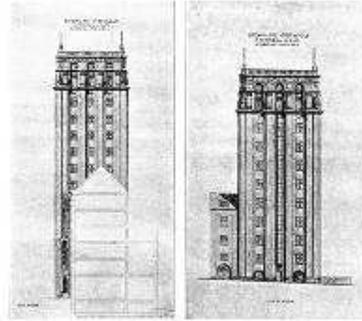
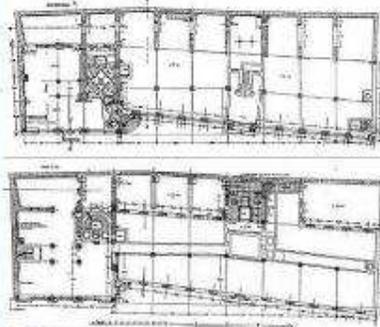


Ma la gestione delle due strade e il progetto di configurazione delle seconde, hanno autorizzato la riqualificazione di questa parte di città verso una "tipologia urbana" dalle antiche origini. La Sveavägen e la Kungsgatan furono interpretate come assi di due cortili romani o rinascimentali come il foro. La circolazione non avviene con una "rapina" sotto voce "dritta" della folla urbana di Monumento, ma bensì il suo e si costruisce ospitalità medievale, anche in questo caso, il sapiente accostamento di "trammenti".



Il luogo e il progetto. La forma del centro: la piazza foro

3

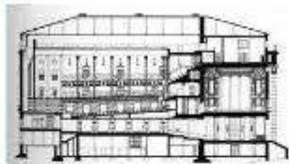
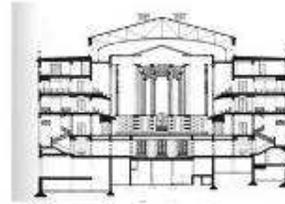
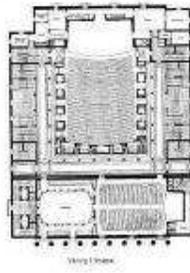
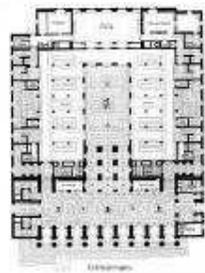


Il progetto che ha dato l'impulso a questa configurazione è il progetto di Sven Wallander per la Kungälvsgatan, come sottolinea lo stesso Asplund.
 Il progetto di questa nuova area è ispirato da una concezione in cui i valori dell'antichità (incominciati quelli dell'architettura) Sven Wallander affidò il progetto a tre "soluzioni": l'uniformità di altezza dei palazzi lungo la Kungälvsgatan, il "ritmo" dato da una scansione tra piani e spazi della parte basamentale, l'accentuazione verticale data dalle due torri appoggiate al viadotto di Malmö/Waldsgatan.



Il luogo e il progetto. La forma del centro: la piazza foro

4



La piazza dei concerti può essere analizzata partendo dalle "due torri" (due torri edifici e torri torri) a livello iconografico quanto quello tipologico. Un "ritmo architettonico" è riconoscibile da un piano urbano. Questo ritorna evidente nella composizione e nella strutturazione de l'intero spazio, la successione è cadenzata da elementi a spina d'oro che armonizzano l'edificio, e porta alla scoperta della sua natura (torri edifici, la sala dei concerti principale, la sala, due si chiama nel suo immediato intorno urbano) (due torri) e il valore dell'unico centro de l'area, il tempo, il ritorna a quest'architettura è relativo e allo stesso tempo contraddittorio.

Il luogo e il progetto. La forma del centro: la piazza foro 5

Tengheri riesce a esprimere tutto ciò che sa, insieme anche dei valori precisi del suolo ed in ogni opera. Infatti, se l'immagine del tempio è tutta richiama del polacco, il castro che disegna la facciata su ritratti, progettò sulla scalinata d'ingresso, la caratteristica ideografica originale è indicata dai valori non portante dello stesso, il blocco edilizio è così appoggiato, nei suoi valori di massa e di volume, il muro che è espressione di una forma della tradizione nordica.

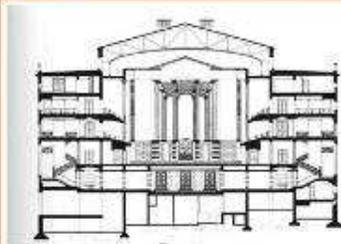
Il luogo e il progetto. La forma del centro: la piazza foro 6

Come Tengheri espone, attraverso il suo lavoro la memoria del patrimonio del "movimento" anche, così Analysing affide al valore del "form" tutto l'ideografico quanto la qualità del suo "continuum".
L'edificio lavora per "condensare" con l'istruente edificio di Tengheri.

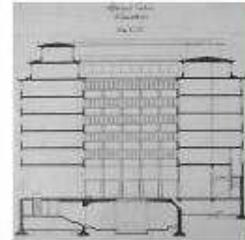


Il luogo e il progetto. La forma del centro: la piazza foro

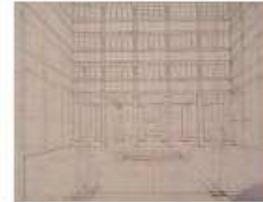
7



L'analisi critica di
dissociazione
permangono rispetto
allo spazio di
Tengbom, è il
valore di centralità
che la porta
espresso



Da Tengbom arriva allo
sviluppo pre-esplicito
l'interazione di uno spazio
proiettato sull'urbano. Johansson
nel creare un "gioco di luce" al
centro delle sue curve ne rivela il
valore "inter-spettivo" manifestando
la volontà di creare uno spazio, che,
sebbene sia pubblico, è un
compromesso tra la sfera privata e
quella pubblica con una provvisoria
della prima stata secondo
il vero spazio pubblico è articolato
dalla "terza mano".



Queste, appoggiandosi al sistema delle parti, rivela la sua matrice
urbana. Tale matrice è basata tanto sul dimensionamento spaziale
quanto sulla scansione ritmica dei suoi elementi
portanti.



Il luogo e il progetto. La forma del centro: la piazza foro

8



Tale contrasto in percezione immediatamente nelle
soluzioni a larghi, per due edifici verso l'opposto
Sveinsson - Helsingfors, Tengbom modello i larghi in
modo tale che l'arricchimento eccezionale del fronte
l'interno del piano, il tempo della sua interazione con
suo elemento d'ingresso più alto del suo, dove ancora
una volta l'elemento "colonna" di volta alla parete
necessaria ad all'interno dell'edificio. Johansson al
condanno si distacca dal valore stereometrico dell'edificio
Tengbom modellando l'angolo con una curva concava
che rivela all'utente "curva" che disegna il fronte sulla
Helsingfors.



