



ANNO ACCADEMICO 2011 - 2012

UNIVERSITÀ DI PISA
FACOLTÀ DI INGEGNERIA

corso di laurea magistrale in ingegneria edile - architettura

insegnamento di

ARCHITETTURA E COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA 2

12 CFU

DOCENTE: ING. MASSIMO FIORIDO

DISPENZA 01

indice

01 PROTORAZIONALISMO

02 ARCHITETTURA ORGANICA

03 FUTURISMO

04 ESPRESSIONISMO

05 PURISMO

06 NEOPLASTICISMO

07 RAZIONALISMO

08 COSTRUTTIVISMO

09 STILE INTERNAZIONALE

10 INFORMALE

11 BRUTALISMO

12 UTOPISMO

13 METABOLISMO

14 HI TECH

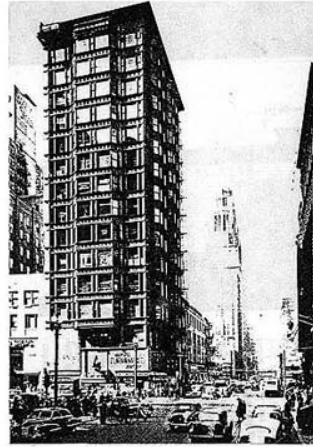
15 DECONSTRUTTIVISMO

16 REGIONALISMO CRITICO

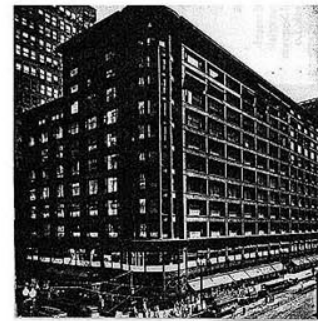
PROTORAZIONALISMO



J. Rooth, Monadnock Building, Chicago, 1891. In continuità espressiva con la tecnica muraria si solleva per sedici piani fatti di pareti ondulate ed angoli modellati.



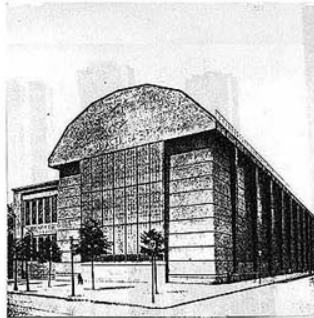
D. Burnham & Co., Reliance Building a Chicago, 1894. Rappresenta il punto di partenza di Mies Van Der Rohe, dopo molti decenni.



L. Sullivan: Magazzini Carson Pirie & Scott, Chicago, 1899 - 1900. Un piano terra, un piano primo, una gabbia che racchiude un'insieme di piani e l'attico. Altro elemento, l'incastro d'angolo.



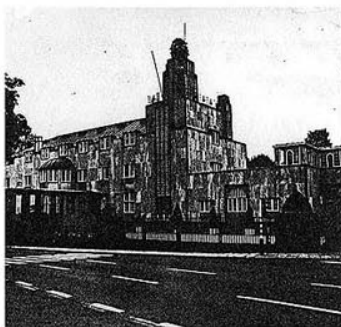
A. Perret: Casa di Rue de Franklin, Parigi 1903. L'elemento strutturale contiene ed esprime la volontà conformatrice dell'architettura e ne determina il linguaggio.



P. Behrens: Fabbrica di turbine AEG a Berlino Mohabit, 1909. La monumentalità dell'opera architettonica a lungo ricercata da Behrens si unisce qui all'estetica purvisibilista.



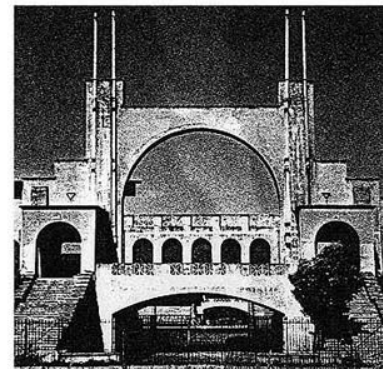
A. Loos: Casa nella Michaelerplatz, Vienna, 1910. Ubicata nella vecchia Vienna la sua nudità dette subito scandalo più di quanto non fece il sanatorio di Purkersdorf di Hoffmann.



J. Hoffmann: Palazzo Stoclet, Bruxelles, 1905 - 1911. Suscitare la visione soprattutto come immagine bidimensionale serve a produrre l'esplosione del neoplasticismo.



W. Gropius e A. Meyer: Officine Fagus ad Alfeld an der Leine, 1911. Gli elementi lessicali dell'ARG di Behrens sono ripresi da Gropius e rovesciati nei rapporti tra aperture/bucature.



T. Garnier: Stadio Olimpico a Lione, 1913 - 26. Anticipatore delle avanguardie sul piano urbanistico, il suo protorazionalismo crede ad un linguaggio interpretativo della storia.

1 LA SCUOLA DI CHICAGO E IL PROTORAZIONALISMO

Alcuni storici dell'architettura¹ tendono a descrivere il protorazionalismo come un fenomeno tutto europeo, individuandone l'inizio nel primo decennio del ventesimo secolo. Il razionalismo americano, segnatamente la *Scuola di Chicago*, viene invece generalmente trattato come un capitolo antecedente, ma a parte.

Di fatto, l'inizio del protorazionalismo coincide con quei primi progetti che assumono una distanza critica da quella consuetudine che si può definire 'a priori' di concepire la nuova architettura secondo modalità linguistiche e tecnologiche che vivono in continuità molto stretta con gli esempi del passato. Questi nuovi progetti, intervenendo nel metodo ideativo con una più attuale logica intuitiva mirante in primo luogo a coniugare le mutate esigenze della società con le tecniche costruttive del cemento armato, dell'ascensore, delle facciate prefabbricate, ecc. – tecniche che in quegli anni si resero disponibili, quindi con una formatività possibile solo 'a posteriori' rispetto a tali acquisizioni – hanno dato luogo a un vigoroso rinnovamento linguistico che risulterà fondamentale per le scelte dell'architettura contemporanea che da lì a poco si sarebbero sviluppate a scala mondiale.

Tali progetti vennero eseguiti soprattutto a Chicago seguendo, in senso cronologico, la morte di Henry H. Richardson (1838-1886), il famoso architetto statunitense che progettava in stile neo-románico. Essi sono: il secondo Leiter Building di W. Le Baron Jenney² (1889); il Monadnock Building di J.W. Root (1891); il Reliance Building di D.H. Burnham e J.W. Root (1890-95).

Grazie proprio all'estensione del fenomeno e alla forte carica innovativa rispetto alla produzione edilizia precedente, il primato di questa scuola non può essere trascurato o diventare lo sfondo generico della modernità architettonica degli anni venti e trenta.

L'uso di un linguaggio semplificato di cui Chicago detiene il primato ha una motivazione derivante da ragioni economiche e tecniche che trovano un fertile campo di applicazione in una città, sede dello sviluppo industriale e produttivo del vastissimo territorio del centro nord degli Stati Uniti, che deve risorgere rapidamente dall'incendio del 1871. La distanza da città come New York, Boston, Washington, più legate alla tradizione europea, favorì il distacco dal linguaggio e dai vincoli formalistici propri dell'eclettismo storicistico in gran voga in Europa.

Questa nuova arte iniziò ad apparire a molti come democratica, per la gente, scientifica e confortante nella chiarezza e nel controllo delle geometrie semplici, quindi risultò ben accetta anche se rimase priva per un lungo periodo di una teoria architettonica. Il supporto teorico necessario a questa "arte", che la fece definitivamente apparire motivata da considerazioni di livello più elevato di quelle legate alla mera logica del massimo profitto, fu dato a posteriori da un oppositore della tradizione "Beaux-Arts": Louis Henry Sullivan.

Nel suo scritto dal titolo *Kindergarten Chats*³, Sullivan sviluppa un dialogo immaginario con un allievo nel quale, trattando i rapporti intercorrenti tra forma e funzione, fa chiaramente emergere come l'impostazione teorica del linguaggio contemporaneo dell'architettura emerga da uno stretto legame tra 'contenuto ed espressione'. Nella

¹ - Renato De Fusco ad esempio scrive che: "con tale espressione designiamo un momento della storia del gusto che in architettura e nel campo del design va dagli anni '10 alla fine della prima guerra mondiale." Op. Cit. n...., pag. 141.

² - Sia Louis Sullivan che Martin Roche, Daniel Burnham e John Root hanno lavorato nello studio di William Le Baron Jenney il quale ha svolto, 37 anni prima, un ruolo paragonabile a quello dello studio di Peter Behrens.

³ - Pubblicato in *"Interstate Architect and Builder"*, II, n. 52, III, n. 51 (5 numeri dal 16.2.1901 all'8.2.1902)

parte finale di questi *chats*⁴ Sullivan esprime la sua insofferenza di fronte alla pressione che le *parole* dell'architettura passata esercitano sul nuovo linguaggio.

*"Qualche tempo fa mi avete chiesto quali connessioni ci potessero essere fra parola e architettura. Vi è questa immediata e importante connessione – che l'architettura nei secoli passati, ha sofferto per un sempre crescente aumento di parole: di fatto adesso è così ricoperta e soffocata di parole che la realtà si è persa di vista. Parole e frasi hanno usurpato il posto di forma e funzione. Infine il costruire delle frasi è arrivato ad essere accettato come sostitutivo al costruire architettura. Ora, poiché (...) stiamo cercando il senso delle cose, poiché stiamo cercando la realtà, lasciateci dire, una volta per tutte, che l'architettura che cerchiamo deve essere una realtà in funzione e forma e che quella realtà si deve rivelare nella progressiva chiarezza della nostra visione."*⁵

Nelle "*Considerazioni artistiche sull'edificio per uffici sviluppato in altezza*"⁶ Sullivan compone la descrizione del modello del grattacielo, descrizione che fungerà da unità paradigmatica di riferimento, sia tipologica che linguistica, dei grattacieli degli Stati Uniti e, poi, del mondo e che sarà alla base delle intuizioni miesiane dello Stile Internazionale.

"E' mia convinzione che appartenga alla vera essenza di ciascun problema il fatto di contenere e suggerire la propria soluzione. Credo che questa sia una legge naturale. Esaminiamo(ne) dunque attentamente gli elementi, scopriamo questo suggerimento implicito, questa essenza del problema. Le condizioni pratiche, grosso modo, sono queste: Occorre (1) un piano interrato, che contenga caldaie, macchine di vari tipi, ecc.: in breve l'impianto per la forza motrice, il riscaldamento, l'illuminazione, ecc.; (2) un piano terreno destinato a negozi, banche, o ad altre funzioni che richiedano vasta superficie, molto spazio, molta luce e grande libertà di accesso; (3) un secondo piano rapidamente accessibile con scale: uno spazio di solito caratterizzato da ampie suddivisioni, da una corrispondente generosità nella spaziatura della struttura, nell'estensione delle vetrate e nel respiro delle aperture esterne; (4) al di sopra, un numero indefinito di piani per uffici sovrapposti strato su strato, uno strato uguale all'altro, un ufficio uguale a tutti gli altri, in modo che un ufficio somigli alle celle di un alveare, sia solo uno scomparto e niente più; (5) e ultimo, in cima a questa pila è collocato uno spazio, o piano, che in rapporto alla vita e alla funzionalità della struttura è di natura puramente fisiologica: cioè il sottotetto (...). Cominciando dal pianterreno, lo doteremo di un ingresso principale che attiri lo sguardo sulla sua posizione, e tratteremo il resto del piano in modo più o meno generoso, esuberante, sontuoso, un modo basato esattamente sulle necessità pratiche però espresse con larghezza e libertà. Tratteremo il primo piano in modo simile, ma di solito con minori pretese. Al di sopra,, per tutta l'estensione del numero indefinito dei piani tipo destinati agli uffici, ci faremo guidare dalla cellula individuale, che richiede una finestra suddivisa da pilastrini, con il suo davanzale e l'architrave, e senza ulteriori difficoltà, dato che sono tutti uguali, li faremo apparire tutti uguali. Così arriviamo al sottotetto che, non essendo suddiviso in cellule per uffici e non avendo particolari necessità di illuminazione, ci consente di rendere evidente, grazie all'ampia estensione dei suoi muri al suo peso ed ai suoi caratteri

⁴ - Chiacchierate - dall'Inglese.

⁵ - M. De Benedetti e A. Pracchi, *Antologia dell'Architettura Moderna*, Bologna, Zanichelli, 1988, pag. 94, (trad. parziale di G. Monti, in L. H. Sullivan, *Autobiografia di un'idea e altri scritti*, a cura di M. Manieri Elia, Officina, Roma, 1970, pag. 350-357)

⁶ - Pubblicato nel *Lippincott's Magazine* nel Marzo del 1896.

dominanti, che proprio di questo si tratta: cioè che la serie di piani per uffici è definitivamente terminata."⁷

Il prorazionalismo della Scuola di Chicago è, nel panorama dell'architettura moderna, un codice anomalo. Anomalo perché è il primo che fa uso di un linguaggio razionalizzato, perché include personalità che si sovrappongono ad altri codici, perché il tono apparentemente dimesso fa pensare di trovarsi di fronte a un linguaggio prosaico e non poetico.

In Europa il termine prorazionalismo fu usato per la prima volta da Edoardo Persico nel 1935 quando, parlando del palazzo Stoclet di J. Hoffmann,⁸ volle dare risalto al fatto che in questa opera sono impiegate tecniche nuove che seguono il principio dell'arte per tutti e che, evitando il pedissequo abbandonarsi alle forme neoclassiche della consuetudine, sono definibili come prorazionaliste. Anche secondo questa accezione, obiettivo del codice non è il genio artistico emergente ma la massima estensione e diffusione dei mezzi espressivi.

In questa direzione si muovono i movimenti che portano alla fondazione del *Deutscher Werkbund* avvenuta a Monaco nell'Ottobre del 1907. H. Muthesius ne fu uno dei fondatori diffondendo in Germania lo spirito che animava il movimento delle *Arts and Crafts* inglese. La volontà prorazionalista di un'ampia diffusione dei mezzi espressivi emerge chiaramente dagli articoli 2 e 3 dello statuto della scuola:

NOME E SEDE

1. L'associazione porta il nome di "Deutscher Werkbund" e ha sede a Monaco. (...)

SCOPO

2. Scopo dell'associazione è nobilitare il lavoro industriale attraverso la collaborazione di arte, industria e artigianato da ottenersi utilizzando l'istruzione, la propaganda e prese di posizione compatte rispetto agli argomenti in questione.

QUALITA' DI SOCIO

*3. Membri dell'associazione possono essere artisti, industriali, esperti e sostenitori. (...).*⁹

Tra gli architetti europei che hanno vissuto i fermenti del prorazionalismo i più rappresentativi sono Auguste Perret, Adolf Loos, Peter Behrens, Josef Hoffman, Tony Garnier, Heinrich Tessenow. Nell'operare profonde semplificazioni linguistiche e determinanti ricerche tecnico-costruttive essi fungono da anello di congiunzione tra un passato rigurgitante spesso revisionistico, e una contemporaneità che darà luogo a nuove e continue oscillazioni.

⁷ - M. De Benedetti e A. Pracchi, *Antologia dell'Architettura Moderna*, Bologna, Zanichelli, 1988, pag. 87-89, trad. di Attilio Pracchi.

⁸ - Gabriella D'Amato, più precisamente, fa notare che Persico nel 1935 usò il termine prorazionalismo per tre volte e precisamente nei numeri di marzo di *Casabella* scrivendo dell'architettura di Brinkman e Van der Vlugt, di luglio, scrivendo appunto di palazzo Stoclet e di settembre, infine, ricordando l'attività di Berlage, scomparso l'anno precedente e ravvisando nel museo dell'Aja "la parentela con lo stile di Wright, la permanenza di quel particolare prorazionalismo che Berlage ha in comune con altri architetti della sua generazione come Tony Garnier o Otto Wagner, la prodigiosa capacità di evoluzione che, nel caso del museo dell'Aja fa pensare a Behrens". G. D'Amato, *L'architettura del Prorazionalismo*, Bari, Laterza 1987, pag.1.

⁹ - M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'Architettura Moderna*, Bologna, Zanichelli, 1988, pag. 202, trad. M. De Benedetti.

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Espressione di un anti-accademismo per una nuova forma urbana.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Il progetto nasce dall'interno e inizia a mostrare le proprie regole di sviluppo nelle volumetrie esterne.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Scansione ritmata ed evidenziata degli elementi sintattici.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Ricerca di rapporti organici.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Volumi spesso articolati, uso di superfici lisce interrotte da bow-windows e forti scavi.

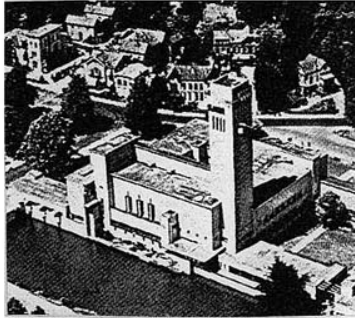
6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

Introduzione del raumplan.

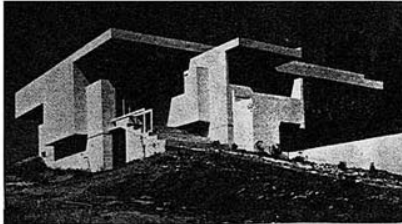
7 - Promesse:

Un'arte accessibile a tutta la borghesia.

ARCHITETTURA ORGANICA



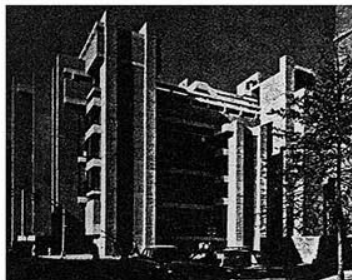
W. Dudok, Municipio di Hilversum, 1928 - 1930.
Un tentativo europeo, ma troppo razionalizzato, di parlare il linguaggio della poetica organica dove però è assente una ricerca sulle qualità intrinseche della materia.



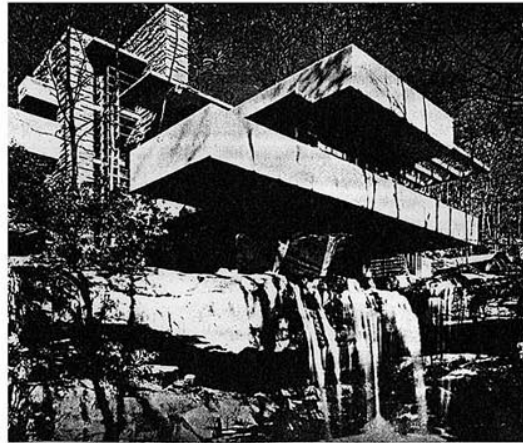
R. Shindler, Casa Mc Almon, Los Angeles, 1935.
L'influenza organica è motivo di vita, spinta propulsiva e creatrice per nuove interpretazioni che, come in questo caso, includono la quarta dimensione.



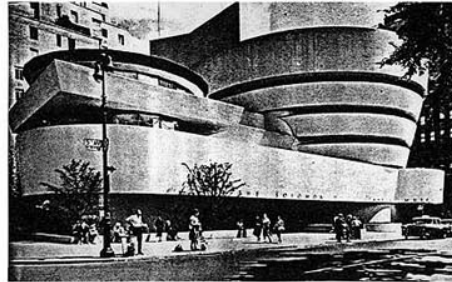
R. Neutra, Casa Tremaine, S. Barbara, 1947.
Nonostante la forma planimetrica votata all'organicismo le ville di Neutra si iscrivono in una ricerca espressiva razionalista e neoplasticista.



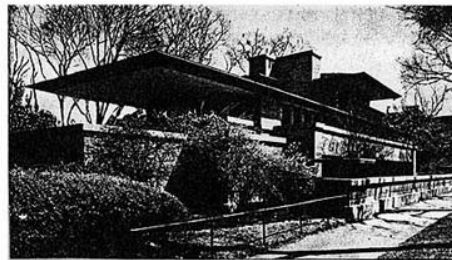
P. Rudolph, Facoltà di Architettura della Yale Un., Hartford, 1958 - 1964.
Manierismo, epigono? Forse, ma anche ricerca della continuità organica in un'ottima architettura memore della migliore tradizione wrightiana.



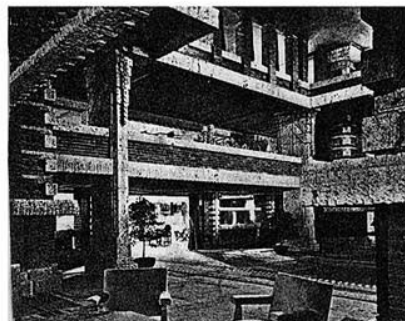
F. L. Wright, Falling water, casa Kaufmann, Connetquot Penn., 1936 - 1937. Lastre aggettanti che poggiano su pilastri e piani verticali in muratura aprono ed integrano l'edificio alla natura circostante in una continuità unica ed irripetibile.