In precedenza si è visto come
il volume dell'edificio di
Tengbom di Helsingfors proprio
mediante la sua massa in
quanto predominante nelle
"curvature" che rivela la
facciate. Questo è voluto
espone dall'edificio di
Johansson, per l'architettura
attiva il valore di massa al
modellato, il materiale e
dispiega i suoi prospetti su di
un sistema tra questi lo si è
ritorno di questa sistema.

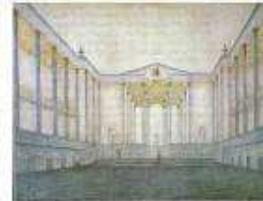
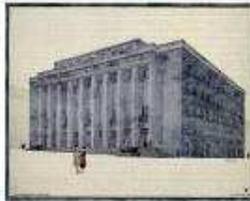


Il luogo e il progetto. La forma del centro: la piazza foro

9

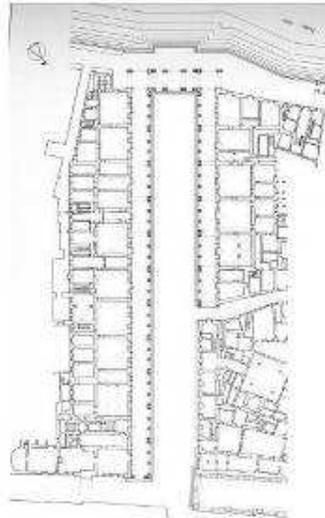


Non sarebbe più degno per un società di cultura, lasciare alla costruzione inconfutabile, il Palazzo dei concerti, di definire l'intero architettonico della zona. Per lo che questo acciaio, lo collocare più appropriato non è al fianco alla Svedagen ma la fondo ad essa. In tal modo il Palazzo dei concerti è unitario nell'immagine della città in maniera imponente e quindi composta con i due grattacieli a Malm Svedagen.



Il luogo e il progetto. Limite naturale: le piazze d'acqua

1



- *In particolare dobbiamo esser disposti a riconsiderare l'oggetto(...), e a valutarlo non tanto come forma quanto come campo.*
- *la struttura degli uffici è assai più completamente collettiva (...il modello del vasari è sufficientemente ambiguo per permettere anche altri usi...) gli uffici possono essere visti come una riconciliazione dei temi dell'ordine consapevole e della casualità spontanea; accettando l'esistente e proclamando il nuovo gli uffici conferiscono valore a entrambi.*
- *(il funzionalismo) non era disposto a considerare un fatto concreto il significato iconico, perché non era disposto a rappresentarsi delle particolari configurazioni fisiche come strumenti di comunicazione, che ha molto poco da dire sulle deformazioni dei modelli ideali.*
- *Collin Rowe*



Il luogo e il progetto. Limite naturale: le piazze d'acqua

2

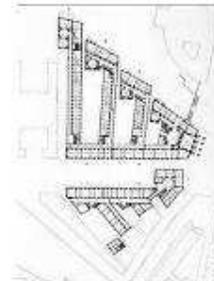
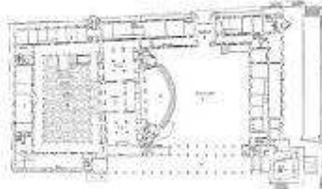
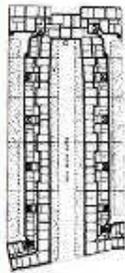


I tre progetti argomentati di questo paragrafo sono geograficamente collocati sulle sponde del lago di Mälaren. In particolare il Municipio di Österberg occupa il suolo "estremo" dell'isola di Högsholmen, mentre il blocco residenziale di Juhlhusen si estende lungo l'arteria Nord Mälarenstränd, e infine il progetto della nuova Ferris si proietta deciso punteggiare in un'isola "estrema" di Sankta Sören e con riferimento al fondo zeevoerdig stad, che un'isola rivestita di paludi nell'altro, in una prospettiva più ampia, il "Water front" di Kungälvarenen.



Il luogo e il progetto. Limite naturale: le piazze d'acqua

3

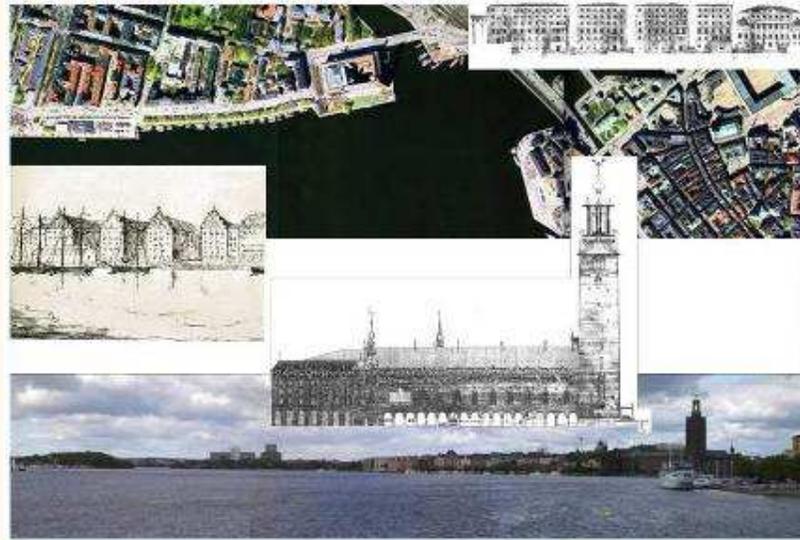


Partendo dalle configurazioni del "tessuto" questi sono intesi come termini "strutturali" al punto della composizione dell'edificio. In particolare, ecco le caratteristiche quanto l'edificio di Juhlhusen: l'orientamento (spazi) formamente orientato dell'ambiente (basilico per gli uffici); in quanto, così la tipologia edilizia ha come fonte non un spazio puramente urbano ma un edificio che ha già espresso il valore, in entrambi i casi il riferimento all'edificio di Juhlhusen è inteso come elemento di rottura di un "contorno" che altrimenti sarebbe risultato prevalente nel momento di un progetto: assumono la "struttura" del tessuto urbano di Copenaghen. Una costruzione che il progetto esplicita due immagini della città, una quella relativa alle proprie tradizioni, quindi l'esplicitazione del "tessuto", e una di altra origine, un ordine d'ordine.



Il luogo e il progetto. Limite naturale: le piazze d'acqua

4



Casati sono pensati
 di una tipologia
 rispetto del centro
 di servizio di
 Svecchia in casa a
 fronte di cui
 l'acqua ne scandiva
 il volume. Insieme
 originale. Come di
 fronte. La base
 dell'edificazione come
 preciso valore. È
 messo in discussione
 dell'assetto di
 uno spazio semi
 pubblico come una
 strada. Insieme
 restituito.
 dell'ambiente.
 generazione, con la
 memoria. Questo
 tradizione per
 Johansson è
 straordinaria, non
 solo di dare un
 "nuovo" valore
 all'ambiente
 originale. Insieme
 ma per restituire
 l'intero complesso
 di servizi, mediando
 tra il traffico di
 Kungsholmen e il
 lago di Djurgården.

NOTE SULLE ILLUSTRAZIONI

I termini di un linguaggio *evolutivo*: la tradizione e il classicismo. Tra tradizione vernacolare e tradizione colta: una rilettura delle proprie origini

Tav.1

1. Veduta di Stoccolma 1693
2. Prospetto sulla Stora Nygatan (Stoccolma Gamla Stan) 1660.
3. Fortezza di Läckö
4. Castello di Vadstena 1545- 1620

Tav.2

1. Immagini tratte da Ivar Tengbom, *Gamla Svenska Allmogehem*

Tav.3

1. Planimetria del parco di Frederik Magnus Piper 1781
2. Foto dell'alto della parte nord del parco dove si distinguono: il palazzo di Haga, il tempi di Echo, (Carl Cristofer Gjörwell 1802-1805) il padiglione di Gustavo III(Olof Tempelmann, 1787)
3. Palazzo di Haga ((foto a cura della candidata)
4. Tempio di Echo (foto a cura della candidata)
5. Padiglione di Gustavo III (foto a cura della candidata)

Il luogo e il progetto: dal cimitero alla città una costruzione per frammenti

Tav.1

1. Planimetria del cimitero
2. planimetria di Palmira
3. La via sepolcrale di Pompei

Tav.2

1. Via della croce (foto a cura della candidata)
2. Via della croce e collina della meditazione. (foto a cura della candidata)
3. Pompei

Tav.3

1. Via delle sette fonti

2. Foto di viaggio in Italia di Sigurd Lewerentz
3. Foto di viaggio in Italia di Sigurd Lewerentz

Tav.4

1. Schizzo prospettico dall'ingresso del Cimitero 1930
2. Foto dall'ingresso del Cimitero (foto a cura della candidata)

Tav.5

1. Foto della collina della meditazione dal portico della cappella principale. (foto a cura della candidata)
2. Foto del portico della cappella principale dalla collina della meditazione. (foto a cura della candidata)
3. Foto della Croce(foto a cura della candidata)

Tav.5

1. Cappella della Resurrezione prospetto occidentale
2. Cappella della Resurrezione sezione
3. Cappella principale prospetto occidentale
4. Cappella principale sezione

Limite della città consolidata; la collina.

Tav.1

1. Restituzione grafica a cura della candidata su una pianta del 1884
2. Pianta di Stoccolma del 1642
3. Pianta di Stoccolma del 1751
4. Pianta di Stoccolma del 1805
5. Pianta di Stoccolma del 1818
6. Veduta assonometrica della città di Stoccolma 1875

Tav.2

1. Foto dell'osservatorio, la biblioteca e la scuola di economia a cura della candidata
2. Restituzione grafica sulla planimetria di progetto del 1928
3. Schizzo prospettico della scuola di economia (archivio museo di architettura svedese)

Tav.3

1. Pianta piano terra e primo livello della scuola di economia.(archivio museo di architettura svedese)
2. Pianta piano terra e primo livello della biblioteca.

Tav.4

1. Prospetto e sezione della scuola di economia.(archivio museo di architettura svedese)
2. Prospetto e sezione della biblioteca

Tav.5

1. Restituzione grafica sulla planimetria di Stoccolma del 1940 (archivio della città di Stoccolma) del progetto del 1922
2. Prospetto di progetto sulla Sveavägen del 1922 (archivio museo di architettura svedese)

Tav.6

1. Pianta e prospetti del 1924 della scuola di economia (archivio museo di architettura svedese)
2. Prospetto e sezione del 1924 della biblioteca

Il luogo e il progetto. La forma del centro: la piazza foro

Tav.1

1. Restituzione grafica a cura della candidata su una pianta del 1884
2. Veduta assonometrica della città di Stoccolma 1875

Tav.2

1. Pianta piano terra del palazzo dei Concerti
2. Pianta piano terra Centrumhus (archivio museo di architettura svedese)
3. Pianta piano terra della torre nord sulla Kungsgatan
4. Prospetto sulla Kungsgatan del palazzo dei Concerti
5. Prospetto sulla Kungsgatan Centrumhus (archivio museo di architettura svedese)
6. Prospetto sulla Kungsgatan della torre nord

Tav.3

1. Pianta piano terra della torre nord sulla Kungsgatan
2. Pianta piano tipo della torre nord sulla Kungsgatan
3. Sezione sulla Kungsgatan della torre nord
4. Prospetto della torre nord sulla Malmskillnadsgatan
5. Foto della Kungsgatan dalla Malmskillnadsgatan (foto a cura della candidata)

Tav.4

1. Pianta piano terra del palazzo dei Concerti
2. Pianta primo livello del palazzo dei Concerti
3. Sezione trasversale del palazzo dei Concerti
4. Sezione longitudinale del palazzo dei Concerti

Tav.5

1. Prospetto su Hötorget del palazzo dei Concerti
2. Prospetto sulla Kungsgatan del palazzo dei Concerti
3. Prospetto sulla Sveavägen del palazzo dei Concerti

Tav.6

1. Pianta piano terra Centrumhus (archivio museo di architettura svedese)
2. Pianta terzo livello Centrumhus (archivio museo di architettura svedese)
3. Prospetto sulla Kungsgatan Centrumhus (archivio museo di architettura svedese)
4. Sezione trasversale Centrumhus (archivio museo di architettura svedese)
5. Prospetto sulla Sveavägen Centrumhus (archivio museo di architettura svedese)

Tav.7

1. Sezione trasversale del palazzo dei Concerti
2. Foto di archivio dalla sala principale del palazzo dei Concerti
3. Schizzo prospettico della “ strada mercato” Centrumhus (archivio museo di architettura svedese)
4. Sezione sulla corte principale Centrumhus (archivio museo di architettura svedese)
5. Schizzo prospettico della corte principale Centrumhus (archivio museo di architettura svedese)