F. L. Wright, Guggenheim Museum, New York, 1949 - 1956. Definito un garage per l'arte, costituisce l'ennesimo tentativo di fuga dalla realtà dello stile internazionale, espresso tutto attraverso l'impianto architettonico.



F. L. Wright, Robie House, Chicago, 1909.
I piani slittanti sono saldamente attaccati al blocco centrale del camino. Fuga e stabilità si raffrontano.



F. L. Wright, Imperial Hotel, Tokio, 1916 - 1922. Vi ricerca nella materia, più che nell'impianto architettonico, le qualità organiche di un linguaggio estremamente creativo e opposto a quello del razionalismo.

02 ARCHITETTURA ORGANICA

Con la pubblicazione del 1910 dei "Collected Works" (1893-1910) di Frank Lloyd Wright ad opera dell'editore tedesco Ernst Wasmuth, furono diffusi anche in Europa i concetti dell'architettura organica. La tesi di partenza si deve a Louis Henry Sullivan¹⁰ il quale, prima degli altri, si fa interprete dei fermenti ideologici del suo periodo, ma senza trovare fino in fondo quella fluidità spaziale che invece caratterizza le opere di Wright. L'architettura *fluida* di Wright si sviluppa principalmente su edifici progettati su articolazioni spaziali complesse a forma planimetrica di L - X - o T. Quella di Sullivan principalmente su figure geometriche regolari. Wright arriverà a considerare l'edificio, i suoi spazi e gli arredi, come una cosa sola, interamente progettata con inscindibile unitarietà.

*"The very chairs and tables, cabinets and even musical instruments, where practicable, are of the building itself, never fixtures upon it."*¹¹

Secondo Wright in questo modo l'architettura produce un ambiente per la vita dell'uomo che diventa una totale opera d'arte dotata di una bellezza organica come espressione della vita moderna, in grado di rispondere ai bisogni individuali di armonia.

L'ideale dell'architettura di Wright è pervenire a un'unità organica totale dove lo spazio continuo acquisisce un valore qualitativo che si moltiplica esponenzialmente. Ciò in opposizione all'aggregazione seriale e ripetitiva di piccoli ambienti. È in questo concetto di unità compositiva che risiede la poetica della cultura moderna nella quale *"l'arte, la scienza e la religione s'incontreranno sino a identificarsi: tale unità sarà conseguita mediante un processo in cui l'architettura organica eserciterà un ruolo centrale"*.¹² Sullivan intorno al 1900 precisa che organico equivale a vivente, implicando crescita e sviluppo e non funzioni senza forma o forma senza funzioni ed è da questa considerazione che muove i suoi passi il suo allievo, Wright, condividendone appieno la linea teorica. La *sfida* tra queste due grandi figure è vinta dal più giovane¹³, in virtù della sua instancabile ricerca di una fluidità spaziale, di composizioni dissonanti, di articolazioni volumetriche.

*"Organico per Sullivan e Wright, è sinonimo di protesta contro la personalità divisa e la cultura frammentata. S'identifica con 'l'afferrare la realtà con dieci dita' con un processo in cui pensiero e sentimento si accostano fino a coincidere."*¹⁴

Zevi ricorda¹⁵ come tra i maggiori storici del movimento moderno sia stato W.C. Behrendt a riconoscere all'attributo *organico* in architettura tutta la sua importanza, rammentando che lo stesso Leon Battista

¹⁰ - Con i *Kindergarten Chats* prima e l'*Autobiografia di un'idea* poi.

¹¹ - F.L.W., *Collected Works*, Wasmuth, Germania, 1910. In: *Programs and manifestoes on 20th-Century architecture*, U. Conrads, M.I.T. Cambridge, 1975.

¹² - F.L.W. Londra 1939, in: *Storia dell'architettura moderna*, B. Zevi, Einaudi, Torino, 1984.

¹³ - stolto è quel discepolo che non supera il proprio maestro, diceva Leonardo Da Vinci.

¹⁴ - Sigfried Giedion, *Space Time and Architecture*, Harvard Univ. Press, Cambridge 1967, pag. 415.

¹⁵ - B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1984, pag. 247.

Alberti affermava che un edificio è "*quasi come un animale*," intendendo che in esso la forma si sviluppa dall'interno verso l'esterno. Behrendt opina che, con l'unica eccezione del tempio greco, la produzione architettonica si possa schedare in due categorie antitetiche, già intuite da Goethe: nella "formative art", e nel suo contrario, la "fine art". La spiegazione di queste categorie avviene attraverso due elenchi di sinonimi contrapposti che esemplificano ciò che Behrendt chiama il "dualismo dello spirito creativo":

<i>Architettura organica</i>	<i>Architettura formale</i>
1. "Formative art"	Fine art
2. Prodotto di sensazioni intuitive	Prodotto del pensiero
3. Opera di immaginazione fantastica	Opera di immaginazione costruttiva
4. Architettura in armonia con la natura	Architettura disdegnosa della natura
5. Architettura impegnata nel particolare	Architettura alla ricerca dell'universale
6. Architettura che gioisce alla multiformità	Architettura che aspira alla regola, al sistema, alla legge
7. Realismo	Idealismo
8. Naturalismo	Stilismo
9. Forme irregolari (Medioevo)	Forme regolari (classicismo)
10. Struttura che cresce seguendo la propria vocazione individuale, secondo un <i>ordine specifico</i> dettato dalle funzioni e dal contesto, come una pianta o un qualsiasi altro organismo vivente	Struttura concepita come un meccanismo in cui tutti gli elementi sono disposti secondo un <i>ordine assoluto</i> , in obbedienza alle leggi presunte immutabili di un sistema a priori
11. Forme dinamiche	Forme cristallizzate
12. Forme indipendenti dalla geometria elementare	Forme legate all'elementarismo geometrico e stereometrico
13. Approccio di buon senso (architettura indigena) e bellezza <i>ragionevole</i>	Ricerca della proporzione perfetta dei rapporti di sezione aurea, del bello assoluto
14. Anti-composizione	Composizione
15. Prodotto di vita vissuta	Prodotto di educazione accademica

Se l'architettura organica è un fenomeno nord americano, è dunque vero che è stata per l'Europa un fenomeno d'importazione?

"In molti paesi europei, quando un contadino deve costruirsi una casa la concepisce spontaneamente a forma di cubo o comunque di parallelepipedo; il suo programma si concreta in un disegno geometrico compiuto. Il contadino americano segue un metodo opposto: edifica gli ambienti immediatamente necessari, lasciando aperta la possibilità di aggiungerne altri man mano che se ne presenti l'esigenza. Il primo approccio è inorganico e classicista, poiché parte da schemi e volumetrie prefissate; il secondo aderisce alle leggi del mutamento e privilegia gli spazi interni."¹⁶

De Fusco fa notare che nel secondo dopoguerra, quando l'architettura organica sarebbe potuta subentrare a un razionalismo ormai in crisi, essa non riuscì a tradursi *"in una morfologia e in una sintassi, in definitiva in un codice tanto ampio da consentire la realizzazione di opere messaggi che non accusino la loro esplicita derivazione wrightiana o aaltiana."¹⁷*

Se l'architettura organica nasce nella Scuola di Chicago essa dunque non riuscirà mai in Europa a sovrapporsi al suo sviluppo, il razionalismo, procedendo parallelamente ad esso e confluendovi di sovente.

Abbracciando appieno la corrente fenomenologica e iniziando ad aprirsi a quella strutturalista con l'intento di rendere possibile una maggiore aderenza del progetto alle esigenze ambientali, l'architettura organica può essere letta correttamente solo se la ricerca della comprensione spaziale parte dal suo interno.

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Architettura in armonia con la natura.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Progetto che nasce dall'interno e mostra la propria legge di sviluppo nelle volumetrie esterne.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Slittamento orizzontale dei piani, architettura stratificata.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

L'ambiente dell'uomo risolto nell'integrazione di forme e materiali naturali.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Forme volumetriche indipendenti dalla geometria elementare e tra di esse integrate.

6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

Gli arredi diventano parte integrante dello spazio progettato. Spazio prossemico.

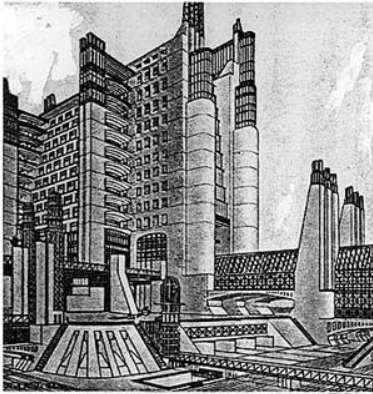
7 - Promesse:

Stile di vita che accetta il non finito.

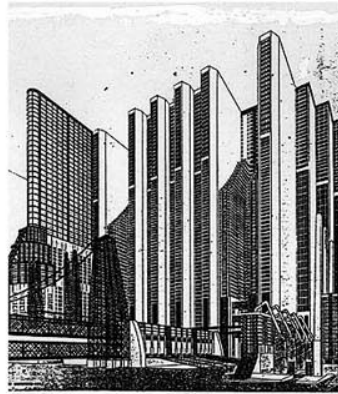
¹⁶ - Ibid.

¹⁷ - R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Universali Laterza, Bari, 1974, pag. 325.

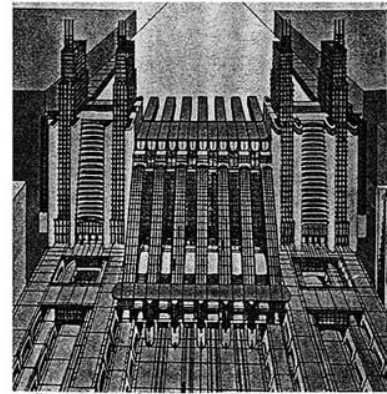
FUTURISMO



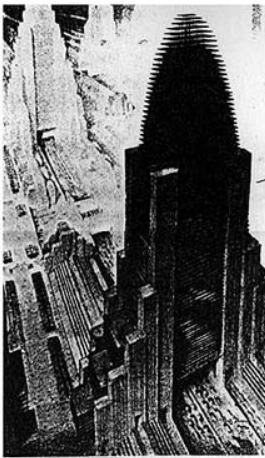
A. Sant'Elia, Casamento con ascensori esterni e passaggio coperto a tre livelli stradali, 1914. E' evidente l'influenza linguistica della Secessione Viennese.



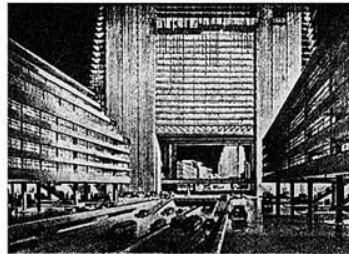
M. Chiattono, Costruzioni per una metropoli moderna, 1914. Egli usa un linguaggio protointernazionale, dove rimane assente ogni accento secessionista.



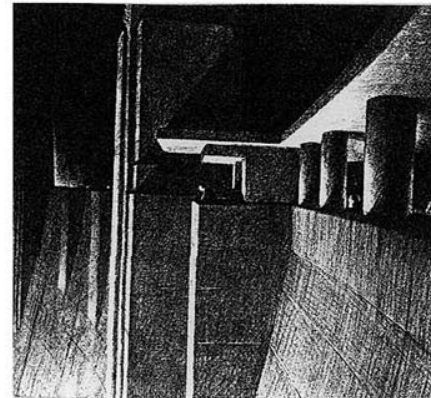
A. Sant'Elia, Stazione d'aeroplani e treni ferroviari con funicolari ed ascensori dai tre livelli stradali, 1914. Trionfo della "macchina architettonica."



H. Ferriss, Proposta di grattacielo sopra la viabilità stradale, 1930. L'ipotesi è di creare intersezioni veicolari.



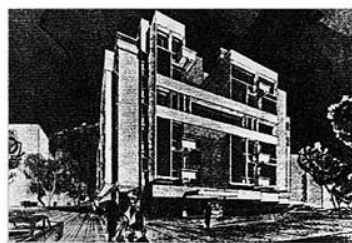
H. Ferriss, Proposta di separazione delle viabilità pedonali e veicolari, 1930. Un Hilberseimer in chiave futurista.



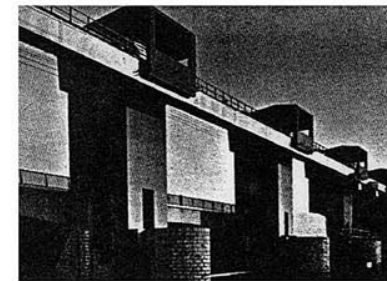
H. S. R. R. con G. Kauffmann, disegno di H. Ferriss; Hoover Dam, Arizona, Nevada Line, 1936. L'intenzione fra un piano inclinato ed un volume verticale è una caratteristica di questo codice evidente in una diga.



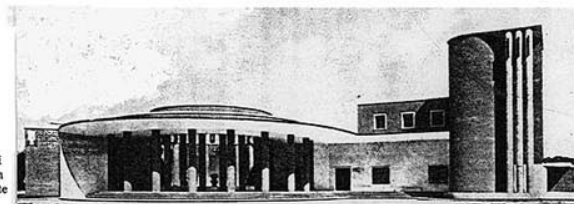
L. Pellegrin, Palazzo per uffici e residenze, S. Antonio, Texas, 1934. Complessità funzionale espressa ed esaltata con il linguaggio.



L. Pellegrin, Palazzina in piazzale Clodio, 1955 - 58. Ponte che sembra voler correre per ampliare, a turno, gli appartamenti.



G. Minnucci, Centrale idroelettrica di Castel Giubileo, 1950 - 51. Le "teste" delle cabine dell'impianto di sbarramento sembrano sorreggere la pensilina. Questa appare anche come il loro binario di scorrimento, conferendo all'opera una meccanicità formale.



A. Mazoni, Ufficio postale di Ostia Lido, 1934. La ricerca di un linguaggio futurista è qui spesso vincente su altre imposizioni stilistiche.

3 FUTURISMO

Le idee radicali di una nuova architettura futurista¹⁸ furono espresse da Antonio Sant'Elia¹⁹ e da Mario Chiattone in un'esibizione di disegni per "La Città nuova" tenutasi a Milano nel 1914. In quello stesso anno Sant'Elia, all'età di ventisei anni, aveva pubblicato uno scritto noto come il *Messaggio*²⁰ che, con alcune aggiunte elaborate da Marinetti e Cinti, costituì la struttura portante del *Manifesto dell'Architettura Futurista*²¹ pubblicato l'11 luglio del 1914.

Manifesto dell'architettura futurista:

Io combatto e disprezzo:

1. *Tutta la pseudo architettura d'avanguardia, austriaca, ungherese, tedesca e americana.*
2. *Tutta l'architettura classica, solenne, ieratica, scenografica, decorativa, monumentale, leggiadra, piacevole.*
3. *L'imbalsamazione, la ricostruzione, la riproduzione dei monumenti e palazzi antichi.*
4. *Le linee perpendicolari e orizzontali, le forme cubiche e piramidali, che sono statiche, gravi, opprimenti ed assolutamente fuori dalla nostra nuovissima sensibilità.*
5. *L'uso di materiali massicci, voluminosi, duraturi, antiquati, costosi.*

E Proclamo:

1. *Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati al legno, alla pietra e al mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza.*
2. *Che l'architettura futurista non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione.*
3. *Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, e che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse.*
4. *Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto all'architettura, è un assurdo, e che soltanto dall'uso e dalla disposizione originale del materiale greggio o nudo o violentemente colorato, dipende il valore decorativo dell'architettura futurista.*
5. *Che, come gli antichi trassero l'ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi – materialmente e spiritualmente artificiali – dobbiamo trovare*

¹⁸ - Nome che secondo De Fusco esprime un feticismo per lo spirito del tempo non solo presente, modernolatria, ma anche futuro, da cui deriva il fortunato nome del movimento.

¹⁹ - Nato a Como nell'aprile del 1888 si iscrisse nel 1909 all'accademia di Brera e da lì iniziò ad incontrare artisti quali Funi, Boccioni, Carrà, Fontana. Nel 1916 morì in un'azione di guerra e trovò sepoltura in un cimitero da lui stesso progettato.

²⁰ - In esso erano mancanti alcuni punti del Manifesto dell'architettura Futurista e precisamente: il primo punto dell'"Io combatto e disprezzo" e il terzo, sesto, settimo e ottavo punto dell'"Io proclamo". Scritto a commento delle tavole del catalogo della mostra dal titolo "Nuove Tendenze", alla quale partecipò.

²¹ - il foglio riproduceva anche sei disegni della serie "La città nuova"

quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace.

6. L'architettura come arte di disporre le forme degli edifici secondo criteri prestabiliti è finita.

7. Per l'architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con audacia l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito.²²

8. Da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perché i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. Le cose dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città. Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del futurismo, che già si afferma con le Parole in libertà, il Dinamismo plastico, la musica senza quadrante e l'arte dei rumori, e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.

(Milano, 11 luglio 1914) Antonio Sant'Elia, architetto.²³

Dalla lettura del manifesto si evince una contraddizione linguistica tra i suoi contenuti e quelli dei disegni i quali attingono, nello stile, dall'apparato figurativo dalla scuola viennese di Otto Wagner. Pertanto Sant'Elia non poteva ragionevolmente disprezzare *'tutta la pseudo architettura d'avanguardia, austriaca, ungherese, tedesca e americana'*, oppure credere che *'i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà'*, perché le immagini delle sue città sono sempre monumentali, non raffiguranti la temporaneità, e ispirate al mondo figurativo dell'Art Nouveau e della Secessione Viennese. I suoi disegni rappresentano immagini suggestive e altamente scenografiche della metropoli contemporanea²⁴ dove imponenti edifici si sviluppano con forte espressività lungo monumentali assi di comunicazione veicolare interrati, dotati di frequenti sovrappassi pedonali²⁵ e privi di vegetazione. L'obiettivo futurista era quello di esprimere l'idea di movimento. Nell'architettura a scala urbana ciò è possibile in due modi: uno concreto, progettando un pezzo di città moderna nella quale è inserita una strada a traffico veloce, esponendo nel prospetto degli edifici colonne vitree contenenti ascensori, facendo uso di meccanismi in costante movimento come scale mobili; l'altro linguistico, utilizzando segni obliqui ed ellittici, rifiutando le volumetrie pure e gli impianti compositivi seriali e statici. La nuova idea di architettura che è alla base della nascita del futurismo costituisce una risposta architettonica alla dimensione della città contemporanea, sempre più complessa e infrastrutturata, nella quale convivono grattacieli, ponti, alberghi, stazioni ferroviarie, infrastrutture di vario tipo, mercati, gallerie, viadotti. Il progetto futurista ha quindi il compito di interpretare in modo coraggioso e dissonante questa nuova scala dimensionale del mondo meccanico.

²² - I futuristi si rifanno alla cultura dell'*Einführung*, (sentire insieme, introduzione al sentimento) riprendendone i messaggi.

²³ - in: *Antologia dell'architettura moderna*, M. De Benedetti e A. Pracchi, Zanichelli, Bologna, 1988, pag. 238.

²⁴ - In grado di ispirare Fritz Lang, regista austriaco naturalizzato statunitense, nella scenografia del suo colossale, *Metropolis*, del 1926.

²⁵ - In alcuni disegni di progetto dell'E-42 (vedi: R. Mariani, *E-42. Un Progetto per l'Ordine Nuovo*, Edizioni Comunità, Milano, 1987) appaiono evidenti le similitudini tra l'obiettivo della città razionalista e quello della città futurista. Le differenze sono costituite quasi esclusivamente dalle volumetrie pure del costruito e dalla vegetazione presenti nella prima. Ma l'impianto urbanistico si fonda su basi comuni costituite prevalentemente dai monumentali assi di comunicazione veicolare.

Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere, tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista, simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate... Bisogna risolvere il problema dell'architettura futurista non più rubacchiando da fotografie della Cina, della Persia, e del Giappone, non più imbecillendo sulle regole di Vitruvio, ma a colpi di genio, e armati di un'esperienza scientifica e tecnica (...). Finiamola coll'architettura monumentale, funebre, commemorativa.²⁶

Umberto Boccioni scrisse tra il 1913 ed il 1914 un manifesto, non pubblicato, sugli aspetti linguistici dell'architettura futurista nel quale attaccava la simmetria e la semplicità volumetrica perché ad esse "si sacrifica sempre l'utilità".²⁷

L'architettura futurista non riuscì a produrre realizzazioni emblematiche²⁸ e il movimento assunse uno spessore provinciale quando i nazionalisti italiani convinsero Marinetti²⁹ a ritirare la propria adesione dal fronte unito delle avanguardie europee: cubista, espressionista, futurista.

L'ascesa di Mussolini al potere fece credere ai futuristi di poter vivere l'occasione del grande rinnovamento culturale, così Marinetti proclamò che nel fascismo si sarebbe inverato il futurismo. Il destino del movimento fu da allora segnato.