Tav.8

1. Foto del particolare dell'angolo tra Sveavägen –Kungsgatan del palazzo dei Concerti(foto a cura della candidata)
2. 'Foto dell'angolo tra Sveavägen –Kungsgatan del palazzo dei Concerti(foto a cura della candidata)
3. Foto della Kungsgatan verso i palazzo dei Concerti(foto a cura della candidata)
4. Foto del particolare dell'angolo tra Sveavägen –Kungsgatan del Centrumhus (foto a cura della candidata)
5. Foto dell'angolo tra Sveavägen –Kungsgatan del Centrumhus (foto a cura della candidata)
6. Foto della Kungsgatan verso la Torre nord(foto a cura della candidata)

Tav.9

1. Restituzione grafica a cura della candidata sulla Pianta di Stoccolma del 1940 (archivio della città di Stoccolma) delle ipotesi di progetto di Lilienberg
2. Progetto del 1920 del palazzo dei Concerti

Il luogo e il progetto. Limite naturale: le piazze d'acqua

Tav.2

1. Restituzione grafica a cura della candidata su una pianta di Stoccolma del 1884
2. Veduta assonometrica della città di Stoccolma 1875

Tav.3

1. Restituzione grafica a cura della candidata su una pianta di Stoccolma del 1940 (archivio della città di Stoccolma)
2. Pianta piano terra degli edifici residenziali di Nörr Mälärstrand
3. Pianta piano terra del Municipio
4. Pianta piano terra del progetto della cancelleria

Tav.4

1. Veduta altimetrica
2. Veduta di Kungsholmen da Riddarholmen (foto a cura della candidata)
3. Schizzo prospettico sul lago di Malar degli edifici residenziali di Nörr Mälärstrand
4. Prospetto sul lago di Malar del Municipio
5. Prospetto sul lago di Malar del progetto della cancelleria

Bibliografia

1912 Åkerlund John, Tengbom Ivar “*Gamla Svenska Allmogehem I,II*”. Stockholm

1915. Tengbom Ivar .“*Stockholms Enskilda Banks nybyggnader Kungsträdgården*”, in «Arkitektur» n° 11, pp.105-120

Bergsten Carl. “*Kungsgatans Bebyggande*“,in «Arkitektur» n° 12, pp. 12-125

1916 Asplund Gunnar Erik. “*Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm, hireshusen*“ in «Arkitektur» n° 12, pp. 127-136

1921. Asplund Gunnar Erik. “*Konserthuset*“ in «Arkitektur» n° 1, pp. 1-14

Lilienberg Albert. “*Konserthusets placering*“ in «Arkitektur» n° 1, pp. 15-17

Wallander Sven “*Norra Kungstornet*“ in «Arkitektur» n°2, pp. 21-24

- Callmänder Ivar “*Nybyggnad vid Kungsgatan kvartetet stuten n:o 16*“ in «Arkitektur» n°2, pp. 24-27
- 1922** Aalto Alvar “*Menneitten aikojen motiivit*“ (Motivi del passato) in «Arkkitehti», n° 2 , pp.24-25 [trad.it. in. Id., *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Bologna, 1991⁵]
- 1923.** Ekelund Hilding “ *Italia La Bella*“, in «Arkkitehti» n° 2, pp.17-28
- 1929.** William-Olsson Tage “ *Svevägen, studier till Stockholms general plan*” in «Arkitektur» n°1, pp. 215-221
- 1931** Ivar Tengom” *The new building*” in AA.VV. *The swedish Match Company Head Office*, Stoccolma
- 1936.** Johansson Cyrillus “ *Byggnaden och staden. Ur en arkitektes verksamhet. (The building and the town. From a Swedish architect’s practice)*” Stockholm.
- 1939** Erwin Panofsky “ *Studies in Iconology*” New york, [trad.it. *Studi di Iconologia*, Torino, 1984⁴]

1940 Aalto Alvar“*E.G. Asplund: in memoriam* in «Arkkitehti», nn. 11-12 , pg.81 [trad.it. in. Id., *Idee di architettura.Scritti scelti 1921-1968, Bologna, 1991*⁵]

“ *Ur Ragnar Östberg skissibok 1897*” Stockholm

1943 Henri Focillon” *Vie des Formes suivi de Eloge de la main*”[trad.it. *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano* ,Torino, 2002⁴]

Gunnar Asplund Arkitekt 1885-1940, a cura di Gustav Holmdhal, Sven Ivar Lind, Kjell Ödeen, Stockholm, 1943 [trad. ingl. Id *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, Stockholm, 1950].

1948 Bruno Zevi, *Erik Gunnar Asplund*, Milano.

1955 Walter Benjamin “ *Das Im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*“, Francoforte, [trad.it. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*,Torino, 2000³]

1959 Michele Capobianco, *Asplund e il suo tempo*, Napoli.

- 1961** Elias Cornell, *Himlen som ett valv*, in «Arkitektur», n. 5, maggio,[trad. it, Id. *Il cielo a volta. Sulla spazialità di Asplund*, in «Controspazio» n. 4, pp.37-42]
- 1965** Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi Scandinavi*, Bologna.
- 1966** Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, Padova, 1987², Clup-Milano
- Michel Foucoult, *Les mots et le choses*, Parigi [trad.it. *Le parole e le cose* ,Torino, 1978⁴]
- 1968** M. Tafuri *Teoria e storia dell'architettura*,Roma-Bari
- 1970** Gösta Selling *Esplanade systemet och Albert Lindhagen.Stadsplanering i Stockholm aren 1857-1887*, Stoccolma

- 1971** Dermetri Porphyrios, *Facce reversibili. Architettura danese e svedese 1905- 1930*, in, «Lotus International», n. 16, pp. 35-41
- 1981** Franco Rella , *Miti e figura del Moderno*, Parma
- Dermetri Porphyrios, *Il classicismo non uno stile*, in, «Lotus International», n. 22, pp. 35-41
- 1982** Clive Ashwin, *From facture to fuction. Scandinavian trasformations 1900-1930*, in «Architectural Association Quaterly», vol. 13, 1982, pp. 25-33)
- Nordisk Klassicism*, catalogo della mostra, Helsinki 1982, [trad. it. *Classicismo Nordico*, Milano 1988].
- Björn Linn, *A professional architecture*, in «Arkitektur» n°2
- Stuart Knight, *Swedish Modern Classicism in Context*, in «International Architect», vol, 1, n°. 8, 1982, pp. 9-14
- 1983** Lars Lerup, *Il crematorio di Asplund a Stoccolma*, in, «Lotus International», n°.38, pp.59-71
- Demetri Porphyrios, *Classico, cristiano, socialdemocratico. L'architettura funebre di Asplund e Lewerentz*, in, «Lotus International», n°.38, pp.71-79