La continuità del Futurismo può essere ricercata in alcune opere, realizzate e non, di architetti tra cui spiccano le figure di Angiolo Mazzoni (Poste di Ostia), Giuseppe Perugini (villa a Fregene), Maurizio Sacripanti (padiglione all'expo di Osaka), Luigi Pellegrin (edificio a piazzale Clodio, villa sull'Aurelia, grattacielo a S. Antonio, Texas.), Manfredi Nicoletti (grattacielo elicoidale), Leonardo Ricci (tribunale di Savona). Questi progetti spesso superano il codice di partenza, combinandolo ad altre acquisizioni linguistiche della contemporaneità.

Negli Stati Uniti la continuità del Futurismo ha prodotto gli "atrium buildings", grandi alberghi e altre tipologie di edifici contenenti un vasto spazio interno sul quale si affacciano i ballatoi di accesso alle stanze e/o ai vani, e gli ascensori-navetta in vetro. Questa tipologia di edifici, utilizzata inizialmente da John Portman nell'Hyatt Hotel³⁰ di Atlanta, San Francisco, Los Angeles e altre città nord-americane, è stata poi riproposta in quasi ogni grande albergo statunitense, middle europeo e orientale³¹.

²⁶ - in: *Antologia dell'architettura moderna*, M. De Benedetti e A. Pracchi, Zanichelli, Bologna, 1988, pag. 238.

²⁷ - Alcuni paragrafi sono contenuti in: *Storia dell'architettura moderna*, di B. Zevi. (pag. 178).

²⁸ - Non ritenendo tali i padiglioni di Depero e Prampolini.

²⁹ - Il quale fu nominato Accademico d'Italia.

³⁰ - Gli Hyatt Hotel appartengono alla famiglia Pritzker che ha dato origine al "Pritzker Prize", il più importante premio internazionale di architettura.

³¹ - ma non italiano, dato che per un'antiquata normativa antincendio in questo paese non è consentito realizzare un albergo con un atrio di più di due piani (che diventano tre se il piano terra include, oltre al primo, anche il piano interrato).

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

La città futurista deve essere immensa, tumultuosa, nobile e in armonia con il mondo meccanico-industriale. Anti-natura.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

La città futurista si sviluppa come proiezione del mondo dello spirito.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Composizioni dinamiche basate sull'uso di linee oblique ed ellittiche.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

L'idea di rapidità è espressa con l'uso del ferro, del vetro, del cemento armato nudo o violentemente colorato, materiali con i quali si realizzano audaci articolazioni volumetriche.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Disprezzo per i volumi puri e per le composizioni ortogonali.

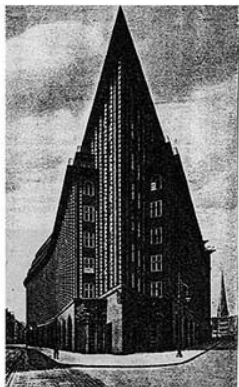
6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

La casa futurista deve essere una grande macchina che si espone alla città.

7 - Promesse:

Stile di vita caduco e transitorio, che impone a ogni generazione l'esigenza di rifabbricare la propria città.

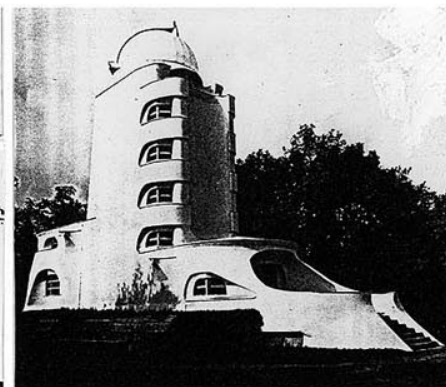
ESPRESSIONISMO



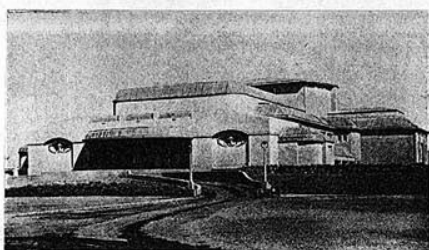
F. Hoyer, Chilehaus, Amburgo 1923. Meraviglioso edificio che modella la città. Come un bastimento spartisce le acque.



E. Mendelsohn, schizzi dell'Einsteinurm e dei magazzini Schocken. "Oggetti...tellurici e planetari, Freudlicchiani." il primo; travolgente ed energetico il secondo.



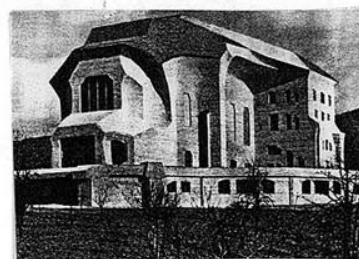
E. Mendelsohn, Einsteinurm, Potsdam Berlino, 1920-24. Matrice di una poetica costituisce l'opera emblematica dello stile. Contenuto e forma vi si fondono e vengono esaltate da una scorza di spessore materico.



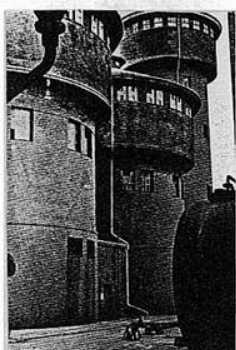
H. Van de Velde, Teatro per l'esposizione del Werkbund a Colonia, 1914. E' l'asse di simmetria a guidare il progetto e a formalizzarne i tratti espressivi.



P. Soleri, Arcosanti, Arizona, 1972 - 77. Neoespressionismo criptico pervaso da una simmetria d'impianto.



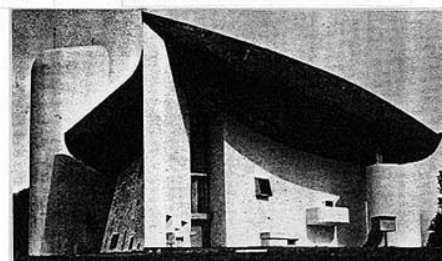
R. Steiner, Goetheanum II, Dornach Basilea, 1928. La forza dell'espressione oblitera la presenza dell'asse di simmetria.



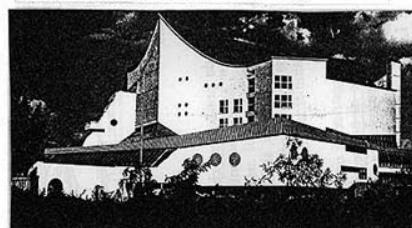
P. Behrens, Serfaty a Francoforte, 1912. Cilindri sovrapposti, cromaticamente differenziati danno l'illusione che potrebbero slittare da un momento all'altro.



Eero Saarinen, Aeroporto Dulles, Washington D.C., 1962. Neoespressionismo strutturale, ma con riferimento allo "spessore" della materia e della continuità del segno architettonico.



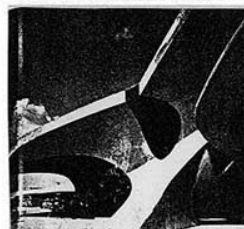
Le Corbusier, Cappella di Ronchamp, 1950 - 53. Lo spessore murario e la sensazione di peso e di solidità diventano totali nel "massiccio" di Ronchamp.



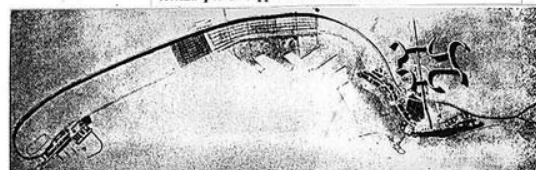
H. Sharoun, la Philharmonie berlinese, 1963. Neoespressionismo organico antimonumentale, custodisce al suo interno la più alta vetta del significato dell'architettura per le rappresentazioni musicali.



Jorn Utzon, Opera di Sydney, 1957. L'astrattismo presente nello stile lascia il passo al simbolismo.



Eero Saarinen, TWA terminal, New York, 1958-61. Anche qui è la materia ad esprimere le proprie leggi.



Le Corbusier, Piano Obus, Algeri, 1930. Espressionismo macrosegno.

4 ESPRESSIONISMO

L'origine dell'espressionismo moderno va ricercata nelle tensioni pittoriche, socio-culturali e architettoniche che hanno prodotto lo stile di fine secolo dell'Art Nouveau. Tra quelle architettoniche spicca la figura di Gottfried Semper il quale viene riconosciuto come il codificatore dell'ornamentazione dinamica³², ovvero di un'espressione in grado di attivare particolari stati emotivi per mezzo dell'architettura.

Sia nelle arti figurative che in architettura l'atteggiamento culturale dell'espressionismo è caratterizzato dalla negazione di ogni esperienza artistico-compositiva *a priori* e dalla ricerca di un continuo rinnovamento linguistico. E' più importante l'esperienza diretta, che porta a scoprire la realtà nelle sue manifestazioni, piuttosto che l'acquisizione nozionistica derivante da un indottrinamento non esperito.

Non vi sono regole codificate in architettura dato che l'espressionismo "*tende a negare una sintassi comunicabile, e a ricercare piuttosto in ogni opera le proprie regole creative e va quindi giudicata proprio sul piano dello scontro della realtà e dell'occasione*".³³

Sichtbarkeit,³⁴ *einführung*³⁵ e *volksgeist*³⁶ sono unite da un nuovo carattere linguistico che rifiuta ogni *gestalt*³⁷ architettonica derivante dall'eclettismo storicistico, pronto a recepire lo *zeitgeist*³⁸ come impegno partecipativo alla realtà moderna. Attraverso un grado di sperimentazione illimitato delle caratteristiche di liquidità e di plasticità del cemento armato, l'espressionismo invalida il processo creativo spaziale come addizione di interventi seriali e discreti derivanti sia dalla stereometria classica che dalle regole incipienti del moderno, per affermare il primato della continuità delle forme e degli spazi dell'architettura. All'interno di questa ricerca si sviluppa il lavoro di un precursore dell'Art Nouveau, Henry Van de Velde che con il Werkbundtheater³⁹ progettato per l'esposizione organizzata a Colonia dal Werkbund nel 1914, scandisce una fase di passaggio tra il prorazionalismo e l'espressionismo.⁴⁰ Ma sarà la *tridimensionalità antiprospectiva*⁴¹ di Erich Mendelsohn⁴² a completare i caratteri del codice-stile che troverà nella torre Einstein a Potsdam del 1920-24, la composizione più emblematica.

³² - Semper (1803-79), accreditato con l'Hittorf come lo scopritore della policromia nell'architettura Greca, è l'architetto tedesco più rappresentativo della metà del XIX secolo. Egli crede che un edificio debba esprimere le proprie funzioni nella pianta e nell'involucro esterno.

³³ - V. Gregotti, *L'architettura dell'espressionismo*, in *Casabella*, n. 254

³⁴ - La pura visibilità

³⁵ - Introduzione al sentimento, sentire insieme, consenso.

³⁶ - Spirito popolare.

³⁷ - Aspetto, figura, forma.

³⁸ - Spirito del tempo.

³⁹ - L'edificio, andato distrutto, presentava un forte asse di simmetria che ne riduce la carica espressionista.

⁴⁰ - Van De Velde ha vissuto il tardo espressionismo ricercando l'incontro tra "lo spirito gotico, la sua identificazione con il legname, la sua frenesia di smaterializzazione, e lo spirito dell'antichità ellenica. (...) E' ovvio che porre una questione di prevalenza dell'uno rispetto all'altra comprometterebbe irrimediabilmente l'equilibrio. Nulla comprenderemmo delle creazioni dei più radicali modernisti, se rifiutassimo di riconoscere lo spirito gotico nelle loro costruzioni, che cercano di spogliarsi di ogni massa solida per apparire leggere come i tratti di matita e le parti acquarellate sui loro disegni. Nello stesso tempo tuttavia una forte corrente e imponenti creazioni architettoniche cercano di incorporare questo spirito del gotico nelle masse e nei volumi, animati, smaterializzati dal soffio e dalla presenza della vita, come nelle masse e nei volumi dell'architettura greca. Mi sembra indubbio che le due scuole debbano incontrarsi per conciliare il principio dell'astrazione con l'essenza della formula della plasticità, quella che poc'anzi ho tentato di definire." *La via sacra*, 1933; in *Casabella*, n. 237, marzo 1960.

⁴¹ - Terza invariante del *Linguaggio moderno dell'architettura* di B. Zevi.

⁴² - Se Mendelsohn ne è il genio sarà Hans Sharoun a perpetuarne il messaggio fino agli anni settanta. (B. Zevi).

Bruno Taut, leader del *Novembergruppe*, ribaltando il rapporto tra forma e funzione espresso da Sullivan scriverà:

*"(...) non sono le esigenze pratiche, ma la fantasia della forma a generare l'architettura. Così si dimostra che ciò che determina la volontà dell'architetto è qualcosa di completamente diverso dall'assoggettamento alle necessità funzionali e si chiarisce che questa volontà sta al di là di ciò che è essenzialmente pratico e che la maggior aspirazione dell'architetto è quel tipo di edifici in cui le istanze pratiche hanno un peso insignificante o addirittura nullo. In ogni epoca di splendore culturale tutti mirano a un'architettura che si elevi al di sopra delle strette necessità materiali e in questo senso si orientano le scelte architettoniche del periodo."*⁴³

In Olanda si compie una delle maggiori diaspore della cultura architettonica contemporanea che avrà come poli opposti e inconciliabili l'espressionismo "*Wendingen*" della Scuola di Amsterdam da un lato, e l'astrazione neoplasticista "*De Stijl*" con il suo centro a L'Aja dall'altro.

Tra i primi, Michel de Klerk (1884-1923), Pieter Lodewijk Kramer (1881-1961), Johan Melchior van der Mey (1878-1949), tutti facenti parte dell'atelier di E. Cuypers⁴⁴ ai primissimi del '900, cercavano di esprimere il carattere delle città olandesi e in particolare della "Venezia fiamminga". In essa sono presenti continui rimandi al linguaggio marittimo, come se le strade e i canali della città rappresentassero il mare e gli edifici le navi, e dove, quindi, edifici e città tendono a fondersi gli uni nell'altra creando un paesaggio urbano unico per continuità, carattere e intensità. Sono i bambini che vivono il quartiere a giovarsene, insieme alle donne che trascorrono gran parte del proprio tempo nel luogo di residenza, ma anche gli uomini che quando tornano a casa stanchi dal lavoro si meritano di vivere in un quartiere progettato a misura d'uomo.

*"Come possiamo ringraziare questo lavoratore coraggioso per ciò che ha fatto per i nostri figli (...)? Non è magnifico, dopo la fatica del giorno, ritornare in una casa costruita di pura gioia? Non è come se ogni mattone ci chiamasse, venite o lavoratori, e riposate nelle vostre case"*⁴⁵.

Wendingen, l'organo editoriale del gruppo, non fu una vera e propria rivista ma piuttosto un giornale, il giornale della *Scuola di Amsterdam*, e la sua redazione più che pubblicare manifesti ideologici si poneva l'obbligo di essere fedele a una linea culturale eroica, per la quale non vi sarebbe dovuta essere scissione tra architettura e urbanistica.

Tra i principali animatori dell'espressionismo troviamo: Fritz Höger che dà nuovo vigore al codice con la *Chilehaus* del 1923, una grande "nave" che transita per le strade di Amburgo; Kurt Schwitters che nella casa ad Hannover del 1924 decostruisce i nessi sintattici dello spazio approdando a un pre-informale e

⁴³ - Bruno Taut, *La corona della città*, 1919. Milano Ed. Mazzotta, 1973. (Anche in: *Architettura e Urbanistica* n.???, pag. 268)

⁴⁴ - che costituisce la culla della scuola di Amsterdam.

⁴⁵ - Questo interrogativo se lo poneva nel 1923 una donna che abitava una casa di M. de Klerk.

precorrendo il decostruttivismo; Hans Poelzig che smaterializza l'involucro nel progetto dell'interno del teatro di massa a Berlino del 1919; Rudolf Steiner che con il Ghoeteaum II a Donark (Basilea) del 1928 conferisce all'architettura espressionista il valore plastico della pietra preistorica scagliata.

L'espressionismo genererà il neo-espressionismo tra le cui opere vanno citate: la dinamicissima Filarmonica di Berlino di Hans Sharoun, capolavoro indiscusso e insuperato dell'architettura delle sale da concerto; l'Opera-House di Sidney di John Utzon, conformata da una serie di gusci che diventano simbolicamente le vele gonfie di un veliero in navigazione nella baia; il Terminal della TWA all'aeroporto J.F. Kennedy di New York progettato da Eero Saarinen secondo un impianto strutturale zoomorfo che dà vita a un guscio di copertura sostenuto da audaci quanto scultorei pilastri ad "Y"; molte opere di Ralph Erskine tra cui la cartiera Fors del 1953 dove le torri di ventilazione vengono modellate plasticamente come pagine di un libro aperto, il serpeggiante quartiere residenziale Byker a Newcastle upon Tyne completato nel 1981, l'Arca di Londra del 1994, edificio a forma di *chiatta marina* con un atrio interno antiprospectico e curvilineo.

Nella scena italiana il genio di Giovanni Michelucci combina l'espressionismo con l'architettura organica nelle chiese di San Giovanni Battista sull'autostrada A1, Firenze-Nord del 1961, di Borgomaggiore a San Marino, sempre del 1961, e dell'Immacolata Concezione a Longarone del 1970, nonché nelle strutture ricettive all'ingresso del parco di Pinocchio a Collodi del 1959. Luigi Moretti con la *Casa del Girasole* realizzata a Roma nel 1948, grazie a un profondo taglio che collega la spazialità dell'atrio su viale Bruno Buozi con quello più interno, evita di concepire una palazzina con chiostrina, essendo questi spazi separati solo dal corpo scala-ascensore, che diventa *l'albero* dell'edificio. Con l'intervento del quartiere residenziale Incis a Decima, Roma, del 1960 Moretti e Adalberto Libera curvano i sedimi dei corpi di fabbrica così da ottenere spazi urbani modellati su forme concave e convesse. Con il Watergate di Washington del 1961 infine Moretti realizza quella modellazione circolare dei volumi degli edifici così cara in quegli anni a Ludovico Quaroni con il progetto mestrino delle Barene di San Giuliano del 1959.

La crisi dell'espressionismo, iniziata nella metà degli anni venti, è dovuta principalmente al carattere individualistico del movimento il quale non riuscì a trasformare la propria continuità spaziale e plasticità architettonica in continuità propositiva. Mendelsohn è una personalità in rivolta, isolata, che rifiuta la scomposizione cubista e, nonostante il suo grande successo nella Germania democratica, non partecipa ai grandi appuntamenti del periodo: la Bauhaus, l'Esposizione di Stoccarda, i CIAM, la mostra di New York del 1932.

Oltre al neo-espressionismo, la cui continuità può essere ricercata nella poetica dell'informale e negli esperimenti di *arcologia* di Paolo Soleri, una combinazione di questo codice con l'Hi-Tech può essere individuata nelle strutture ad albero di Meinhard von Gerkan, nella destrutturazione compositiva delle scocche e delle placche di Günter Domenig, nelle impalcature boccioniane di Frank Gehry, nelle modellazioni pluridimensionali di Massimiliano Fuksas.

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Continuità dello spazio architettonico volta a coinvolgere progettualmente la città.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Stile anti-codice per eccellenza, non sono ammesse leggi di sviluppo seriale.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Composizioni dinamiche basate sull'uso di forme modellate sulla curva e sulle linee oblique.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

L'occasionalità e il momento presente vengono colti e "pietrificati" in un attimo della loro esistenza.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Forme libere e disprezzo per i volumi puri.

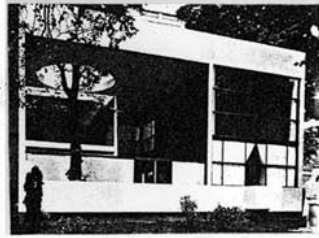
6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

L'esterno dell'edificio è riflesso internamente e lo configura.

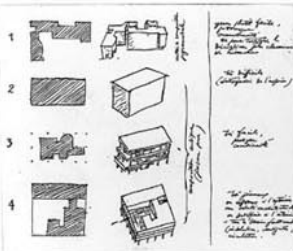
7 - Promesse:

Le libertà esistenziali si elevano al di sopra delle strette necessità materiali.

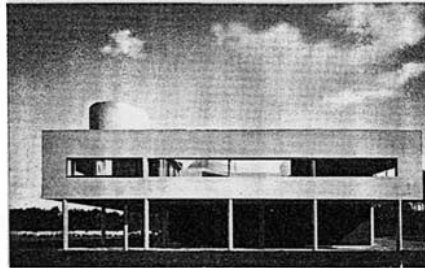
PURISMO



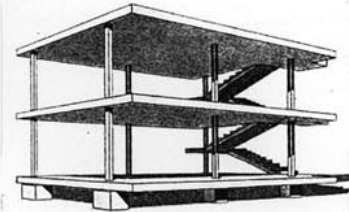
Le Corbusier, Padiglione "Raspit Nouveau" ed "Immeuble - Villas," 1922. Anticonformista ed audace, questa proposta purtroppo non ha mai trovato realizzazione e così si è finito per confondere il moderno con l'edilizia intensiva.



Le Corbusier, schizzi. Quattro progetti nei quali sono riassunti i cinque punti.



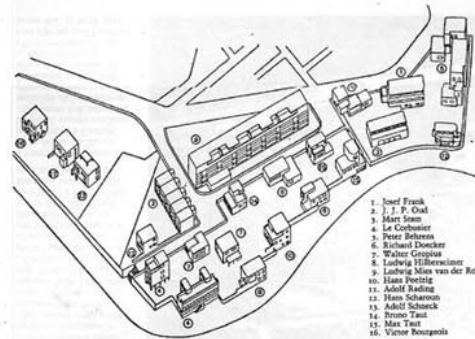
Le Corbusier, Villa Savoye a Poissy, 1929-30. Villa Savoye evoca un'immagine di fragilità e leggerezza. Queste qualità sono proprie del linguaggio purista LeCorbusieriano nel quale gli elementi dell'architettura tendono ad essere solamente accostati e dove viene abbandonato ogni tentativo organico di ricerca della continuità materica.



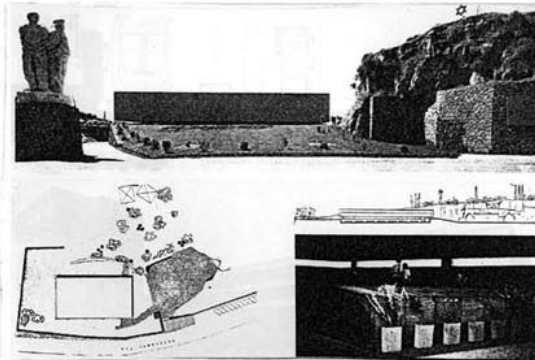
Le Corbusier, Maison Dom-ino, 1914. Scheletro indipendente dalla pianta della casa che viene consegnata da un'impresa alla quale ne segue un'altra per la fornitura e l'installazione di tutti gli elementi accessori.



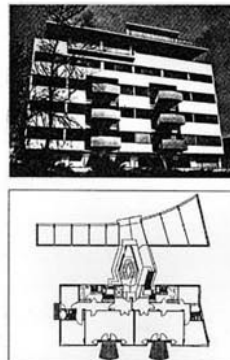
M. Van Der Rohe, Edificio per abitazioni al Weissenhofsiedlung, Stoccarda, 1927. La struttura a scheletro qui dimostra l'alto livello di flessibilità nel taglio degli appartamenti.



Weissenhofsiedlung, Stoccarda, 1927. L'esposizione Internazionale di Stoccarda sancisce l'inizio dell'architettura contemporanea e rappresenta la massima concentrazione di edifici puristi



G. Pergini, M. Fiorentino e AA. VV., Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine, 1944-51. Un'unica immensa pietra tombale ricopre i 335 sarcofagi dei martiri dell'eccidio. E' staccata da terra di 1 metro determinando un'isola di luce che corre tutt'altorno, accentuando il peso "protettivo", la purezza e la maestosa monoliticità del luogo.



V. Mosco, A. Luccichenti, Palazzina in via S. Crescentiano, Roma, 1952. Il purismo volumetrico ed espressivo è contrastato dai grandi balconi a cuneo in aggetto.



U. Luccichenti, Palazzina in via Paisiello, Roma, 1954. Un purismo teso verso l'espressività linguistica ottimamente intonato nella capitale.

5 PURISMO

Il purismo nasce nel 1918 ad opera di Le Corbusier e Ozenfant dapprima come movimento pittorico per poi estendersi al disegno industriale e all'architettura. Con il manifesto *Après le Cubisme* cui fa seguito l'uscita della rivista *Esprit Nouveau*⁴⁶ che pubblica ventotto numeri fra il 1920 ed il 1925⁴⁷, viene reso esplicito il contenuto del movimento: lo spirito meccanico funge da motivo guida nella conformazione dell'espressione architettonica. A differenza del cubismo, che oltre ad operare una scomposizione quadridimensionale si carica di frammenti descrittivi di una memoria che appartiene a una quinta dimensione, il purismo opera montando e bilanciando nella composizione elementi predisposti alla persuasione funzionalista dell'opera d'arte. Questo indirizzo, da cui deriva una produzione didascalica e spesso articolata degli elementi dell'architettura, ha come obiettivo la trasformazione del progetto in modello, invitando la cultura architettonica contemporanea a scoprire il valore normativo del codice contenuto nell'evento unico (prototipo). Non un azzeramento totale rispetto al futurismo e all'espressionismo ma l'evidenziazione degli aspetti essenziali dell'architettura, poiché solo questi sono ritenuti pertinenti alla costruzione e al potenziamento del mondo contemporaneo.

"Abbiamo desiderato costruire e non più dubitare, aggiungere ogni giorno una certezza strappata all'analisi, una certezza in un ciclo che andrà crescendo, sviluppandosi (...). Abbiamo detto: c'è uno spirito nuovo; è uno spirito di costruzione e di sintesi guidato da una concezione chiara".⁴⁸

Oltre alla esemplarità con la quale i concetti per una nuova architettura vengono espressi negli articoli che vanno dai "trois rappels à MM. LES ARCHITECTES"⁴⁹ in poi, ciò che rimane fortemente inciso nella memoria è la carica simbolica contenuta negli slogan come il famoso "machine a habiter" o il meno conosciuto "machine a éumouvoir"⁵⁰. Essi rivendicano non solo il ruolo meccanicistico dell'architettura ma anche la necessità del linguaggio artistico di modellare la forma sulla funzione:

L'architettura non ha niente a che vedere con gli stili (...). L'architettura ha più gravi destini; capace di sublimità, essa tocca gli istinti più brutali con la sua oggettività; sollecita le facoltà più elevate con la sua stessa astrazione. L'astrazione architettonica ha questo di particolare e di magnifico, che radicandosi nel fatto brutale, lo spiritualizza, poiché il fatto brutale non è altro che la materializzazione, il simbolo dell'idea possibile. Il fatto brutale è

⁴⁶ - *Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique*. Dal quarto numero: *Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*. Fondata insieme al pittore e critico *Amédée Ozenfant* (conosciuto da L.C. nel 1918 e da lui definito "spirito chiaro") e a *Paul Dermée*, giornalista e poeta. La rivista adottava il tono delle avanguardie contemporanee e il titolo stesso deriva da una conferenza di Apollinaire *L'esprit Nouveau* appunto. Gli pseudonimi *Le Corbusier*, modellato sul cognome di un avo materno, e *Paul Boulard*, erano da lui riservati agli articoli di architettura mentre *Ozenfant* negli stessi articoli usava il cognome materno *Saugnier*. Il vero nome, *Charles Edouard Jennaret*, veniva usato solo per alcuni articoli sulla pittura. Altri articoli scritti dai due erano firmati con gli pseudonimi *Vauvrecy* e *Fayet*. (Dall' *Antologia dell'arch. Moderna* di De Benedetti e Pracchi pag. 345).

⁴⁷ - anno nel quale la rivista viene chiusa, subito dopo la pubblicazione del progetto di una città per tre milioni di abitanti.

⁴⁸ - *Ibid.* (pag 346).

⁴⁹ - Titolo del primo articolo di architettura a firma Le Corbusier, Saugnier.

⁵⁰ - *Eumouvoir*: commuovere, scuotere.

passibile di idee soltanto grazie all'ordine che vi si proietta. Le emozioni che l'architettura suscita emanano da condizioni fisiche ineluttabili, irrefutabili, oggi dimenticate. Il volume e la superficie sono gli elementi attraverso i quali si manifesta l'architettura. Il volume e la superficie sono determinati dalla planimetria. E' la planimetria la generatrice. Tanto peggio per coloro cui manca l'immaginazione.

L'architettura è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi assemblati sotto la luce (...), i cubi, i cono, le sfere, i cilindri e le piramidi sono forme belle, le forme più belle (...). L'architettura egizia, greca e romana è un'architettura di prismi, cubi, cilindri, triedi o sfere (...). L'architettura gotica, nella sua essenza, non si fonda su sfere, cono e cilindri; soltanto la navata esprime una forma semplice, ma di una geometria complessa di secondo grado negli incroci di ogive. Per questo una cattedrale non è molto bella, e non vi cerchiamo compensi di natura soggettiva, estranei ai valori plastici. 51

L'architettura agisce su degli standards. Gli, standards sono fatti di logica, di analisi, di studio scrupoloso. Gli standards si fissano su un problema ben formulato. L'architettura è invenzione plastica, è speculazione intellettuale, è matematica superiore. L'architettura è un'arte altera.52

Dunque l'oggetto della ricerca purista non è lo stile ma la risposta altera alle esigenze dell'uomo, che si ottiene attraverso il raggiungimento dell'armonia e della proporzione nella composizione degli elementi architettonici, tra cui per primi il volume e la superficie, assemblati secondo standards definiti. Questi concetti subiranno gli attacchi provenienti sia da quella parte della critica che si oppone a ogni forma di arte che punta tutto sulla funzione (gli espressionisti), sia da quella avversa alle metodologie compositive che si basano su regole proporzionali, seriali, armoniche (alla quale appartiene lo stesso Bruno Zevi).

Gli elementi dell'architettura purista verranno, in occasione dell'esposizione internazionale della Weissenhofsiedlung di Stoccarda del 1927, identificati da Le Corbusier nei famosi cinque punti: i pilotis, il tetto giardino, la pianta libera, le finestre in lunghezza, la facciata indipendente. Si può affermare che i cinque punti esprimano l'azzeramento del codice, dello stile o delle morfologie astratte e il riaffermarsi di una logica pregnante ed elementare, ovvero fatta per elementi, nella quale non è possibile scindere la forma dal proprio contenuto. In questo senso essi costituiscono la risposta contemporanea al problema di origine classica della descrizione degli elementi (ordini) dell'architettura. Una risposta che contiene una forte carica persuasiva perché tendente a strutturare le regole sintattiche dell'architettura contemporanea secondo quelle della società meccanica.

La specializzazione inchioda l'uomo alla macchina; si esige da ognuno un'assoluta precisione, perché il pezzo che passa nelle mani del prossimo operaio non può essere trattenuto, corretto, arrangiato; deve essere esatto per continuare a svolgere con precisione il suo ruolo di pezzo particolare,

⁵¹ - L.C. Tre richiami ai signori architetti (*trois rappels à MM. LES ARCHITECTES*).

⁵² - L.C. Occhi che non vedono... III Le automobili, *ibid.* (pag. 359).

chiamato a collocarsi automaticamente in un insieme. (...) lo spirito di bottega non esiste più, ma sicuramente uno spirito più collettivo.⁵³

Tra le opere emblematiche di questo periodo è presente una matrice unitaria costituita da un volume originario che, pur venendo scavato da più parti, mantiene la propria riconoscibilità. Questo volume astratto diventa architettura nella villa a Garches del 1927, nella villa Savoje del 1929, nelle case modello all'esposizione di Stoccarda del 1927, architetture che sul finire degli anni '60 e negli anni '70 verranno riprese in particolare dai Five Architects, ma anche da Adele Naudé Santos e altri, realizzando progetti che in alcuni casi risultano ancor più sofisticati ed estremi. Tali esperienze progettuali si configurano come il banco di prova dei cinque punti, come un supporto dimostrativo della loro validità che ne supera ampiamente la natura didascalica. Sono queste architetture, oltre al metodo di descrizione dell'edificio per elementi, che vanno a costituire la più tangibile acquisizione del codice purista.

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Rapporto di armonia e di ordine meccanico.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

L'architettura trasforma l'occasione progettuale in modello, nel prototipo di una composizione per elementi che concatenano lo spazio interno con l'esterno.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

I cinque punti azzerano ogni linguaggio sublimando ogni stile nella purezza dell'astrazione.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Ricerca altera delle esigenze brutali e nobili dell'uomo: architettura anti-stile.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Volumetrie e superfici curvilinee bianche, ma a volte anche colorate con colori pastello, aggregazioni di cellule architettoniche.

6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

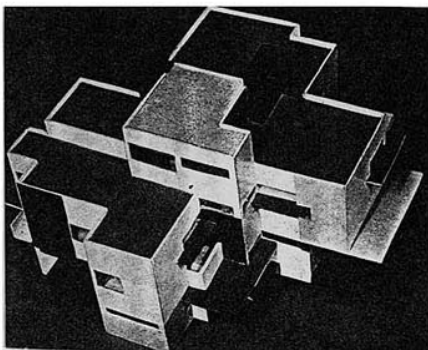
Doppie altezze, percorsi in rampa, ordine esterno riflesso internamente attraverso la ricerca della "macchina per abitare".

7 - Promesse:

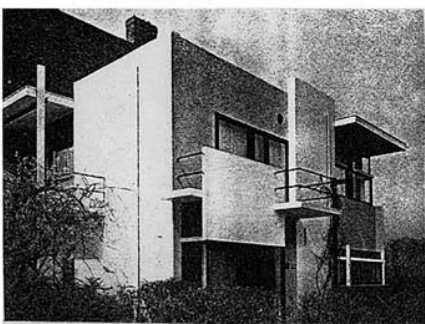
Lo spirito nuovo permette alla società contemporanea di aggiungere ogni giorno una certezza strappata al dubbio attraverso l'analisi.

⁵³ - Architettura o rivoluzione, in: Vers une Architecture (pag. 225-243).

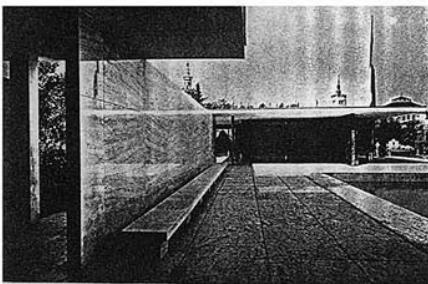
NEOPLASTICISMO



Theo van Doesburg e Cor Van Eesteren, Casa privata: plastico di progetto, 1920.
Questo codice, svincolato da rigide stereometrie apre le porte ad un'aggregabilità di tipo "metabolico".



G. T. Rietveld, Casa Schroeder a Utrecht, 1923 - 24. La rottura con la dimensione monumentale si manifesta attraverso la scomposizione dell'oggetto artistico in parti, le lastre che ne esaltano la temporalità.



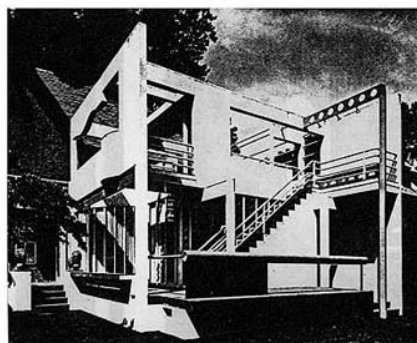
L. Mies van der Rohe, Padiglione tedesco a Barcellona, 1929. La separazione dei piani orizzontali e verticali assorbono le cromaticità del travertino, del vetro grigio e del marmo verde sublimando il codice anticlassico attraverso l'uso di materiali classici.



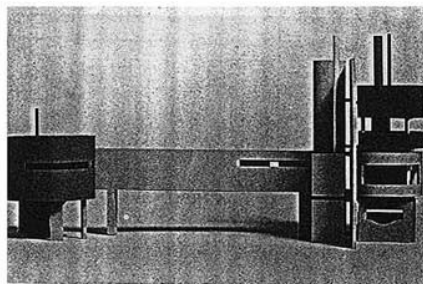
R. Neutra, Brown House, Bel Air, 1955.
Gli "outriggers" così come ogni elemento orizzontale e verticale mantengono la propria individualità in un componimento che esalta la sovrapposizione e non l'incastro dei plurimi componenti.



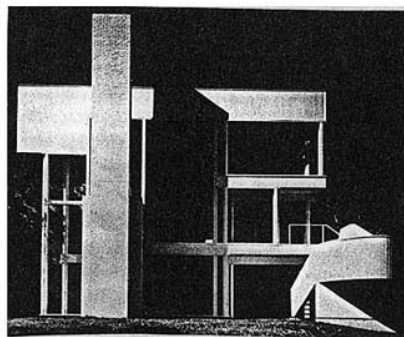
M. Safdie, Unità d'abitazione di Montrial, 1967. La libertà aggregativa neoplasticista è qui ripresa, a distanza di quasi mezzo secolo, e sviluppata al di là dell'oggetto architettonico alla ricerca di significati urbani.



M. Graves, Casa Benacerraf, (ala addizionale) Princeton, N. J. 1969 - 70. Prima del sodalizio Post-moderno Graves ha operato con le sue opere una ricerca ricca di valori informativi e basata sulla sintassi neoplasticista.



J. Heiduk, Bye House, (Wall House), per Ridgefield, Conn. 1973. Libertà aggregativa e setti murarie manifestano il massimo della volontà espressiva combinandosi come una coppia di elementi, ben distinti.



R. Meier, Casa Smith, Darien, Conn. 1965 - 67.
Qui la complessità geometrica del neoplasticismo diventa indispensabile elegante, eleganza che pervade l'opera permeando dal piano dell'espressione a quello del contenuto.

6 NEOPLASTICISMO

Il manifesto del gruppo De Stijl apparì nel Novembre del 1918.

L'obiettivo del gruppo che lo compilò (*Theo van Doesburg, Robt. van't Hoff, Vilmos Huszar, Antony Kok, Piet Mondrian, G. Vantongerloo, Jan Wils*) era la combinazione organica dell'architettura, della scultura e della pittura in un modo costruttivo lucido, non sentimentale, fatto per elementi. Le tesi del movimento esprimono, sul piano figurativo, una continuazione razionalizzata del cubismo e su quello sociale una lotta radicale all'individualismo. Lo stile è caratterizzato da piani o setti murari, spesso colorati, che fuoriescono dai volumi con una legge di crescita ortogonale e quasi mai obliqua o curvilinea. Gli spigoli dei volumi tendono a non essere definiti dall'incontro dei muri che li determinano, come invece avviene nei codici razionalisti. I muri diventano setti, superfici che mostrano il proprio spessore rimanendo tra loro separate, così consentendo alla luce di penetrare all'interno del volume in quei punti di scollamento ed evitando di trattare le aperture delle finestre come altrettanti *buchi nel muro*.

Il manifesto De Stijl (1918) è articolato in otto punti:

Manifesto De Stijl:

1. *Ci sono due concezioni del mondo: una antica e una nuova. L'antica tende verso l'individualismo. La nuova, verso l'universale. La lotta tra individualismo e universale si registra sia nella guerra mondiale che nell'arte della nostra epoca.*
2. *La guerra distrugge il vecchio mondo con il suo contenuto: il dominio individuale, comunque inteso.*
3. *L'arte nuova ha messo in evidenza il contenuto della nuova concezione del mondo: l'universale e l'individuale in uguali proporzioni.*
4. *La nuova concezione del mondo è pronta a realizzarsi in tutto, anche nella vita.*
5. *Le tradizioni, i dogmi e le prerogative dell'individualismo (il naturale) si oppongono a questa realizzazione.*
6. *Lo scopo della rivista "De Stijl" è di fare appello a tutti coloro che credono nella riforma artistica e culturale per annientare ciò che ne ostacola lo sviluppo, come i suoi collaboratori hanno fatto nella nuova arte plastica sopprimendo la forma naturale che contrasta un'autentica espressione d'arte, esito di ogni conoscenza artistica.*
7. *Gli artisti d'oggi hanno preso parte alla guerra mondiale nel campo spirituale, spinti dalla stessa coscienza, contro le prerogative dell'individualismo: il capriccio. Essi solidarizzano con tutti coloro che combattono spiritualmente o materialmente per la formazione di un'unità internazionale nella vita, nell'arte, nella cultura.*
8. *L'organo De Stijl, fondato a questo scopo, fa ogni sforzo per porre in luce la nuova idea della vita.⁵⁴*

⁵⁴ - In: Ulrich Conrads, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge, The MIT Press. 1970. (pag.39). Il manifesto è firmato da *Theo van Doesburg, Robt. van't Hoff, Vilmos Huszar, Antony Kok, Piet Mondrian, G. Vantongerloo, Jan Wils*.