- Gabriele Milelli, *Erik Gunnar Asplund*, in «Controspazio» n. 4,
pp.4-1
- 1984** Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Mit press
- 1985** *Asplund*, a cura di Claes Caldenby e Olof Hultin, Amburgo
1997²
- 1986** Henrik O Andersson, Fredric Bedoire, *Svensk Arkitektur.
Ritningar 1640-1970*, Stoccolma
- 1987** Janne Ahlin *Sigurd Lewerentz architect*
- 1990** Luca Ortelli, *Ragnar Östberg. Municipio di Stoccolma*, Milano,
1990,

Carlos Martì Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in
architettura*, Torino
- 1991** Luca Ortelli, *Verso Sud. Impressioni asplundiane*, in «Lotus
International» n° 68, pgg.23-33,

- 1992** Nils-Erik Landell, *Stockolm Kartor*, Stoccolma [2000²]
- 1994** Caroline Costant, *The woodland Cemetery. Toward a Spiritual Landscape*, Stoccolma
- 1997** Giorgio Pigafetta, Ilaria Abbondandolo, *Le teorie tradizionaliste nell'architettura contemporanea*, Roma-Bari
- 2000** Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Reggio Calabria
- 2001** Ezio Bonfanti, *Nuovo e Moderno in architettura*, Milano
- Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione, *Sigurd lewerentz 1885-1975- Electa*, Torino
- 2002** Massimo Venturi Ferraiolo *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Roma
- Carlos Martì Arìs, *Silenzi eloquenti*, Milano
- 2004** Salvatore Settis, *Futuro del classico*, Torino

2005 Martina Landsberger, *La lezione di Auguste Choisy*,
in "Parametro" n.°255 pgg.25- 29

Note

¹ Manfredi Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari, 1986⁴, pg. 259

² “Analizzando lo sviluppo dell'architettura moderna in Scandinavia , un fatto appare significativo, sino ad

assumere il valore di ipotesi interpretativa, per intenderne lo svolgimento: l'assenza agli inizi, nel piano dei contenuti di una rottura violenta con il passato, così che si può parlare più esattamente di evoluzione invece di rivoluzione” Stefano Ray *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Bologna 1965, pg.14

³ M. Tafuri, op.cit pg 123

⁴ . T.W. Adorno, *Parva Aesthetic*, in Giorgio Pigafetta, Ilaria Abbondandolo, *Le teorie tradizionaliste nell'architettura contemporanea*, Roma-Bari 1997, pg. 16

⁵ Carlos Martí Aris *Silenzi eloquenti* , Milano, 1992, pg 32

⁶ “Potere e sapersi trasferire continuamente da classicismo a tradizione locale senza il minimo timore di passare per maestri di eclettismo significa che non è lo stile lo scopo della ricerca architettonica del periodo” Demetri Porphyrios *Facce reversibili. Architettura danese e svedese 1905-1930* in, «Lotus International», n. 16, pp. 35-41.pg..35

⁷ Clive Ashwin sostiene «The highly tactile and textural surface of National Romantic tradition emphasizes the character of the building as the result of the act of construction». Clive Ashwin, *From facture to function. Scandinavian transformations 1900-1930*, in «Architectural Association Quaterly» vol. 13, 1982, pp. 25-33, pg.27

⁷ Jhon Åkerlund, Ivar Tengbom *Gamla svenska allmogehem*, Stoccolma 1912, pg.7 (traduzione Anders Gulberg)

⁸ Demetri Porphyrios *Il classicismo non è uno stile* in” Lotus International”, n°33, 1981, pgg. 91-95, .pg.94

⁹ “Ma quello che ci interessa è di verificare un fenomeno che sembra generale : quello per il quale la tradizione locale nella forma prevalente di tradizione domestica , ha in molti paesi la capacità di costituirsi come un alternativa all'eclettismo, e di svolgere un importante funzione motrice in favore del

rinnovamento.[...]. Il problema si presenta in una nuova forma se riconsideriamo l'argomento della tradizione locale rinunciando alla ricerca dei suoi motivi più esteriori, e ponendolo nella semplice forma della persistenza delle fisionomie urbane e regionali" Ezio Bonfanti "Architettura moderna e storia dell'architettura", in, *Id Nuovo e moderno in architettura*, a cura di Marco Biraghi e Michelangelo Sabatino., 2001, Milano, pg. 191

¹⁰ Asplund Gunnar Erik. "Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm, hireshusen" in «Arkitektur» n° 12, 1916, pgg. 127-136, pg 127 traduzione Margareta Danielsson

¹¹ Demetri Porphyrios *Il classicismo non è uno stile*, op. cit pg 94

¹² Björn Linn "A Professional architecture" in "Arkitektur" n° 2, 1982, pg 16-25

¹³ Paul Valery "Variétés" 1944, in Salvatore Settis "Futuro del Classico" Torino 2004, pg 20

¹⁴ Manfredo Tafuri op.cit pg 18-19

¹⁵ Erik Gunnar Asplund lezione per l'incarico alla KTH, in "Controspazio" n° 4 ottobre-novembre 1983

¹⁶ Pierluigi Nicolini, *Realismo magico*, in "Lotus international" n 116, marzo 2003, pg 7

¹⁷ Asplund Gunnar Erik. "Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm, hireshusen" in «Arkitektur» n° 12, 1916, pgg. 127-136 traduzione Margareta Danielsson

¹⁸ La linea ferroviaria collegava le due penisole principali di Stoccolma; Norrmalm e Södermalm. La prima stazione fu inaugurata Södermalm nel 1860 e il completamento della linea fu realizzato nel 1871 (cfr. Gösta Selling *Esplanade systemet och Albert Lindhagen. Stadsplanering i Stockholm åren 1857-1887*, Stoccolma 1970, pg.54)

¹⁹ I limiti urbani erano dati a nord dalla collina dell'osservatorio mentre il distretto di Södermalm aveva nell'attuale Melborgplatsen il suo confine urbano. Al di là di tali confini sussisteva un territorio contraddistinto da insediamenti di carattere agricolo.