Sette anni dopo Theo van Doesburg scrive *principi fondamentali* dell'architettura neoplasticista⁵⁵, attraverso i quali analizza il rapporto tra 17 categorie dell'architettura e i significati ad esse corrispondenti nella poetica del *movimento*:

1. *La forma – A posteriori.*
2. *Gli elementi – Categorie sia fisiche che metafisiche che costruiscono l'architettura (luce, funzione, materiali, volume, tempo, spazio, colore.).*
3. *L'economia – Uso dell'essenziale.*
4. *La funzione – Fondata sulla sintesi delle esigenze pratiche.*
5. *L'informe – I piani che suddividono gli spazi si estendono all'esterno del volume.*
6. *Il monumentale – Rapporti, trasformazione, leggerezza, trasparenza.*
7. *Il buco – La finestra non è più un buco nel muro.*
8. *La pianta – Compensazione tra gli spazi interni e quelli esterni.*
9. *La suddivisione – Fluidità spaziale.*
10. *Il tempo – Il tempo conferisce allo spazio animazione.*
11. *Aspetto plastico – Quarta dimensione dello spazio-tempo.*
12. *Aspetto statico – Architettura anti cubica. Sviluppo eccentrico delle cellule spaziali.*
13. *Simmetria e ripetizione – Rapporto equilibrato di parti ineguali. Soppressione della monotonia iterativa. Non esiste il davanti e il dietro, il destro o il sinistro.*
14. *Frontalismo – Sviluppo della plastica poliedrica nello spazio-tempo.*
15. *Il colore – Realizzazione del colore nello spazio-tempo rendendo visibile plasticamente una nuova dimensione.*
16. *Decorazione – La nuova architettura è anti decorativa.*
17. *L'architettura come sintesi della nuova costruzione plastica – Convergenza di tutte le arti plastiche nell'architettura.*

In architettura furono soprattutto Mies van der Rohe, Gerrit Thomas Rietveld e Cornelius Van Eesteren a dar vita a questo linguaggio utilizzando nelle loro architetture tutti i punti dell'architettura neoplasticista. Theo van Doesburg curò gli aspetti di sintesi teorico-metodologica del neoplasticismo più che quelli realizzativi. Si è detto che sia stato Le Corbusier a offrire *le soluzioni* dell'architettura moderna ma che Theo van Doesburg ne abbia *strutturato il metodo*. "Il primo dice: *questi sono gli elementi...* il secondo: *questo è il processo*. Ne deriva che il manierismo purista lecorbusieriano è assai più diffuso di quello neoplasticista. In breve, Le Corbusier dice il *che*, Wright il *perché*, van Doesburg il *come* dell'architettura."⁵⁶ Interessante notare che le sette invarianti di Bruno Zevi (1, *l'elenco come metodologia progettuale*; 2, *asimmetria e dissonanze*; 3, *tridimensionalità antiprospektiva*; 4, *sintassi della scomposizione quadridimensionale*; 5, *strutture in oggetto, gusci e membrane*; 6, *temporalità dello spazio*; 7, *reintegrazione edificio-città-territorio*) derivano direttamente dai diciassette punti di Theo van Doesburg.⁵⁷

⁵⁵ - Scritti nel 1925 e poi rielaborati nel 1930, un anno prima della sua morte, per una conferenza a Madrid.

⁵⁶ - B. Zevi, *Poetica dell'architettura Neoplasticista*, Torino, Einaudi, 1974, 2ª Ed. (Pag. 114)

⁵⁷ - Riconosciuto direttamente da B. Zevi, in: *Poetica dell'architettura neoplasticista* 2a ed., Torino,

P.B. Einaudi, 1974, (pag. 117). A pag. 116 dello stesso testo, la scuola d'arte dell'Università di Yale di Paul Rudolph del 1958-64, e la villa Brown di Richard Neutra del 1955 sono presentate nelle didascalie delle foto come epigoni di De Stijl.

Lo scopo, quello di creare un linguaggio universale ovvero una sintesi di armonia espressiva liberata da ogni particolarismo individuale, non si avverò e dopo la morte di van Doesburg "l'ideale neoplastico ritornò alla sua idea iniziale della pittura astratta"⁵⁸. Inoltre lo stesso Mies andò in America dimenticandosi in molte occasioni la scomposizione quadridimensionale, i colori primari e la lotta all'individualismo.

In America si produrranno gli epigoni del neoplasticismo, anche se di grande qualità architettonica, con le ville californiane di Richard Neutra, la Facoltà di Architettura della Yale University di Paul Rudolph a New Haven, i piani complessi della *cardboard architecture* progettati soprattutto dai Five Architects e poi dal gruppo Arquitectonica⁵⁹, architetture nei cui programmi non vi è più un riferimento diretto alla lotta all'individualismo. L'accusa che da taluni critici viene mossa è che per progettare le loro eccellenti opere di architettura, taluni progettisti abbiano finito per adoperare solo le forme esteriori del neoplasticismo e non anche i concetti programmatici di eliminazione delle barriere sociali che ne erano alla base.

In Europa sono avvenute interessanti contaminazioni di questo codice, soprattutto con altri di matrice neo-espressionista, e queste sono caratterizzate da due momenti diversi: il primo, soprattutto ad opera di Mario Botta, in molteplici occasioni articola i volumi alla ricerca di ovviare di ricorrere all'uso della finestra quale *buco nel muro*; il secondo, che vede impegnati alcuni architetti decostruttivisti tra i quali Günter Behnisch e Zaha Hadid, evidenzia un superamento delle posizioni originarie che facevano giudicare frivolo l'uso della linea obliqua, operando a favore di un'architettura *animata* dove il neoplasticismo è colto in un momento diverso da quello della compiutezza finale dell'organismo architettonico. Questo codice, attraverso un processo di astrazione dalla natura, ricerca l'equilibrio cosmico, la cui *espressione plastica esatta* si rivela attraverso piani e linee verticali o orizzontali. E' per distinguersi dalla natura, dove piani e linee si confondono nella forma, che questo codice rifiuta la linea obliqua:

“Si possono (...) fare bellissime cose anche neoplastiche (...) in obliquo (...) non si può negare il carattere naturalistico e frivolo della linea obliqua, che per di più non si fa annientare dalla posizione contrastante di un'altra linea. Può produrre un effetto di stabilità, ma plasticamente mantiene il movimento esteriore, cioè l'apparenza naturale. Ecco dove ci conduce la ricerca superficiale di una nuova espressione plastica. Senza volerlo si torna alla natura.

All'inverso, l'espressione plastica delle linee verticali e orizzontali nei loro rapporti rettangolari è quella della forza e del riposo interiori. Mentre nell' "apparenza" di una croce (unificazione), le linee esprimono di nuovo – benché in astratto – una forma, nella composizione neoplastica le linee sono in opposizione reale, ciò che elimina ogni forma. Esse esprimono il movimento della vita maturata da un ritmo approfondito, prodotto di rapporti dimensionali. E poiché soltanto da questi rapporti può scaturire l'opposizione alla natura, bisogna cercare in essi, e unicamente in essi, il punto culminante del neoplasticismo”⁶⁰

⁵⁸ - Kenneth Frampton, *Modern Architecture a critical history*, New York, Oxford U.P. 1980. (pag. 148).

⁵⁹ - Gruppo statunitense fondato dagli architetti peruviani Bernardo Fort Brescia e Laurinda Spear.

⁶⁰ - *L'uomo – la Strada – la Città*, Piet Mondrian, in B. Zevi, *Poetica dell'architettura Neoplastica*, Torino, Einaudi, 1974, 2' Ed. (Pag. 199).

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

La lotta all'individualismo genera compenetrazioni tra l'interno e l'esterno dell'architettura e la città neoplastica si compone solo di tali relazioni.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Leggi di crescita ortogonale, uso estremamente limitato dell'obliquo e assenza del curvilineo.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

La fluidità spaziale è ottenuta attraverso l'uso di piani slittanti che delimitano il volume senza toccarsi.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

La ricerca di una relazione con la città si realizza tramite l'uso di setti in c.a. trattati con colori primari che fuoriescono dal volume architettonico senza chiudere l'angolo.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Architettura anti cubica. Sviluppo eccentrico delle cellule spaziali che prima si scompongono in superfici e poi si proiettano verso l'esterno.

6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

Spazi articolati e colorati internamente così come esternamente. L'architettura prosegue oltre lo spazio interno, la cui delimitazione è determinata e motivata da sole ragioni di controllo climatico. In opposizione figurativa nei confronti della natura.

7 - Promesse:

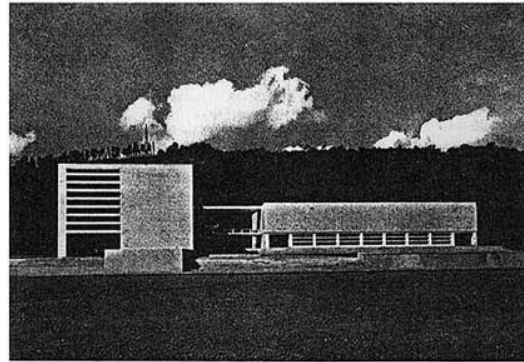
Universale e individuale in uguali proporzioni. Vi è sempre una soluzione in grado di soddisfare il dato funzionale e l'aspetto estetico.⁶¹

⁶¹ - Ibid. (Pag. 197).

RAZIONALISMO



W. Gropius, Bauhaus, Dessau, Germania Ovest, 1926.
L'oggetto architettonico viene prima decomposto nelle sue componenti funzionali e poi ricomposto in un'assemblaggio dinamico.



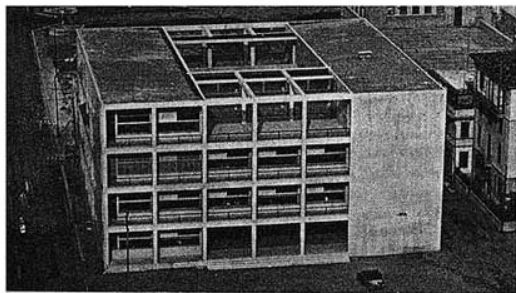
L. Moretti, Accademia di scherma al Foro Italico, Roma, 1936. Anche qui, come nell'edificio del Bauhaus, ad ogni spazio viene prima assegnata una specifica funzione, quindi, avviene l'assemblaggio.



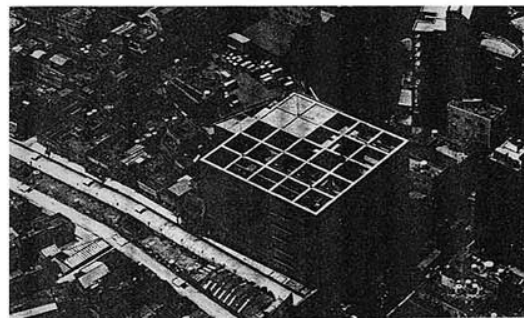
A. Libera, M. De Renzi, Ufficio postale a Roma, 1933.
Qui l'operazione non è più di addizione ma di sottrazione di un volume centrale ad un prisma, facendo emergere le due ali uguali dell'edificio.



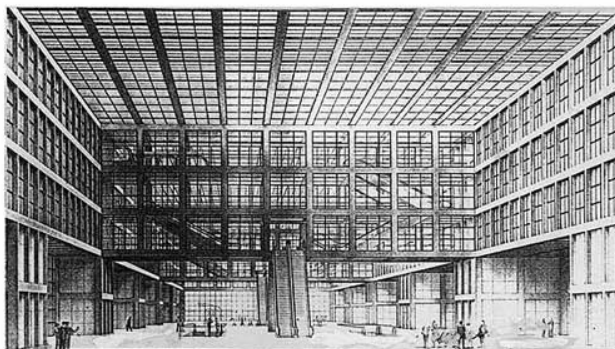
C. Cattaneo, P. Lingeri, G. Terragni; Palazzo dei ricevimenti e delle feste, Roma (B 42) Progetto di concorso (2° gr.), 1937-38.
Volumetricamente simile all'ufficio postale, vi si diversifica per l'uso di un linguaggio che opera scavi sottili e sintattici e che produce "stratificazione."



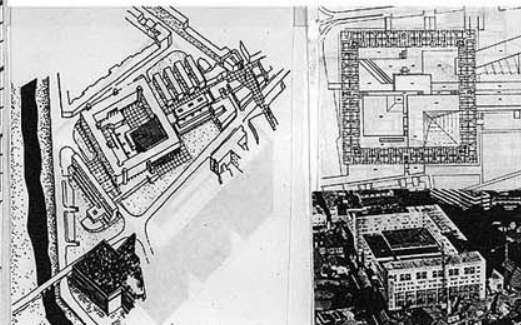
G. Terragni, Casa del Fascio, Como, 1928 - 36.
Il volume originario è riconoscibile. Gli scavi vengono operati su parti di esso mantenendo integri i legami sintattici e dichiarandone l'unitarietà.



T. Ando, Edificio per attività commerciali a Okinawa, 1984.
Un prisma a pianta quadrata alto otto piani e risolto sintatticamente evidenzia la propria matrice razionalista. All'interno una strada destinata ad uso pubblico.



O. M. Ungers, Concorso per l'aeroporto di Kansai, Osaka, 1988.
Il razionalismo può portare al tessuto, invadendo lo spazio con la propria logica basata su un "frattale" di ordine quadro che si riproduce come una "morula."



C. Aymonino, R. Panella, F. Battimelli, Centro Direzionale Benelli a Pesaro. 1980. Incompiuto razionalista, memore di un percorso in cui l'urbanistica ed il linguaggio si incontrano.

7 RAZIONALISMO

L'idea di un'architettura razionalista ha radici che risalgono all'architettura classica, periodo che deve il suo nome al sistema classificatorio sviluppato nei *trattati*, tra cui quello di Vitruvio rappresenta l'opera antica più completa, che si basa sull'idea di *ordinare gli elementi* dell'architettura secondo *classi* con l'obiettivo di descrivere la progettazione della città e delle sue parti.

Una tra le fondamentali differenze concettuali tra l'architettura classica e quella razionalista legata al movimento moderno, alla Bauhaus e ai CIAM è costituita dal tipo di classificazioni effettuate. Nell'architettura classica le classificazioni si basavano principalmente su questioni legate ai caratteri formali nonché di appartenenza linguistica degli elementi compositivi piuttosto che sul riconoscimento funzionale e prestazionale di questi. Gli ordini architettonici rappresentano gli insiemi delle classificazioni del mondo antico. Ognuno di essi si occupa sia di circoscrivere l'appartenenza di certi elementi a un codice riconoscibile perché composto di segni linguistici noti, sia della funzione e delle prestazioni che tale insieme predefinito dovrà svolgere. Ad esempio, la sovrapposizione verticale degli ordini classici avviene dal Dorico allo Ionico al Corinzio e non in altro modo, e ciò non per ragioni prevalentemente linguistiche, ma perché le proporzioni fisiche del dorico sono tali da poter sostenere il peso degli altri ordini. È interessante notare che i diacronismi storici e le capacità costruttive hanno imposto all'ordine Dorico, quello più antico, strutturalmente sovradimensionato e di più facile realizzazione per l'assenza di complesse elaborazioni scultoree nel capitello, una funzione di sostegno dei futuri ordini. Rispetto al Dorico (maschile), quindi, gli ordini Ionico (femminile) e Corinzio (raffinato e inebriante) rappresentano un'evoluzione non solo formale ma anche statica legata alla ricerca di una riduzione della massa strutturale. Non una negazione e un superamento a favore di nuove forme espressive, ma il suo utilizzo nell'architettura classica in combinazione con gli altri due stili, con un preciso ruolo assegnato.

L'assunto aristotelico secondo cui ogni fragilità e sviluppo scientifico si basa su precedenti solidi e certi è nel precedente esempio totalmente compiuto.

Nell'architettura razionalista si esclude dalla classificazione, quindi dall'elenco, ogni considerazione legata allo stile e all'ornamento, per concentrare tutta l'attenzione sulla struttura sintattica del progetto. Questo atteggiamento culturale ha il suo focolare nell'illuminismo e nella fiducia, incipiente in quel periodo, di poter risolvere ogni problema per mezzo della ragione. L'abate Carlo Lodoli fu tra i primi sostenitori di un'architettura funzionale.⁶² Il suo assunto secondo cui *"nulla si deve metter in rappresentazione che non sia anche in funzione"* è contemporaneo a quello dell'abate Marc Antoine Laugier secondo cui in architettura *"ogni bellezza risiede soltanto nelle parti essenziali, mentre quelle dettate dal bisogno rappresentano tutte le licenze e in quelle aggiunte per capriccio consistono tutti i difetti"*⁶³.

⁶² - (1690-1761). Più osservatore di architettura che trattatista, i suoi pensieri ci pervengono grazie ad Andrea Memmo (progettista tra l'altro della piazza del Campo a Padova e dell'isola *memmia* nella stessa piazza) che nel 1786 li raccolse nel: *Elementi di architettura lodoliana*.

⁶³ - M. A. Laugier, *Saggio sull'Architettura*, (Essai sur l'architecture, *pubblicato nel 1753 ed ampliato nel 1755*) a cura di Vittorio Ugo., Palermo, Aesthetica ed., 1987. (pag. 48).

La classificazione operata dal Laugier è nuova e diversa rispetto alle precedenti. Essa non è più legata a una descrizione linguistica⁶⁴ degli ordini classici, ma mira a descrivere gli elementi essenziali dell'architettura e, così facendo, anticipa l'approccio del razionalismo funzionalista di quasi un secolo e mezzo.

L'architettura razionalista, come viene qui intesa quale codice (incompleto) facente parte del linguaggio dell'architettura contemporanea, segue la crisi post bellica del primo conflitto mondiale e viene alimentata in primo luogo dagli studi sul tema della casa, della città e dei luoghi del lavoro per i quali fu necessario dare risposte immediate a pressanti esigenze sociali. Proprio a causa della dimensione e della natura dei temi affrontati essa non si configura come un'avanguardia e, attraverso il Bauhaus e i Congressi Internazionali di Architettura Moderna (CIAM), si diffonderà in tutto il mondo, anche per mezzo dei diversi movimenti e avanguardie che in esso finiranno per confluire.

Oltre a tutta una serie di sollecitazioni sociologiche (...) per cui l'arte non ha più una funzione contemplativa e consolatoria, bensì un'altra conoscitiva, fattuale, (...) il primo influsso dell'avanguardia sull'architettura fu quello del distacco dalla natura: come... dall'impressionismo si arriva alla pittura astratta, così dagli ordini architettonici, dalle composizioni bloccate, dalla simmetria (...) si giunge ad una conformazione disadorna, nuda, d'artificio, dissimmetrica. (...) Infatti solo lo svincolarsi dalla composizione bloccata e dagli assi di simmetria consentiva all'architettura razionalista di distribuire liberamente i suoi invasi spaziali a seconda della funzione, dell'orientamento, dell'economia dei percorsi ecc.⁶⁵

Il rapporto del razionalismo con la storia sul piano formale è di ostentazione degli aspetti legati alla funzione, quindi al significato, dai quali scaturiranno le indicazioni per la conformazione spaziale e linguistica. Ma il significato dell'architettura risiede al proprio interno ed ecco che, se da un lato le architetture razionalista e organica sono avversarie sul piano del rapporto con la natura, dal punto di vista della concezione spaziale condividono i fondamenti, cioè la conformazione di uno spazio che procede dall'interno verso l'esterno. La cultura architettonica europea, sempre impegnata a conformare la natura e a imbrigliarla in forme geometriche, era però impreparata a comprendere appieno il portato dell'architettura organica e così nel razionalismo essa fece grande uso di una delle categorie albertiane: la delimitazione. La fuga dal centro di gravità, espressa non solo dai movimenti organici americani ma anche dal movimento De Stijl si riflette infatti in tutto il razionalismo europeo e qui verrà repentinamente fermata, delimitata e *sezionata* nel suo moto centrifugo. L'architettura *della sezione* rappresenta in Europa il nuovo modello iconografico e in Italia, dopo la costituzione del M.I.A.R.,⁶⁶ il razionalismo venne utilizzato dal regime fascista quale stile idoneo, insieme a vampe futuriste, a rappresentare il secondo

⁶⁴ - Egli lamenta che i trattatisti da Vitruvio in poi, ad eccezione di Cordemoy, non hanno fatto altro che seguire l'impostazione vitruviana al problema della classificazione, aggiungendo ad esso solo qualche nuovo commento.

⁶⁵ - R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, 3' Ed., Univ. Laterza, Bari, 1974. (pag. 241).

⁶⁶ - Movimento Italiano di Architettura Razionale. La prima esposizione di architettura razionale del "gruppo sette," tenutasi a Roma nel Marzo del 1928 ebbe esiti critici, anche se non totalmente negativi. La seconda esposizione che seguì la prima di tre anni, venne inaugurata da Mussolini.

impero, non prima però di subire una monumentalizzazione derivante dalla combinazione con le forme del classicismo.⁶⁷

L'elenco degli architetti razionalisti include Gropius, Oud, Mies, Terragni, Libera, Figini e Pollini, Pagano, Cattaneo. La sua continuità è affidata, tra gli altri, a Ungers, Meier, Ando, Ito, Purini, Rossi, Grassi, Monistiroli. Se Gropius può essere inteso come il padre del razionalismo funzionalista, Terragni e Libera più di altri hanno spinto il codice alla ricerca degli elementi del linguaggio.

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Contrasto dichiarato, ma non avversione, nei confronti della città storica e della natura.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Il progetto nasce dall'interno e mostra le proprie leggi di sviluppo nelle volumetrie esterne.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Scansione ritmata degli elementi sintattici.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Evoluzione dei contenuti alla quale corrisponde un'estrema semplificazione formale.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Volumetrie articolate e superfici lisce dalle quali fuoriescono elementi strutturali.

6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

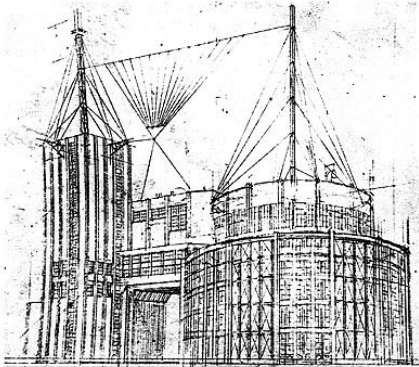
Libertà e flessibilità d'uso nella suddivisione degli spazi interni, sempre mantenuta all'interno della logica cartesiana.

7 - Promesse:

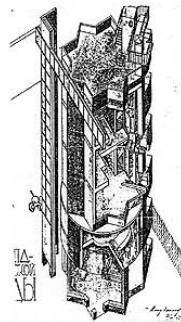
Oggettività ed efficientismo nel rapporto tra oggetto, funzione e rendimento.

⁶⁷ - Il quale perde l'uso della sintassi centrifuga per assumere quella classica. La complessa vicenda del razionalismo italiano passa per il R.A.M.I. (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani), e per gli effetti della tattica piacentiniana alla quale seguì, ad opera di Libera, lo scioglimento del M.I.A.R.

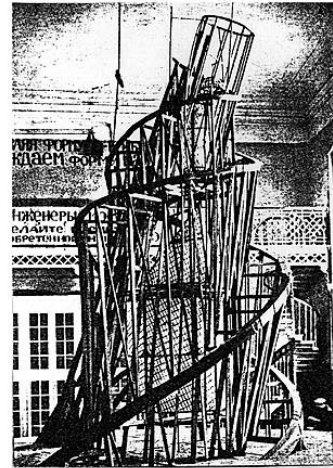
COSTRUTTIVISMO



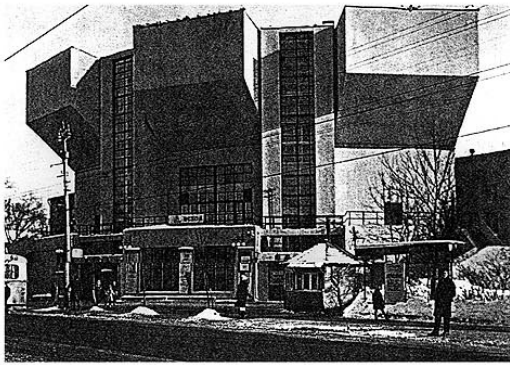
A.A., V.A., I.A., Vesnin, Progetto per il concorso del Palazzo del lavoro, Mosca 1923. Diversi contenuti ed espressioni, privi di schematicismi ed antidogmatici vengono ricercati attraverso lo studio di nuove tipologie edilizie.



I. A. Golosov, Progetto per il concorso dell'ufficio moscovita della redazione del giornale Leningradskaja Pravda, Mosca 1924. Un cilindro ingabbiato in una stella ad otto punte mostra il rifiuto di ogni schematicismo e la ricerca di nuove invenzioni architettoniche.



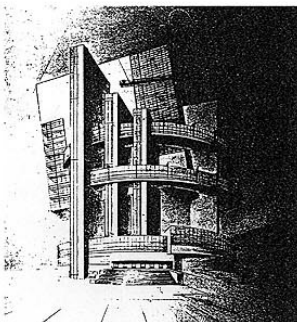
V. R. Tatlin, Monumento alla Terza Internazionale, Mosca 1920. Modello della colossale struttura in acciaio all'interno della quale ruotano un dado, una piramide e un cilindro che contengono le sale dei congressi, gli uffici, i centri d'informazione.



K. S. Melnikov, Club Rusakov, Mosca 1928. I tre auditori proiettati verso l'esterno mostrano l'andamento interno delle funzioni.



I. A. Golosov, Club Zujev, Mosca 1929. Negli esempi costruiti la ricerca linguistica abbandona la fragilità dei progetti acquistando solidità anche negli incastri con i materiali trasparenti.



R. M. Smolenskaja Vchutein, progetto di tesi di laurea del palazzo dei congressi, 1928. La macchina edilizia va alla ricerca della propria vulnerabilità e delle proprie instabilità espressive.



A.L. e V.Vesnin, Progetto per il concorso dell'ufficio moscovita della redazione del giornale "Leningradskaja Pravda", Mosca 1924. L'evidente trasparenza e dinamica del costruttivismo nell'edificio per i media.



Ja. G. Cernichov, Miniature architettoniche, 1928 - 31. Negazione del concetto di involucro a favore della nudità della macchina edilizia.

8 COSTRUTTIVISMO

I fratelli Naum Gabo e Antoine Pevsner, entrambi scultori, scrissero a Mosca nel 1920 il "*realist manifesto*" nel quale venivano illustrati i principi del costruttivismo, cinque concetti destinati ad esercitare una forte influenza sull'architettura russa del dopoguerra. Essi sono:

1 - Noi rifiutiamo le circonferenze spaziali chiuse come le espressioni plastiche della modellazione dello spazio. Noi asseriamo che (lo spazio) può essere modellato esclusivamente dall'interno verso l'esterno, nel suo spessore, e non dall'esterno verso l'interno attraverso il suo volume. Ciò in quanto, cos'altro è lo spazio assoluto se non un'unica, coerente ed illimitata profondità?

2 - Noi rifiutiamo il volume puro quale elemento esclusivo per la composizione di corpi architettonici e tridimensionali nello spazio. Al contrario noi richiediamo che i volumi plastici dovranno essere costruiti stereometricamente.

3 - Noi rifiutiamo gli elementi decorativi dipinti con colori sulle costruzioni tridimensionali. Noi esigiamo che il cemento armato prenda il posto delle decorazioni pittoriche.

4 - Noi rifiutiamo la linea decorativa. Noi esigiamo che ogni linea nel lavoro artistico debba servire esclusivamente per definire la forza interna del corpo rappresentato.

5 - Non siamo più soddisfatti degli elementi statici della forma nell'arte plastica. Noi esigiamo l'inclusione del tempo quale nuovo elemento ed asseriamo che un vero movimento deve essere impiegato nelle arti plastiche, al fine di rendere possibile l'uso dei ritmi cinetici in un modo che non sia semplicemente illusionistico.⁶⁸

Razionalizzare le forme artistiche, prendere le distanze dall'essenza metafisica dell'estetica idealista per seguire la strada di un coerente materialismo, creare i nuovi *condensatori sociali* attraverso una cultura architettonica nella quale il contenuto e la forma siano indissolubilmente legati, perseguire l'esatta determinazione delle incognite e la ricerca del metodo *giusto* per arrivare alla soluzione del problema architettonico costituiscono i postulati del movimento, e il materialismo attivo nel tempo presente ne è parte indissolubile:

Nella realtà del tempo presente si forgia la concezione del mondo dell'architetto contemporaneo e nascono i nuovi metodi del pensiero architettonico.⁶⁹

Nel tempo presente le incognite sono più facilmente individuabili perché tutte temporalmente vicine. Queste vanno sviscerate dal generale al particolare, stabilendo un meccanismo di priorità. Le incognite prioritarie sono quelle che hanno carattere e rilevanza sociale e sono costituite dall'individuazione delle

⁶⁸ - Naum Gabo, Antoine Pevsner, *Basic Principles of Constructivism*, in: U. Conrads, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge, Mass., the MIT press, (pag 56). (traduz. di R.L.).

⁶⁹ - Moisej Ginzburg, *I nuovi metodi del pensiero architettonico*. (in *Sovremennaja Arkhitektura*, 1, 1926, pag. 1-4). In V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Bari, Laterza, 1969, (pag. 368-373).

esigenze della classe lavoratrice la quale deve organizzare la propria esistenza quotidiana e, al tempo stesso, contribuire al conformarsi della nuova vita economica del paese. Gli strumenti dell'architetto costruttivista risiedono nella pianificazione e nello standard e con essi egli opera scientificamente, funzionalmente e materialmente andando non solo alla ricerca dei problemi, ma dotando questi delle rispettive soluzioni, procedendo sempre dal piano del contenuto a quello dell'espressione e mai viceversa.

L'architetto segue così nel proprio lavoro un cammino che va dall'essenziale al secondario, dall'ossatura all'involucro. Solo una concezione funzionale dell'architettura stabilisce come punto d'arrivo di ogni lavoro una severa organizzazione dello spazio e mostra l'obiettivo verso cui deve essere indirizzato lo sforzo fondamentale. In tal modo la prima funzione delle condizioni concrete del problema risulta essere quella di fissare il numero delle singole grandezze spaziali, le loro dimensioni e i loro rapporti reciproci. Sarà proprio questo, prima di ogni altro, il punto di partenza dell'architetto contemporaneo, questo lo indurrà a svolgere il suo progetto dall'interno verso l'esterno e non viceversa, come avveniva ai tempi dell'eclettismo; questo, infine, orienterà tutto il suo cammino futuro.⁷⁰

Ciò si traduce nel rifiuto del non essenziale e nella ricerca dell'espressione e della forma d'arte negli elementi indispensabili dell'intervento.

Il tentativo di risemantizzare il rapporto tra linguaggio architettonico e tipo edilizio trova concretezza nella volontà di reinventare le tipologie tradizionali della casa d'abitazione, dell'università, della scuola, della fabbrica.

L'influenza del suprematismo di Malevic⁷¹, che distingue nettamente tra attività pratica e creazione artistica dando a quest'ultima una supremazia sulla rappresentazione materialistica o sull'arte a servizio di uno scopo o di un'ideologia (supremazia dell'arte pura sull'arte applicata) e la volontà di compiere un'opera di totale azzeramento formale da precedenti retaggi, si fonda sulla convinzione che l'espressione sia in grado di trasformare il contenuto, nell'essenza di ciò che di esso viene percepito.

E' proprio su questo complesso territorio dei fenomeni percettivi che il costruttivismo si differenzia in due gruppi con fondamenti teorici diversi e opposti: uno guidato da Ladowski e Golosov, l'altro nel quale si riconoscono i fratelli Vesnin, Ginzburg, Tatlin, El Lissitzky. Si potrebbe obiettare che di queste due tendenze solo la seconda sia realmente costruttivista in quanto la prima assume una connotazione di carattere formalistico/symbolista. Le differenze teoriche insite in queste correnti di pensiero diverranno incolmabili tanto da essere responsabili della scissione dell'associazione dei nuovi architetti, l'Asanova. Il suo direttore, Ladowski, sosteneva che l'architettura ha, tra gli altri, anche il compito di creare una *possente suggestione sull'ideologia delle masse* attraverso la conformazione plastica degli edifici e degli spazi della città. Nella ricerca dello stile bolscevico, Ladowski teorizzava un *razionalismo estetico* che

⁷⁰ - Ibid.

⁷¹ - "L'arte non vuole stare più al servizio della religione e dello stato, non vuole più illustrare la storia dei costumi, non vuole più saperne dell'oggetto come tale, e crede di poter affermarsi senza la 'cosa' ma 'in sé e per sé'". M. De Micheli, Le avanguardie artistiche del Novecento, Schwarz, Milano, 1959, (p. 367).

doveva addirittura tendere al risparmio dell'energia psichica necessaria a comprendere le caratteristiche spaziali e funzionali dell'architettura. La sua teoria, così come quella di Golosov, si occupa di analizzare le reazioni psicologiche che le forme generano sugli individui e arriva a compilare un dizionario di simboli che, a detta dei promotori, vengono *percepiti in modo assolutamente oggettivo*.

Questo approccio formalista e simbolista fu criticato dai già citati costruttivisti cosiddetti puri del secondo gruppo i quali sostenevano che la pregnanza dell'ideologia dell'architettura proletaria non si fonda sulle forme esteriori che operano sugli organi della percezione, e meno ancora nell'ebbrezza emotiva suscitata nelle masse.⁷² Il rapporto tra contenitore e contenuto non si presenta sotto forma di involucro anzi, esso viene negato a favore della macchina edilizia che, privata della sua carenatura, mette a nudo una bellezza sostanziale e pregnante.

Ciò che in entrambi i gruppi è invece condiviso è la volontà di rompere con il passato, e in questo aspetto i rispettivi progetti non presentano vistose divergenze linguistiche. Si può dire che il costruttivismo rifiuti un'eredità architettonica imposta in modo astratto e dogmatico priva di un diretto legame prestazionale con i nuovi problemi sociali della costruzione funzionalista, motivando così l'azzeramento compiuto. Rifiuta, altresì, di orientare le proprie realizzazioni secondo un pensiero formato da valori astratti quali simboli e immagini artistiche prive di un'immediata motivazione o motivati da complicati studi psicologici.

Per quanto riguarda la forma, denunciemo categoricamente:

- 1) *gli architetti e gli ingegneri che ignorano i problemi relativi all'aspetto socio-artistico dell'architettura*
- 2) *gli architetti dell' "abbellimento", il cui eclettismo, sprovvisto di qualsiasi principio, consente loro di applicare gli stili del passato a edifici con una funzione sociale diversa;*
- 3) *la ricerca di forme nuove che astraggono dalla funzione sociale dell'architettura e dalle possibilità concrete di realizzazione;*
- 4) *il dilettantismo ingenuo di architetti che utilizzano la decorazione architettonica per esprimere simbolicamente la loro visione nel mondo;*
- 5) *I tentativi dei cosiddetti architetti del "nuovo stile" che utilizzano gli elementi della nuova architettura per "modernizzare" e abbellire edifici la cui concezione è superata.*

Noi denunciemo tutto ciò, e ci dichiariamo a favore di uno sviluppo organico dell'architettura sovietica determinato dalla nuova struttura della società e dai metodi tecnici più perfezionati dell'industria edilizia.

Noi denunciemo anche i tentativi ideologici, economici, ecc. che incitano l'utente all'abbellimento superficiale.

Ci proponiamo invece di attirarlo:

- 1) *con un sistema costruttivo di tipo nuovo e una distinzione netta fra le diverse funzioni sociali e i diversi modi di vita; con l'integrità della struttura architettonica;*

⁷² - B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1984, (pag. 141).

2) con la massima qualità di tutti gli elementi e di tutte le parti della costruzione che corrispondono alla loro destinazione tecnica e sociale;
3) con un'utilizzazione ben fondata dei diversi elementi architettonici quali superficie, volume, relazioni spaziali, proporzioni, rilievo, colori, ecc. Consideriamo queste qualità non come apportatrici di valori autonomi e astratti, ma in quanto grandezze in costante trasformazione, la cui espressione cambia in funzione del fine, della destinazione e delle possibilità di realizzazione.¹⁷³

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Risemantizzazione del rapporto tipologia edilizia – morfologia urbana.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

La crescita e lo sviluppo del progetto vanno dal generale al particolare.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Negazione del concetto di involucro a favore della nudità della macchina edilizia che scopre le proprie vulnerabilità e oblique instabilità.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Diversi contenuti ed espressioni, privi di schematismi e anti-dogmatici vengono ricercati attraverso lo studio di nuove tipologie edilizie.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Negazione delle volumetrie pure, esposizione della struttura.

6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

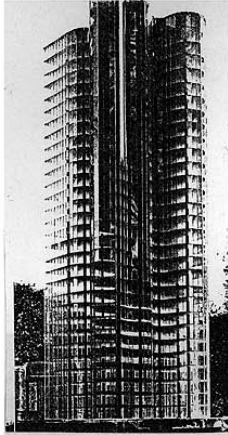
Spazi collettivi articolati in modo dinamico con frequenti sconfinamenti all'esterno.

7 - Promesse:

L'architettura costruttivista deve dar vita ai nuovi condensatori sociali.

⁷³ - Estratto dalla "Risoluzione della sezione dell'OSA adottata alla prima conferenza dell'OSA", Mosca, 23 aprile 1928 - in: Antologia dell'architettura Moderna, (p. 665).

STILE INTERNAZIONALE



M. Van Der Rohe, Grattaciello in vetro, 1920 - 1921. Manifesto della libertà, trasparenza e potenza espressiva, in pianta ricorda le sculture a forma libera di Arp.



M. Van Der Rohe, Apartment House in Lake Shore dr., Chicago, 1951. Le vetrate sono sostenute da montanti in acciaio che producono un effetto di cangiante plasticità.



G. Bunschaft, S.O.M., Lever House, New York, 1952. Capostipite dei grattacieli a lastra americani, se non fosse per l'atipica e plastica composizione in due volumi.



M. Van Der Rohe, Seagram Building, New York, 1958. (con Philip Johnson) Il gioco dei montanti delle case di Chicago viene qui ripreso, scatenando forse troppe polemiche.



S.O.M., John Hancock Center, Chicago, 1970. L'ossatura esternamente dichiarata è finalmente vera e funzionale alla statica dell'edificio. Da qui il proprio tono prepotente, simbolico ma vero.



S.O.M., Sears Tower, Chicago, 1974. Più che un grattacielo sembra voler essere una sovrapposizione di più grattacieli che collaborano alla costruzione della torre di Babele.



P. Johnson e J. Burgee, Pennzoil Place, Houston, 1976. Due torri che spuntano fuori da una superficie inclinata che le unisce ed una fessura di morettiana memoria. Gambe in punta di piedi verso il cielo.



M. Yamasaki & Co., R. Roth & Sons., World Trade Center, New York, 1976. La duplicazione dell'oggetto funge da nuovo riferimento per una super dimensione autolegittimata.



H. Stubbins & Partn. & R. Roth & Sons., Citycorp Building, New York 1977. Il Basamento, il coronamento ed il fusto ripropongono i temi compositivi di Sullivan ma, anche qui, diventando simbolo urbano.

9 STILE INTERNAZIONALE

I principi teorici sottesi allo Stile Internazionale non sono stati riassunti in un manifesto o in un testo emblematico, come è invece avvenuto per il futurismo e il neoplasticismo, ad esempio. Ciò in quanto la natura pragmatica che lo caratterizza ne dirige la ricerca verso la produzione di opere che sviluppano grandi quantità edilizie piuttosto che in direzione di quei territori più astratti dell'architettura che si occupano della messa a fuoco delle motivazioni teoriche del progetto. Alcune considerazioni valide per il razionalismo sono riproponibili anche qui, in particolar modo quelle riguardanti la caratteristica di vasto contenitore nel quale sono confluiti diversi codici e plurime modalità costruttive. Si potrebbe sostenere che la presenza dello Stile Internazionale tra i linguaggi contemporanei non abbia la stessa legittimità delle avanguardie storiche. Ciò perché se in queste l'obiettivo da perseguire è la ricerca del messaggio architettonico che avviene per mezzo della sperimentazione progettuale, nello Stile Internazionale l'obiettivo diventa l'internazionalizzazione del linguaggio, quindi la sua massima diffusione, e non l'approfondimento delle regole di una specifica idealità architettonico/figurativa. E' per dar vita a questa nuova realtà "condivisa", basata sulla logica capitalistico/industriale della massima diffusione dei tipi – che trova attuazione per mezzo della messa a punto dei prototipi edilizi – che le realizzazioni dello stile internazionale perseguono l'intenzionale riduzione di una vasta quantità di mezzi espressivi. Ciò a favore dello sviluppo di una ricerca metodica che si occupa in primo luogo delle singole componenti del progetto, ovvero dell'ottimizzazione dei materiali impiegati – si pensi all'aspetto della leggerezza, indispensabile per poter realizzare i grattacieli – dei contenuti strutturali, dell'efficienza nell'utilizzo degli spazi, degli aspetti costruttivi e tecnologici.

Lo Stile Internazionale opta per un linguaggio universale dove ciò che assume valore di invariante è il significato funzionale dell'opera e non gli specifici etimi linguistici, senza però che questi ultimi vengano negati così come era avvenuto invece per i funzionalisti.

Non è necessario accettare le tesi funzionaliste che negano l'esistenza di un nuovo stile o, anche considerare la loro opera come un ulteriore tipo di architettura. Mentre la generazione più anziana ha continuato ad essere fedele all'individualismo, è entrato nell'uso corrente un gruppo di principi estetici generali. Nonostante i funzionalisti continuino a negare l'importanza dell'elemento estetico in architettura, si costruisce un numero sempre maggiore di edifici in cui questi stessi principi sono seguiti con intelligenza ed efficacia, senza detrimento delle qualità funzionali.⁷⁴

Alcuni storici e critici di architettura ritengono che Philip Johnson abbia tradito lo Stile Internazionale passando dal credo di un'architettura pregnante dove contenitore e contenuto non sono separabili, all'infarcitura post-moderna. Va però detto che i fautori di questo codice non si sono mai particolarmente preoccupati di concetti quali la plastica architettonica, la crescita centrifuga del progetto, lo slancio degli

⁷⁴ - H. R. Hitchcock & Philip Johnson in: M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'architettura contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 1988, (pag. 504).

elementi strutturali all'esterno, ecc. Al contrario, essi hanno per lo più delimitato un volume all'interno di quattro superfici, da intendersi solo come facciate di un enorme scatolone.