²⁰ La necessità di un piano regolatore per la città di Stoccolma si rese quanto mai necessario intorno al 1860 per arginare un'espansione senza regole. Un primo piano fu presentato nel 1863-64 da Wallström e Rudberg, ma fu rigettato dal consiglio municipale che aveva istituito una commissione per la verifica dello stesso. La commissione, di cui era membro Albert Lindhagen lo rigetto. Successivamente lo stesso Albert Lindhagen presentò il piano per la città di Stoccolma che fu parzialmente realizzato. (Cfr Gösta Selling, op. cit. pg.54)

²¹ «L'elemento che più colpisce nel "sistema dei collegamenti" del piano di Lindhagen è un viale della larghezza di 70 metri che attraversava l'intero Norrmalm, da Brunsviken fino a p.za Gustav Adolf, una "arteria per il traffico, l'aria e la luce, della lunghezza di oltre 2,5 chilometri" Questo imponente viale, uno dei progetti più grandiosi del 1800 anche a livello europeo, attraversava a nord soprattutto terreni non edificati e a sud il valico di Brunkeberg ed anche il quartiere centrale di Norrmalm. Fra le costruzioni che si prevedeva di dover abbattere c'era la chiesa di Adolf Fredrik (il comitato riteneva però che per un periodo transitorio poteva restare al centro della strada!). La p.za di Brunkeberg doveva essere occupata dalla nuova strada, mentre un'altra piazza, Hötorget, doveva essere completamente eliminata. La constatazione del comitato in merito al progetto della strada che avrebbe dato "una immagine completamente diversa" alla capitale rappresenta un vero understatement» Thomas Hall, *Huvustad i omvandling. Stockholms planering och utbyggnad under 700 år*, Stockholm 2002, pgg 113-114 traduzione Anders Gulberg

²² Ibidem. pg 113

²³ «Il piano non prevedeva la costruzione di nuovi edifici pubblici, ad eccezione di alcuni spazi destinati alla edificazione di chiese. Su questo punto la proposta del comitato di Lindhagen si differenzia dai molti urbanistici europei di altre capitali. Forse si può pensare che ciò sia stato influenzato dai problemi di finanziamento e di lievitazione di costi che avevano interessato il National Museum da poco realizzato, ma si può ritenere che la costruzione di qualche edificio pubblico non sarebbe stata più onerosa della realizzazione di grandi strade principali». (Ibidem pg 115.)

²⁴ «l'ordine è, a un tempo ciò che si dà, nelle cose in quanto loro legge interna, il reticolo segreto attraverso cui queste in qualche modo si guardano a vicenda, e ciò che non esiste se non attraverso la griglia di un sguardo, d'una attenzione, d'un linguaggio: soltanto nelle caselle bianche di tale quadrettatura esso può manifestarsi in profondità come già presente, in silenziosa attesa nel momento in cui vera enunciata» Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Parigi [trad.it. Id. *Le parole e le cose*, Torino, 1978⁴] pg.10

²⁵ Massimo Venturi Ferriolo, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, pgg 133-134

²⁶ «L'esperienza estetica del paesaggio consiste, dunque nell'inseparabilità della sua contemplazione dallo stesso viverci dentro. Questo principio è importante e rende affine l'esperienza estetica del paesaggio a quella dell'architettura e della città» Massimo Venturi Ferriolo, op cit. pg 142

²⁷ «While the Woodland Cemetery (1915-1940) has been widely analyzed in terms of its building, viewed as embodiments of the stylistic transition from Nordic classicism to modernism during the early decades of twentieth century, scholars have rarely considered the cemetery as a whole, including its landscape. From this vantage point a different account emerges despite obvious stylistic differences, the cemetery buildings contribute to a larger unity comprising architecture and landscape» Carolin Constant *The Woodland Cemetery: toward a spiritual landscape*, Stoccolma, 1994. pg.1

²⁸ «Abbiamo visto che operare criticamente con lo strumento dell'architettura implica una deformazione dell'architettura stessa: dal linguaggio essa deve divenire metalinguaggio, deve parlare di sé, deve esplorare il proprio codice senza uscire dal codice stesso se non per calibrare le sperimentazioni[...] pertanto non dovremmo considerare l'architettura critica come categoria metastorica, ma più semplicemente, come fenomeno ricorrente in diverse forme, ma con strutture abbastanza simili. Possiamo pertanto riconoscere alcuni strumenti tipici dello sperimentalismo architettonico individuando cinque diversi modi di sperimentazione: A) l'accentuazione di un tema dato, esasperato fino alla contestazione più radicale delle leggi fondamentali che lo configurano disarticolato in una sorta di smontaggio dei suoi singoli pezzi B) l'immissione di un tema, profondamente radicato in un determinato contesto, in un contesto del tutto differente, dell'introduzione sistematica di citazioni come in molte opere eclettiche. C) l'*assemblage* di elementi tratti da codici diversi e distanti fra loro sia idealmente che storicamente. D) la compromissione di temi architettonici con strutture figurative di diversa natura o mediante la loro improvvisa immissione in una serie.

E l'articolazione esasperata di un tema originariamente dato come assoluto».Manfredo Tafuri *op cit* pgg 126-127

²⁹ Demetri Porphyrios, *Classico, cristiano, socialdemocratico. L'architettura funebre di Asplund e Lewerentz*, in, «Lotus International», n°38, pp.71-79,pg.73

³⁰ « La descrizione fornita da Asplund per il crematorio, in particolare per quella parte formata da percorsi che fra di loro si incrociano, che simulano il movimento dei pedoni, dei carri, delle macchine degli addetti al crematorio, degli officianti, dei coristi e dei giardinieri, aggiunge al paesaggio biblico un altro insieme di contraddizioni insorgenti fra forma e contenuto. Ma il “divaricarsi delle diverse attività avviene “nel tempo e non nello spazio. Il personaggio di Borges, Tsui Pen, che si rifiuta di scrivere un libro, dice:” me ne vado per costruire un labirinto”, Asplund può aver pensato la stessa cosa rinunciando alle istanze funzionaliste e alla rigida narrativa». Lars Larup, *Il crematorio di Asplund a Stoccolma*, in “Lotus International” n°38,1983, pgg 59-69, pgg. 61-62

³¹ « La realtà estetica del paesaggio” risulta non da un processo produttivo ma da quello che si potrebbe chiamare una *conferimento di senso* rispetto al quale il loro esserci materiale era preesistente : da una *scoperta* come si suol dire, per effetto del quale diventano oggetti estetici quelli che prima erano pure e semplice cose di natura» in R Assunto, *op.cit* , in MassimoVenturi Ferraiolo, *op cit*,pg 147

³²«Raramente Choisy affronta il tema della costruzione di luoghi composti dalla relazione di più edifici: l'Acropoli di Atene è forse l'esempio più conosciuto. L'obiettivo è dimostrare il ruolo della composizione nella costruzione di parti di città. L'acropoli, a questo fine viene descritta come se dovesse essere “filmata” con una cinepresa, ne viene descritto l'Avvicinamento, i punti di vista gli scorci. In questo modo risulta possibile da un lato evidenziare la gerarchia delle sue parti e dimostrarne la complessità compositiva e dall'altra introdurre una serie di questioni- la varietà , l'armonia l'ordine, la simmetria e la capacità di un'architettura di provocare sentimenti nello spettatore- con cui un architetto non puop fare ameno di confrontarsi. Il tema della varietà è strettamente legato a quello dell'armonia. Choisy scrive che nella composizione i greci cercano di ottenere “ l'unità di effetto” facendo si che «[...] in ogni quadro domini un motivo principale; essi privilegiano la vista d'angolo e non quello frontale, che viene utilizzata in casi eccezionali, e stabiliscono fra i volumi un equilibrio ottico in grado di conciliare simmetria e varietà di dettaglio» Varietà, però, non è sinonimo di disordine. Questo non è mai giustificabile e, il più delle volte è incomprensibile. La varietà, al contrario induce interesse nello spettatore permettendogli la comprensione dell'opera.

Scriva Choisy, ancora a proposito dell'Acropoli «[...]nell'architettura greca ogni singolo edificio è simmetrico, ma ogni gruppo è trattato come fosse una composizione di volumi tra loro bilanciati» Martina Landsberger, *La lezione di Auguste Choisy*, in”Parametro” n.°255 pgg.25-29, pg29.

³³ Massimo Cacciari *I frantumi del tutto* in “Casabella” 684/685,dicembre – gennaio, 2000-2001,pgg. 5-7, pg.5

³⁴ «Essi vanno distinti soprattutto secondo il differente livello di definizione architettonica: schematizzando, parlerò di “pezzi” e di “parti”, intendendo con pezzi elementi primi, irriducibili ulteriormente e con parti elementi più complessi che in qualche caso possono coincidere con architetture intere ma che comunque ne sono già costituenti in se stessi finiti e individuati». Ezio Bonfanti, *Elementi e costruzione . Note sull'architettura di Aldo Rossi* in id , *Nuovo e moderno in architettura*, cura di Marco Braghi e Michelangelo Sabatino,Milano 2001,pgg 343-358, pg 348

³⁵ « Nell'analogia *convenientia* e *aemulatio* si sovrappongono. Al pari della prima essa consente il meraviglioso confronto delle somiglianze attraverso lo spazio, ma parla, come la seconda, di adattamenti, di vincoli e di giuntura. Il suo potere è immenso perchè le similitudini da essa trattate non sono quelle visibile ,massicce delle cose stesse; basta che consistano nelle somiglianze più sottile dei rapporti. Alleggerita in tal modo, può esibire, a partire da un medesimo punto, un numero indefinito di parentele.» Michel Foucault *op.cit*, pg. 35

³⁶ Carlos Martì Aris *Le variazioni dell'identita. Il tipo in architettura*. Torino,1994 pg164

³⁷ Anders Bergström *Arkitekten Ivar Tengbom* Stoccolma , 2000 pg 220 traduzione di.. Margereta Danielsson

³⁸ L'osservatorio è stato costruito tra il 1746 e il 1753, ad opera di Carl Hårleman. Successivamente nel 1874 la copertura dell'osservatorio viene modificata ad opera J.E.Söderlund:la persistente copertura conica sormontata da una lanterna viene sostituita da una torre per l'osservazione. Cfr AA.VV *The complete guide to Architecture in Stokholm*, Stoccolma 1998, pg.15

³⁹ L'edificio di Lallerstedt fu poi collocata vicino alla Norrtullsgatan, strada confinante a ovest la collina dell'osservatorio

⁴⁰ Erik Gunnar Asplund "*Ett project, som fått Kunglig medalj och en n stadsplanedetalj, som bör uppmärksammas*" (un progetto che ha ricevuto la medaglia reale ed un dettaglio del piano urbanistico che merita di essere osservato), in "Arkitektur" n° 6, 27 giugno 1917 pg 87. L'articolo si riferisce al progetto di Hakon Ahlberg per il palazzo dei concerti di Stoccolma, progetto sviluppato all'interno di un concorso per la Accademia. traduzione di.. Margereta Danielsson

⁴¹ Ivar Tengbom archivio, in . Anders Bergström, op cit pg 155. traduzione di.. Margereta Danielsson

⁴² "Tra i temi più importanti negli ultimi anni che coinvolgono il piano urbanistico di Stoccolma, spicca l'avanzamento della Kungsgatan verso la Stureplane : Era prevedibile che tale tematica potesse costituire oggetto di interesse per gli architetti; infatti non capita spesso di dover affrontare in un progetto la "creazione di una nuova strada nella sua interezza.[...] il motivo per cui questo tema attiri l'attenzione- e in modo particolare quello dei giovani architetti-è riposto in una idea dell'architettura" precisa L'architettura, per come la intendiamo non riferite unicamente allo sviluppo progettuale del singolo edificio all'interno della città, ma coinvolge quest'ultima in un disegno urbanistico organico e coerente. Spesso il nostro lavoro coinvolge fenomeni che esulano dalle problematiche urbane, e il cui risultato spesso evidenzia un'estraniamento dell'oggetto architettonico rispetto all'ambiente[...] il progetto della Kungsgatan è l'occasione per dimostrare come l'arte del piano urbanistico può incontrare quella dell'architettura" Carl Bergsten, "*Kungsgatans Bebyggande*" in Arkitektur n° 12, 1915, [trad it.Id "la costruzione della Kungsgatan", traduzione di.. Margeretha Danielsson]

⁴³ Wallander si occupa della progettazione e realizzazione della torre nord, mentre la torre sud fu realizzata da Ivar Callmänder sui i disegni del Wallander .

⁴⁴ Le vicissitudini legate a questo concorso hanno occupato lo stesso arco temporale della costruzione del Kungsgatan.