L'effetto di massa, di solidità statica, finora la prima qualità dell'architettura, è scomparso: al suo posto c'è un effetto di volume, o più accuratamente di superfici piane che lo delimitano. Il simbolo architettonico primario non è più il denso mattone, ma la scatola aperta. La grande maggioranza degli edifici sono in realtà delle semplici superfici che circondano un volume. Con uno scheletro strutturale fasciato da uno schermo protettivo è estremamente arduo che l'architetto possa evitare di ottenere questo effetto di superficie (...).⁷⁵

Per comprendere la portata dello Stile Internazionale è necessario osservarne la diffusione nel mondo e in particolare negli Stati Uniti. Esso trova un fondamentale punto di forza in quella regola di architettura e urbanistica contemporanea che indirizza la progettazione verso il disegno di spazi flessibili sia in pianta che in sezione, verso la rapidità e leggerezza esecutiva, verso quei processi di fabbricazione e di montaggio semplificati che portano a preferire l'impiego dei materiali leggeri e modulari a quelli pesanti, e il cantiere asciutto a quello bagnato.

I risultati più emblematici sono costituiti dai grattacieli nord-americani. E' su questo tipo edilizio che ha luogo la massima sperimentazione nel senso riassunto dalle parole di Johnson e di Hitchcock, trattando, come avviene nei dirigibili, la superficie del volume come una pellicola che qui diventa la massima e talvolta l'unica responsabile dell'effetto linguistico del progetto.

Gli architetti contemporanei non si sono mai dichiarati unanimemente a favore del grattacielo, principalmente perché questi edifici altamente tecnologici non seguono un ordine organico ma rappresentano simbolicamente il dominio del mondo artificiale sulla natura. I grattacieli sono stati definiti, tra l'altro, "agenti di false informazioni" perché la membrana che separa l'interno dall'esterno ne offre, nella stragrande maggioranza dei casi, un'immagine solo apparente rispetto alla vera complessità celata all'interno.

Nelle parole di William Pedersen, partner della Kohn Pedersen Fox Associates, "La forma di un solido maschera la frenetica attività delle molecole nello stesso modo in cui la pelle di un grattacielo cela le sue funzioni." Lo stesso architetto, lascia aperti alcuni importanti interrogativi circa la natura di tale tipologia tra cui i seguenti: in che modo le pressioni esercitate dall'urbanistica della città moderna influiscono sulla forma del grattacielo? I grattacieli non sono troppo grandi per cadere sotto l'influenza delle preoccupazioni convenzionali? Hanno quindi regole proprie? Non richiedono teorie completamente nuove relative alla loro grandezza rispetto alla inferiore dimensione del contesto? Potremo mai imparare abbastanza sui nuovi contesti in modo da far confluire significativamente il regionalismo nei grattacieli? O il grattacielo è così unicamente americano che può essere visto solo come un bene importato? Se

⁷⁵ - H. R. Hitchcock & Philip Johnson in: K. Frampton, *Modern Architecture a critical history*, New York & Toronto, Oxford U. P., 1980, (pag. 248). (trad. R.L.).

dobbiamo aggiungere ai nostri compiti lo studio dell'identità regionale, sarà possibile superare l'ovvietà di realizzare poco più che caricature di edifici indigeni?

I "curtain walls", le parti metalliche esposte, i vetri termici spesso brunati o specchianti, le lastre di marmo ancorate al ferro o al cemento con la tecnica delle pareti ventilate, accentuano l'assoluta uniformità dei grattacieli, mettendone spesso in risalto l'immagine di *un'assenza di immagine*. Questo linguaggio dell'assenza spesso si rispecchia da un edificio all'altro, creando un effetto di ridondanza sul quale cade il sospetto di una programmata rinuncia alle molteplici forme e manifestazioni della vita intese in senso naturalistico ambientalista, a favore di una città ormai pervasa da frenetici ritmi lavorativi.

I turisti in visita, che transitano fugacemente ammirando tali vertiginose altezze e assenza di natura per poi ripartire rapidamente da quei "downtown", spesso non colgono il carattere efficientistico e meccanico dei grattacieli, stupefatti più dalla mole dei volumi che non dall'enorme densità lavorativa. Quelli che invece dentro quei grattacieli vivono gran parte della giornata, spesso a centinaia di metri dal suolo, costituiscono le vere cavie di tale esperimento architettonico, essendo gli unici in grado di decretarne un giudizio in termini di contenuti.

Mies van der Rohe, con motivazioni più antiche e radicate di quelle di Johnson e Hitchcock, è il più accreditato assertore delle specificità di questo linguaggio. Egli crede che il mondo sia ciò che è e non ci è data possibilità di cambiarlo nelle sue strutture, ma solo di vivere gli imperativi categorici dello spirito del tempo i quali, nelle loro manifestazioni particolari, non sono poi così dissimili gli uni dagli altri. Secondo lui *"L'esigenza del nostro tempo di realismo e di funzionalismo deve essere soddisfatta."*⁷⁶ In Mies la riduzione del segno linguistico è l'effetto e non la causa dello stile internazionale la cui ricerca all'interno dello specifico architettonico si occupa, ora, della cura del particolare. Risolvere il dettaglio significa decidere il processo di produzione dell'opera architettonica e queste scelte emergono da un linguaggio *purista* di enorme pregnanza e dedicato a dare una risposta chiara a un equivoco che era sorto con gli epigoni di De Stijl: quello di un'architettura protesa verso la collettività solo sul piano dell'espressione perché, invece, sostanzialmente plagiata al modello capitalistico sul piano del contenuto sociale. Non diversamente però, si potrebbe osservare, da quanto avviene in tutti gli altri codici architettonici, almeno dall'architettura greca in poi.

Gli spazi dell'architettura verticale di Mies non promettono una libertà che non possono concedere. Il suo è un atteggiamento radicale che riduce a zero lo scarto tra la *reverie* derivante da un chiasso segnico e la realtà. Che senso ha, infatti, usare il segno architettonico per fare promesse di un modello di vita collettivo, quando il distacco dalle considerazioni che lo hanno in prima istanza prodotto è incolmabile?

Però, se è vero che gli imperativi categorici non sono poi così dissimili gli uni dagli altri (perché la struttura della realtà è immutabile) allora è anche vero che le forme dell'espressione sono e si devono mantenere libere non avendo, sul piano linguistico, alcun legame con quelle del contenuto (ogni volta che si crea un legame nasce un tradimento o un plagio).

⁷⁶ - Mies Van der Rohe, in: *Modern Architecture*, di M. Tafuri e F. Dal Cò, New York, Harry N. Abrams, 1979, (pag. 335).

Se a questo punto non fosse stato introdotto il famoso concetto minimalista "less is more", non solo l'atteggiamento radicale miesiano sarebbe stato, all'interno di questo codice, legittimo ma lo sarebbe stato anche qualsiasi altro atteggiamento linguistico.

La ricerca delle entità minime all'interno di materia, energia, spazio e tempo è una invariante schietta che, come si è detto, non finge dato che non promette. La ricerca del minimo strutturale in architettura, non solo in senso statico, ma anche come posizione culturale, tende a ridurre la forma all'essenziale.

In conclusione si può paradossalmente affermare che il contenuto è apparenza e che la forma è l'unica verità accessibile. Essa appare in ogni caso come la realtà ultima cui si giunge per astrazione dal particolare all'universale.⁷⁷

Il segno linguistico allora non muore ma diventa silenzioso perché, se il contenuto è apparenza, esso non è portatore di null'altro se non della verità espressa dalla sua forma. Il segno architettonico, perdendo l'articolazione, diventa macrosegno assumendo valore simbolico nella propria assenza di rumore.

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

L'edificio come elemento fisico produce la maglia urbana.

Singolarmente ha l'identità di un oggetto.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Dalla pellicola esterna si passa direttamente allo spazio interno e al "core" del nucleo centrale.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Tranne il "core" e i pilastri della facciata, tutti gli altri elementi sono liberi, spesso poco articolati e di debole carica espressiva.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Il "curtain wall" è il segnale di un uso quantitativamente libero dello spazio.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Volumi puri, singoli, frequentemente a sviluppo verticale.

6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

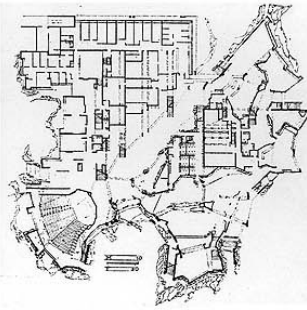
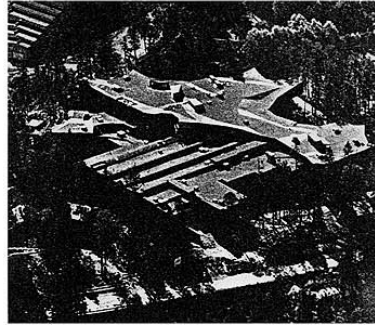
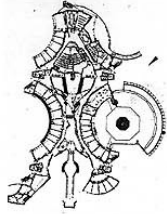
Estrema flessibilità d'uso planimetrico dello spazio interno, "open office", che consente apertura e visibilità all'esterno.

7 - Promesse:

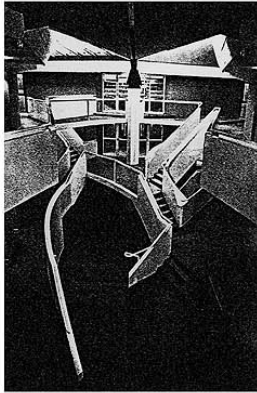
Nel lavoro, la gestione collettiva dei beni comuni e la fiducia nelle regole, agevola e promuove l'esercizio delle funzioni individuali, rendendo preferibile l'ambiente totale dell' "open office" alla ripetibilità delle singole cellule.

⁷⁷ - S. Musmeci, *La forma delle strutture in architettura*, Roma, dispense del corso di *Ponti e grandi strutture*, 1977.

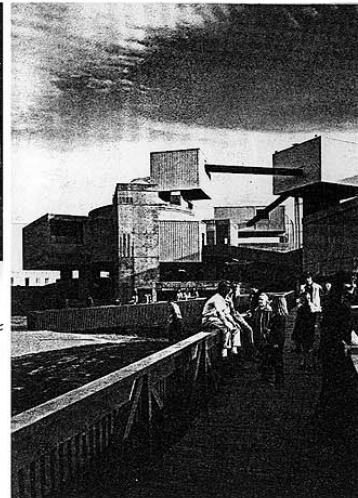
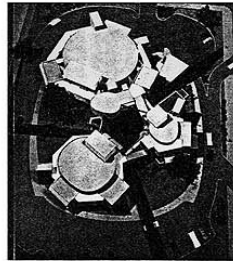
CORRENTE INFORMALE



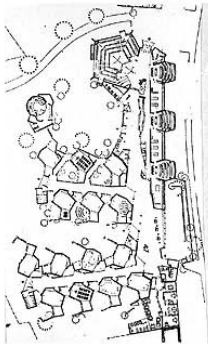
R. Pietila e R. Paatelainen, Club studentesco ad Otaniemi, Dipoli, 1968.
L'informale aggredisce il manufatto e lo intacca solo negli spazi comuni, ampi, dimostrando la possibile convivenza dello stile anche con una distribuzione ortogonale di tipo funzionalista.



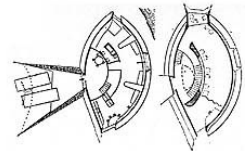
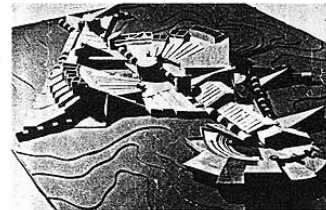
H. Pehling, D. Gogel, European Southern Observatory, Monaco, 1976-80. La compressione generata dalle due esedre produce uno spazio in cui la disposizione degli elementi deriva da una casualità motivata.



J. Johansen, Mammers Theater, Okalaoma City, 1971.
"Montaggio di parole quotidiane senza velleità di formare un discorso, pezzi e circuiti, accostamento di rottami comprati al macero e tubi." (Zevi)



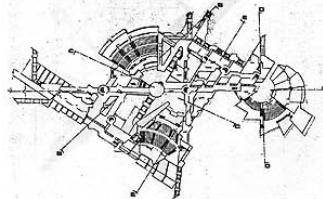
G. Domenig, Banca a Vienna, 1979. La facciata viene sollevata da terra per lasciar posto al livello d'ingresso, dimenticato.



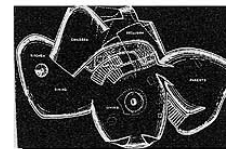
H. Greene, Casa nella prateria a Normann, Okalahoma, 1962.
Allievo di B. Goff opera una profonda meditazione sui limiti della geometria.



H. Sharoun, Scuola secondaria a Lunen, 1956-62.
Perché così e non in mille altri modi se la risposta architettonica è, come in questo caso, eccezionale? Questa è la libertà dell'informale.



Corso di Composizione II, Prof. Laura Borrioni, Seminario Arch. Amedeo Schiattarella, Stud. F. De Francesco, P. Limiti, P. Zoppi, 1976. Linguaggio informale come strumento di liberazione e gestione del territorio.



F. Kiesler, Casa senza fine, 1959. Un luogo dove l'uomo ha senz'altro già vissuto è l'utero materno la cui memoria è utile alla vita dell'uomo.

10 CORRENTE INFORMALE

Questa corrente, pur non raggiungendo quella densità critica di contenuti necessaria per assumere valore di codice contemporaneo, svolgerà un ruolo fondamentale per lo sviluppo di alcuni tra i futuri ...ismi, segnatamente per il decostruttivismo, che già nel clima culturale di questo periodo iniziava a sviluppare in nuce inconsueti aspetti teorici e di ricerca spaziale. Essa si propone il radicale azzeramento dell'utile e del nuovo, il recupero dei frammenti lacerati della civiltà dei consumi e il loro riutilizzo nella composizione seguendo una logica antirazionalista e casuale. Il risultato di questa scelta, compiuta per operare il massimo allontanamento dal perseguimento dell' "utilitas", connoterà la corrente informale con una vena anti-prestazionale per eccellenza.

Nella poetica dell'informale l'evento si ribella al calcolo preciso della società industriale, operazione giudicata sempre troppo fredda e asettica, e tende a dimostrare la logica del caso. Questa dimostrazione, nel ribaltare il sistema delle aspettative, apre grossi dubbi su ciò che sia da considerarsi più arbitrario: se la logica o il caso, se quei linguaggi in grado di produrre accordo e programmabilità anche esecutiva, oppure quegli altri derivanti dalla sovrapposizione fenomenologica dei materiali e delle forme appartenenti alle circostanze contingenti di ciascuna architettura. In esse la 'funzione prima', o prestazionale, non vuole essere giudicata corretta sintatticamente, preferendo esibire una totale libertà compositiva che produce una condizione di 'non finito' dell'opera.

Tutto ciò che è prevedibile, simmetrico, regolare, seriale, ripetitivo, anche se selezionato, viene interamente scartato. Il punto di maggiore attenzione diventa l'insieme nel quale l'architettura si relaziona: *"non c'è motivo di non considerare il mondo una gigantesca pittura"*, dice Rauschemberg. Hundertwasser postula la *destrutturazione linguistica*, a volte iperreale nel rapporto con la repellente realtà:

L'inabitabilità materiale dei quartieri poveri è da preferire all'inabitabilità morale di quelli funzionali... E' tempo che la gente insorga contro il fatto di essere impacchettata in costruzioni scatolari... Criminoso è inoltre l'uso della riga. Oggi viviamo in un caos, in una giungla di linee rette che ci irretisce sempre di più, come prigionieri in un carcere... Per salvare l'architettura funzionale dal disfacimento occorre gettare sulle terse pareti di vetro e sulle lide superfici di calcestruzzo un qualche prodotto della decomposizione, che vi faccia allignare il ficomiceto... Promuovere l'ammuffimento creativo; soltanto dopo nascerà un'architettura nuova, meravigliosa.... Loos... esaltava le cose lisce. Ebbene sul liscio tutto sdrucchiola... Possiamo graffiare con una sbarra di ferro i muri immacolati come si usa fare nei gabinetti pubblici; che schiavitù vergognosa è la nostra, se l'ultimo residuo di libertà, di forma individualizzata, si trova nei gabinetti... Ogni architetto ha il sacro dovere di confessare che quanto ha fatto è uno scheletro miserabile, non raggiunge lo scopo e va trasformato dagli abitanti; cioè che è incapace di costruire la dimora di chicchessia.⁷⁸

⁷⁸ - F. Stowasser, (Hunderwasser), *Manifesto dell'ammuffimento contro il razionalismo architettonico*, in: *Storia dell'arch. Moderna*, Zevi. (pag. 401).

Simon Rodia costruisce per suo conto le Watts Towers, grandi torri coniche in ferro alla periferia di Los Angeles. Herbert Greene progetta e realizza nello Stato dell'Oklahoma presso Norman *"un manufatto pauroso ma amichevole, antico ma nuovo, colossale ma a scala umana – con humor"*. André Bloc riparte dall'interno dello spazio architettonico e procede verso una creatività plastica che non richiede geometrie e astrazioni 'dal naturale'; Reima Pietila a Dipoli realizza il club studentesco ad Otaniemi (1968) con un metodo informale che mira al raggiungimento di una composizione che si carica di eccezioni; John Johansen costruisce il Mummers Theater ad Oklahoma City (1971); Friederick Kiesler, definito il più grande architetto non costruttore del nostro tempo, passa, attraverso collaborazioni con Loos e il periodo De Stijl, ad abolire dal suo linguaggio l'uso della metodologia della scomposizione e del rimontaggio.

L'architettura intesa quale singolo blocco è esautorata. Serrata sui quattro lati, sopra e sotto, cubica o prismatica che sia, rimane sempre atmosfera sotto chiave... Per respirare, occorrono i buchi delle finestre. No! Fate vivere lo spazio, anziché guardarlo... Ci sono valli, fiumi, colline, montagne, foreste; ci sono per l'uomo, per la sua espansione. Ma l'uomo ha preferito rinunciare a questa libertà spaziale in nome delle sue scatole-cubo. Ebbene, se lo scopo della vita è la vita, lasciamo le scatole, entriamo in noi stessi, troviamo in noi la patria dell'infinito.⁷⁹

"Vivre all'oblique" è il credo dell'architettura di Claude Parent. Non propriamente appartenente a questa corrente, della quale rifiuta il caos naturalistico e la plasticità incontrollata, Parent si ispira a manufatti per lo più di grandi dimensioni e obliqui per il progetto dei volumi e della città.

I fabbricati di media altezza paralizzano il traffico urbano, mentre i grattacieli inghiottono vaste aree per i servizi e i parcheggi, disintegrando il tessuto della città; è dunque indispensabile rifondere volumi abitati e circolazione, respingendo lo sviluppo orizzontale e quello verticale a favore di strutture oblique. Non più strade, ascensori e corridoi repressivamente canalizzati, ma scelta di percorsi che inducano alla felicità psico-sensoriale del movimento, del salire e scendere modificando la visione dei luoghi e la fruizione dello spazio. Una metropoli di piani inclinati rivitalizza il territorio sclerotizzato, stimola la socialità, moltiplica le superfici disponibili.

Non è ancora possibile trarre il bilancio del portato di questa corrente per due motivi: primo perché il carattere invariante di un'architettura nella quale l'uso di linguaggi contemporanei in senso classico è stigmatizzato, di fatto riduce il campo di azione e di sperimentazione anche combinatoria dei progettisti; secondo perché l'innestato processo di destrutturazione linguistica non si conclude qui ma si riproduce oggi, sia pure con accenti diversi, nel decostruttivismo, rendendone aperta l'azione.

Tracce della corrente informale sono presenti anche nel lavoro di Bruce Goff, il quale si distacca dai linguaggi contemporanei per dar vita ai suoi progetti. Anche per lui ogni occasione è dimostrativa

⁷⁹ - Ibid. (pag. 405).

dell'impossibilità che ha l'architettura di essere codificabile e della necessità linguistica di somigliare soltanto a sé stessa.

Bruno Zevi, nella sua prolusione ai lavori del Congresso Nazionale dell'In/Arch letta in sua vece il 20/01/2000 (dieci giorni dopo la sua morte), ha scritto un testo in linea con i principî della poetica informale, secondo un'idea che tende a vanificare non solo l'utilità del disegno ma anche quella del progetto.

Il tempo di qualsiasi "rappresentazione" è scaduto. Si recita a soggetto, in diretta.

Cade la stessa nozione di "progetto" quale si è maturata nella tradizione, e suona quasi ridicola quella "cultura del progetto" sulla quale si sono versati fiumi di parole fino alla penultima decade del XX secolo. E' come una macroscopica spazzatura di pseudoconcetti e teorie astratte, attuata nel giro di pochi giorni. Non c'è più un "progetto" da realizzare: adesso l'architettura viene progettata realizzandola, nel corso del suo formarsi.⁸⁰

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Netto rifiuto della città che procede per maglie urbane regolari.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Il progetto non è sempre necessario, non vi sono regole. La crescita avviene dall'interno.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Ciò che conforma i volumi è un prodotto del mondo, un pezzo usato oppure un semi-lavorato. Questi vengono assemblati con leggi funzionali al ruolo che possono svolgere.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

La ricerca del massimo rendimento derivante dall'utilizzazione di "schegge" della società contemporanea esprime fieramente sé stessa.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Indefinite, casuali, inaspettate.