Nel 1917 veniva fondata un organo indipendente chiamato appunto " il comitato del palazzo dei concerti" "per trovare una soluzione alla questione dell'edificio dei concerti il comitato decise di indire un concorso.l'invito fu esteso solo agli architetti svedesi , in particolare Torben Grunt, Erik Lallerstedt e Ivar Tengbom furono invitati a parte con un invito speciale. Il concorso fu reso pubblico nella rivista "arkitektur" nel 1920 la cui scadenza cadeva nello stesso anno. Il programma del concorso prevedeva la costruzione di un edificio capace di contenere due sale da concerti di dimensioni differenti -una con una capienza di 200 posti l'altra di 600-e i locali di servizio necessari.inoltre il bando di concorso richiedeva che la collocazione del palazzo si trovasse tra Hötorget e Sveavägen", „Nel bando di concorso inoltre si specificava che l'entrata principale dell'edificio doveva collocarsi sulla Sveavägen. Cfr . Anders Bergström, op.cit.pg 158 traduzione di.. Margereta Danielsson

⁴⁵ "Ma il piano urbanistico che era in vigore prima del concorso appena concluso per il palazzo dei concerti, per quanto concerne il suo posizionamento, ha negato la possibilità di creare un centro; infatti in esso è contemplato la creazione di due piazze; Hötorget nella versione mutilata e via Sveavägen in gradita con un antispazio, entrambe della stessa superficie.[...] Con questo piano urbanistico Norrmalm non avrà mai una degna piazza centrale[...]il posizionamento della costruzione comporta anche che l'entrata , come illustra il progetto, deve essere posizionata verso la Sveavägen.[...] Se non ci sono obiezioni valide contro il posizionamento verso Hötorget allora pensate ai vantaggi: avremo una piazza , ma una piazza grande un centro degno per questa zona di Stoccolma, un edificio con le radici nel piano urbanistico, avremo uno spazio dalle giuste dimensioni per ospitare la facciata principale, uno spazio libero da caos del traffico,avremo un prospetto monumentale sobrio ed equilibrato avremo infine l'ingresso illuminato dal sole e il mercato della piazza che troverà, nelle colonne severe,la giusta opposizione pittoresca". Erik Gunnar Asplund *Konserthuset*, in "Arkitektur"n° 1, 1921 pgg 1-3 [trd.it id. Palazzo dei Concerti, traduzione di.. Margereta Danielsson]

⁴⁶ « Il progetto e la realizzazione del palazzo dei concerti esprime una complessità riconducibile al riferimento a "modelli" distinti, i quali si trasformano nel connettersi e nel sovrapporsi. Da questo si può dedurre che l'intenzione dell'autore era quella di esprimere "lo sviluppo storico", dove il monumento antico rappresentava qualcosa di originario e costante» Anders Bergström, op.cit. pg. 186

⁴⁷ "Tengbom ha compreso come non solo la logica delle proporzioni induce alla percezione di un spazio interno, ma e decisivo è il ritmo tra i vari spazi: ha saputo configurare gli spazi dell'entrata in modo tale da prepararci all'effetto della sala grande. Ha diviso in maniere netta gli spazi del vestibolo e del guardaroba tutti proiettati verso la sala grande: ha ripartito i vani scali sulle superficie esterne ed ha giocato con le

altezze sfruttando le dimensioni minime di calpestio e copertura, per ottenere un effetto di “meraviglia” nella sala grande la quale si presenta piena di luce, liberatoria e piena d’aria. Il ritmo spaziale usato da Tengbom manifesta un grande talento artistico.

La sala grande dei concerti appare una via di mezzo tra un interno ed un esterno ma non come compromesso. E.G Asplund *Konserthuset*, op.cit. pg 13 traduzione di.. Margereta Danielsson

⁴⁸ “Sono poche le persone che nel cubo di tegole e il colonnato del palazzo dei concerti riescono a vedere un tempio greco o un pantheon con il suo portico. Nei miei occhi questa struttura è più collegata ad una montagna potente della zona nativa di Tengbom, una montagna di calce e arenaria con le sue facciate frontali di basalto. Nella tradizione svedese ha importato il concetto di natura del mondo greco trasportando la sua Segesta nell’antica tradizione svedese” Lars Israel Wahlman, *Stockholms konserthus*, in *Byggmästaren* 1926, in Anders Bergström, op.cit,pg 198 traduzione di.. Margereta Danielsson

⁴⁹ “Non esiste al mondo uno posto per i spettatori che sia così pieno di atmosfera e che dia impulso ai pensieri come il teatro greco antico. Questo è ottenuto mediante la nettezza delle linee e dalla forma rassicurante. Il teatro di Segesta è di una bellezza così grande che non la puoi dimenticare: lo sguardo viene trascinato sopra le file dei posti che spuntano dalla roccia; alla fine della collina si stende un paesaggio pieno di sole e colori dissolventi, circondato dall’orizzonte azzurro del mare” Ivar Tengbom archivio, in . Anders Bergström, op.cit,pg 172 traduzione di.. Margereta Danielsson

⁵⁰ Lilienberg Albert. “*Konserthusets placering*” in «Arkitektur» n° 1, pp. 15-17, tra. it, Id, *Il posizionamento de palazzo dei concerti*, traduzione di.. Margereta Danielsson.

⁵¹ Ibidem, pg 17

⁵² Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*,pg 116

⁵³ “Di fatto questo tipo sintattico ha avuto riverberi che hanno consentito ai due momenti dell’architettura e della città di sovrapporsi per un attimo in una filiazione senza ambiguità. Demetri Porphyrios “*Facce reversibili*” op.cit pg 40

¹Erwin Panosfky, *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell’arte dell’arte del rinascimento*,Torino, 1975⁴, pg.3

²Henri Focillon, *Vita delle forme*,Torino, 2002⁴

⁵⁶ Erwin Panosfky, op.cit. pg.8

⁵⁷ Carlos Martì Aris, *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*.torino 2002⁵, pg. 47

⁵⁸ «soggetto primario o naturale articolato in fattuale ed espressivo. Lo si coglie identificando le pure forme come rappresentazioni di oggetti naturali quali esseri umani, animali o piante, case, utensili e così via, identificandole mutue relazioni come eventi e percependo caratteristiche espressive... il mondo delle pure forme così riconosciuto come portatrici di significati primari o naturali potrà denominarsi il mondo dei motivi artistici» Erwin Panosfky, op.cit. pg.5

⁵⁹ Walter Benjamin, *L’opera d’arte nella sua riproducibilità tecnica*, Torino, 2000³,pg.45

⁶⁰ Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Milano, 1993

⁶¹ Aldo rossi architettura della città

⁸ Aldo Rossi, *Introduction*, in *The Architecture of the city*,pg. 17

⁹ Henri Focillon, op. cit.pgg.5,6

¹⁰ Carlos Martì Aris,op.cit.pgg. 79-80

¹¹ Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Reggio Calabria, 2000, pgg. 6-7

¹² Demetri Porphyrios, *Facce Reversibili. Architettura danese e svedese 1905-1930*, in Lotus International n.°16,pg. 36-38