6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

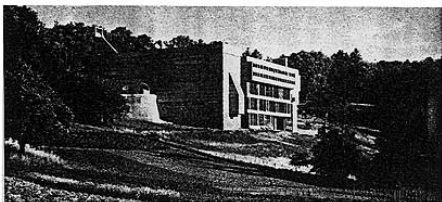
Dinamico più di ogni altro codice, orizzontale e obliquo, poco verticale.

7 - Promesse:

L'arbitrarietà della logica è pari, se non superiore, a quella del caso. L'evento si libera dai programmi e il fenomeno spaziale si svincola dalla gabbia strutturale.

⁸⁰ - Tratto dal *Corriere della Sera*, Mercoledì 19 gennaio 2000, (pag. 31).

BRUTALISMO



Le Corbusier, La Tourette, Lyon, 1952-60.
Il "massiccio" della Tourette incarna il significato dello stile e ne diventa l'architettura emblematica.



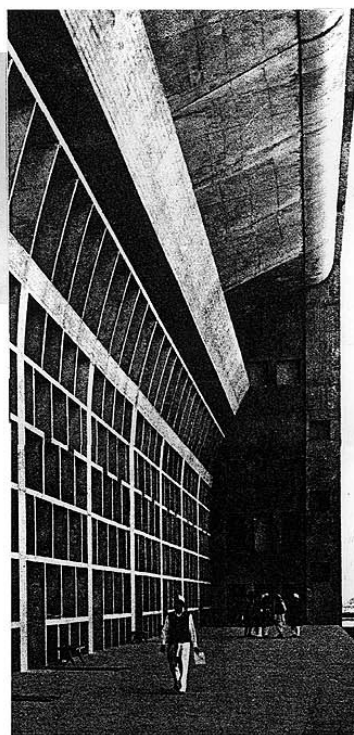
Le Corbusier, Assembly Hall, Chandigarh, 1951.
Il brutalismo espressionista è il codice moderno che meglio si confronta con il lungo periodo e con le opere Moghul.



Le Corbusier, Segretariato, Chandigarh, 1951. In assenza dell'ordine gigante il linguaggio si serve degli strumenti dell'amplificazione, della variazione e della combinabilità.



Kallmann, McKinnel, Knowles, Boston City Hall, 1962 - 68.
Tourette e Chandigarh, combinati in uno straordinario "oggetto" urbano.



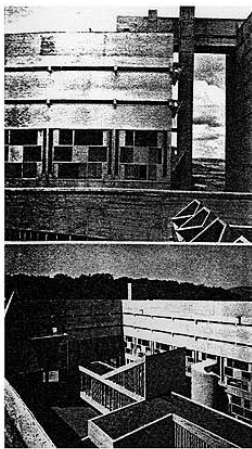
Le Corbusier, Alta Corte di Giustizia, Chandigarh, 1951.
Un'architettura ritagliata nel cemento esalta la presenza dell'ordine gigante.



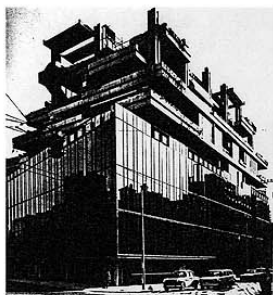
Le Corbusier, J. I. Sert, Visual Art Center, Cambridge Mass., 1961-64. L'edificio riesce nell'intento di far intuire la propria ragion d'essere.



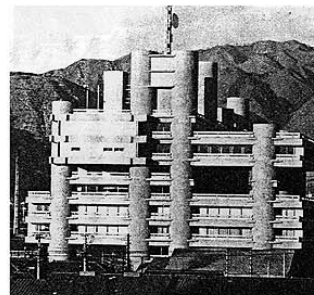
John Johanson, Biblioteca della Clark Univ. a Worcester, Mass. 1966.
Anche qui il riferimento è la Tourette dove però il codice tende ad una meccanicità informale.



Le Corbusier, La Tourette, Lyon, 1952-60. Sottilissime asole e "dadi" sporgenti costituiscono una tipica "frase" del linguaggio brutalista.



Studio Passarelli, Edificio Polifunzionale a Roma, 1964. Oscillando tra brutalismo e stile internazionale questa esemplare opera di architettura ha un valore emblematico per chi si serve dell'elenco.



Kenzo Tange, Centro delle Comunicazioni a Kofu, Giappone, 1966. Un ordine gigante, costituito da colonne in cemento armato, "afferra" le diverse parti dell'edificio.

11 BRUTALISMO

Dalla fine degli anni venti e nei primi anni trenta l'architetto svizzero Charles Edouard Jennece, noto come Le Corbusier, sotto l'influenza del pittore francese Fernand Léger, darà corso a una graduale rottura nei confronti di alcune precedenti teorizzazioni, in particolare di quelle espresse durante il purismo secondo i cui principi l'edificio è una macchina per abitare, un prototipo indifferente al contesto nel quale viene inserito.

Nella casa Errazuris in Cile (1930), nella casa per *week-end* nei dintorni di Parigi (1935) e nella casa a Les Mathes (1935), si avverte l'uso di un linguaggio che rivaluta i problemi dei rapporti tra architettura e ambiente, teso a fare uso impiegare di materiali naturali ed etimi architettonici propri di un vocabolario aperto al linguaggio del luogo.

Il termine brutalismo si riferisce direttamente al *beton brut* ma, per estensione, a tutte le materie grezze che si esibiscono schiettamente dichiarando il significato *dell'edificio senza diaframmi formali, anzi con sanguigna rudezza e polemica astinenza da ogni finitura gradevole*.⁸¹

Le opere lecorbusieriane di questo periodo, che sarà anche il più duraturo avendo di fatto avuto inizio sin dal 1929-30 con la realizzazione dei progetti del Padiglione Svizzero e della *Cité de Refuge* a Parigi, vedono il progressivo abbandono del tema delle case unifamiliari a favore di sistemi architettonici più complessi. Nei progetti per le maison Jaoul, per i sei prototipi di Unità di abitazione⁸², per la Tourette, per la cappella di Ronchamp, per la nuova città di Chandigarh, è riscontrabile una ancor più duratura e marcata continuità di sperimentazione architettonica di quella presente nel periodo purista, di cui le prime tracce sono già avvertibili, a livello di impianto architettonico a scala urbana, nei progetti per il concorso del Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra del 1927-28, del Centrosoyus a Mosca del 1929-30 e del palazzo dei Soviet a Mosca del 1931. In essi esiste la trasposizione architettonica di un codice figurativo che appartiene sia alla pittura brutalista di Léger che a quella cubista di Picasso che, inoltre, a quella metafisica di De Chirico. Queste realizzazioni possono essere considerate paradigmatiche del codice brutalista ed è necessario comprenderne i motivi guida.

Nelle case Jaoul a *Neuilly-sur-Seine* Le Corbusier fa uso di materiali da cantiere: mattonelle in cotto, laterizi, nonché le cosiddette voltine catalane impostate su due campate delle dimensioni di ml. 3,66 e 2,66 le quali determinano l'ossatura del progetto. La semplicità dell'impianto architettonico e quella dei materiali usati vengono amplificate da un'articolazione spaziale ritmica e schietta, che espone fieramente all'esterno la sezione del proprio spazio interno.

Dopo la seconda guerra mondiale il brutalismo di Le Corbusier assume toni ancora più carichi di immediatezza e, per un certo senso, di tragicità. In un mondo ormai dissolto nelle macerie, che senso hanno concetti come la macchina per abitare, le superfici bianche prive di imperfezioni delle facciate libere della villa Savoye, i pilotis e la finestra a nastro?

⁸¹ - B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, (pag. 407)

⁸² - Marsiglia (1947/51), Nantes-Rezé (1952/53), Berlino (1956/58), Briey-en-Foret (1957), Meaux (1960), Firminy (1968).

Con le Unité d'Habitation si realizzano le composizioni architettonicamente più classiche del brutalismo lecorbusieriano in quanto in questi organismi edilizi viene operata la scomposizione degli elementi del progetto in classi: il volume dell'edificio, la gabbia strutturale, il volume del *megaron* costituito dalla cellula abitativa a doppia altezza, il balcone, il brise-soleil. Questo approccio scompositivo del progetto in parti che vanno a costituire un sistema di elementi multiscalarari, se da un lato mette a registro le ricerche in corso sul tema dei numeri infinitesimali e della geometria dei frattali⁸³, dall'altro contribuirà a dare la stura a quelle idee architettoniche e urbane basate su supporti fissi e parti mobili dei metabolisti che propongono la *capsule architecture* e degli utopisti che si spingono oltre fino a prefigurare la *plug in city*, nonché alle effettive realizzazioni sperimentali olandesi effettuate dal gruppo SAR.

La ricerca urbanistica operata nelle unità di abitazione si occupa di determinare la dimensione ottimale da assegnare a un edificio residenziale nel quale possano essere condensate alcune attività commerciali e servizi di prima necessità. Lunga 137 metri, alta 50 e profonda 24, l'Unità di Abitazione di Marsiglia si sviluppa in altezza su 18 piani nei quali sono distribuite 320 cellule abitative e 1.700 abitanti, dando luogo a un organismo edilizio sollevato dal suolo e sorretto da possenti colonne che lasciano libera l'area sottostante per le attività pubbliche di transito e di svago. L'edificio risarcisce la ferita inferta alla porzione di suolo che da esso è stato occupato, attraverso la collocazione in copertura di un tetto-giardino, di uno spazio aperto destinato al pubblico, ai bambini, a chi ama correre lungo l'anello perimetrale o a chi vi sale per ammirare il panorama. Se a Marsiglia invece di realizzare un unico edificio si fosse optato per la realizzazione di uno sviluppo residenziale sul modello della *città giardino* di Ebenezer Howard, lo stesso numero di abitanti avrebbe occupato una superficie di circa trenta ettari, oltre alle strade, ai marciapiedi e alla rete degli impianti.

Sia l'uso del *beton-brut* che non nasconde le imperfezioni del manufatto, sia la semantica compositiva di un sistema abitativo che accorcia le distanze tra la sostanza e la forma del contenuto con il rifiuto di un abbellimento fine a sé stesso, che la libertà formale di quegli elementi, strutturali e non, accentuati qualificativamente con modellazioni plastiche ai piedi dell'edificio e in copertura, costituiscono altrettante acquisizioni linguistiche delle esperienze progettuali dell'*Unité*.

Nella cappella di Ronchamp vi è un fatto nuovo: il totale abbandono del sistema cartesiano razionalista quale ceppo schematico di riferimento del progetto. Gli elementi linguistici, tra brutalismo ed espressionismo, sono costituiti dalla copertura per mezzo della quale vengono esaltati i criteri di peso e di massa che garantiscono al luogo di culto solidità e resistenza nel tempo, e dalla muratura esterna a forte spessore che delimita e, al tempo stesso, protegge una porzione di territorio sacro. A Ronchamp il principio compositivo che opera attraverso modalità intercodice fa trasparire la volontà di Le Corbusier di contraddire tutti e cinque i punti da lui enucleati nel periodo purista: mancano i pilotis; la facciata e la pianta non sono libere dalla struttura; le finestre non sono a nastro; il tetto non è a giardino. La chiesa così diventa una roccaforte del mondo spirituale, un luogo che non necessita primariamente di parametri efficientistici per il suo affermarsi, un'architettura nella quale avviene da parte del progettista il pieno

⁸³ - Teoria matematica formulata all'inizio del secolo da Hausdorff e Besicovitch. Un frattale è un insieme nel quale la dimensione di Hausdorff/Besicovitch è superiore o uguale a quella topologica. Essa ripropone la stessa forma a differenti scale di progetto.

superamento dalle idee maturate nei periodi precedenti, edificata nella propria terra di nascita su una collina vicino Basilea.

Il brutalismo della Tourette si respira, oltre che nel cemento armato lasciato in vista, nel rapporto instaurato tra il volume dell'edificio e il piano inclinato della campagna che gli scivola sotto. Si tratta di un'erosione che mette a nudo le radici del complesso, pensato come oggetto drammatico di una moderna monumentalità. Il difficile tema del progettare un organismo edilizio nel quale sia possibile perpetuare il rito domenicano risalente al XIII secolo fornendo una risposta moderna alle esigenze di un monastero, rappresenta il grande merito di questa sfida architettonica, testimoniata dalla schietta interpretazione data al luogo di meditazione e preghiera.

A Chandigarh le intenzioni progettuali di ritrovare per il popolo indiano un'identità perduta che rappresenti la libertà da ogni rapporto con una drammatica colonizzazione, azzerano ogni tentativo compositivo classicheggiante, come ad esempio quello compiuto da Sir Edwin Lutyens a Nuova Delhi, facendo invece riferimento a indagini formali e concettuali basate su radici autoctone. L'architettura Moghul ne è la matrice compositiva primaria, cosicché l'articolata smaterializzazione delle superfici degli edifici governativi deriva da un'interpretazione *brutalista* del tradizionale *brise-soleil* tipico di città che vivono di quella tradizione, come Fatehpur Sikri. Altro elemento brutalista e al tempo stesso metafisico è la dimensione dello spazio della Piazza dei Tre Poteri che costringe negli spostamenti a tempi di riflessione lunghi, ovvero introduce in architettura il senso fisico dell'idea di una distanza critica. In tali spazi la presenza dell'uomo assume toni più metafisici che reali.

Ma il brutalismo non si esaurisce con Le Corbusier, anticipando e continuando la sua azione nel neo-brutalismo. La seconda generazione di architetti moderni appartenente a questo movimento è quella che sancisce la fine dei CIAM, segnatamente i membri del Team X a cui appartengono Kenzo Tange e Giancarlo De Carlo, i quali esplorarono nei diversi continenti e con modalità linguistiche da neo-avanguardia i nuovi territori dell'architettura:

(...) la corrente brutalista non raggiunge mai piena autonomia, è sempre tributaria dei maestri contro cui si ribella, e di tale ambiguità si avvale per un'operazione manieristica straordinariamente feconda. Ne vanno sottolineati i meriti: ha evitato che la crisi del razionalismo scivolasse nei vernacoli, nel pittoresco, nello stile del cottage, nel neoliberty e nel decorativismo, in voghe anti-tecnologiche o neostoricistiche alla Louis Kahn; e persino in un manierismo intellettualizzato e sterile, interessato solo al "discorso sul discorso" dell'avanguardia. Ha implicato un'etica per coloro che volevano restaurare l'integrità originaria, aggressiva del movimento moderno; e un'estetica per quanti ambivano ad un mero arricchimento di superfici e volumi. Forgiando una "moda", ha rinvigorito il linguaggio nella sostanza semantica o anche soltanto nell'aggettivazione, irremovibile tuttavia nel rifiuto di cosmesi epidermiche e nel gusto di materiali spogli. Ad ogni livello, infine, ha combattuto l'evasione estetizzante.⁸⁴

⁸⁴ - B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, (pag. 407)

Mario Fiorentino con il Corviale a Roma, Carlo Celli con il Rozzol Melara a Trieste e Carlo Daneri con il Forte Quezzi a Genova realizzano interventi che appartengono al brutalismo quale utopia urbana del macrosegno come surrogato di città.

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

La città brutalista esalta lo spirito di continuità urbana già presente in quella futurista.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Il progetto che nasce dall'interno e mostra le proprie leggi di sviluppo nella nudità materica delle volumetrie esterne.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

L'espressione nasce dall'esposizione autentica degli elementi e dei materiali.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Il contenuto è alla ricerca di una schietta e brutale espressione.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Lacerazione di un volume sempre riconoscibile come originario.

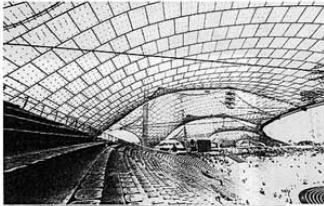
6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

Spazio progettato nei rapporti chiaroscurali e delle sorgenti luminose.

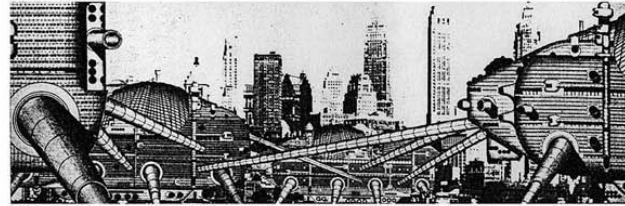
7 - Promesse:

Continuità dei modelli di vita che sopravvivono alla transitorietà delle mode. Poetica del non finito, rifiuto del troppo nuovo, esaltazione della patina dell'evento vissuto.

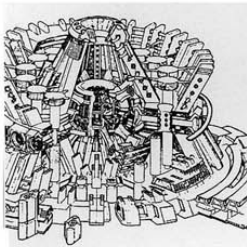
UTOPIISMO



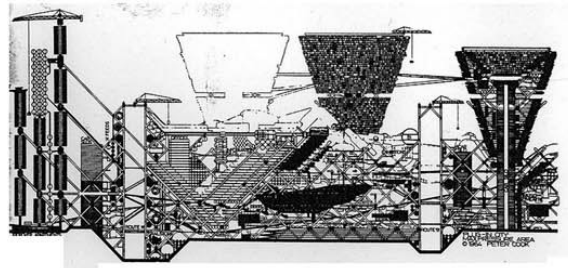
F. Otto, Olympiapark, 1968-72.
Il mito di Fuller di coprire una città con una calotta trasparente si realizza parzialmente nel parco delle Olimpiadi di Monaco.



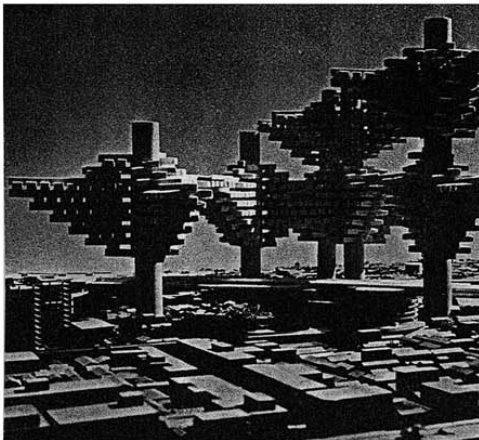
Ron Herron, Cities-Moving, 1966. Come e più che nella "Plug in City" anche qui la componente nomade ed intercambiabile dell'architettura è enfatizzata. Il linguaggio carena gli edifici e vi inserisce dei "tentacoli" che alludono alla possibilità di movimento.



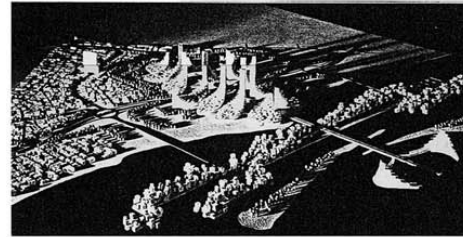
Paolo Soleri, Macrostrutture urbane, 1964.
Quasi una centrale atomica nella quale però si sviluppa la quintessenza delle facoltà vitali.



Archigram, Plug in City, 1964. Passaggio vertebrato all'interno del quale tutto può essere fatto e disfatto. Città happening e transitoria.



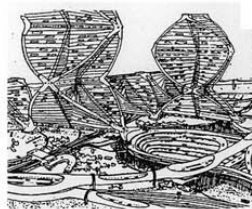
A. Isozaki, Città spaziale, 1962.
Alberi a grappolo conformerebbero una città che si eleva sopra l'esistente e ne sfrutta i diritti dello spazio superiore.



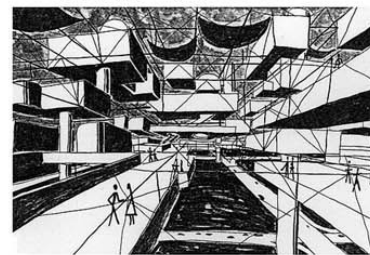
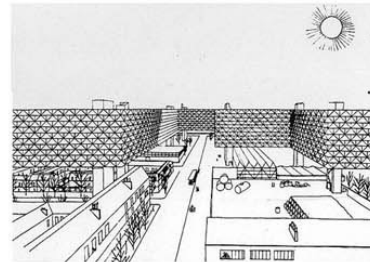
J. L. Nyez, Concorso Tel Aviv / Jaffa, 1963.
Urbanetettura è un neologismo di chiaro significato se inquadrato attraverso la lettura di questo progetto dai "grattacieli a cucchiaino" dalla sommità dei quali il tessuto edilizio degrada verso terra.



B. Fuller, Cupola Geodesica, Montreal Expo, 1967. Fuller ipotizzò anche la possibilità di coprire intere città con tali strutture e, quindi, di controllarne il clima.



K. Kurokawa, Città Rileoidale, 1961.
Futurismo di natura metabolico. Questo progetto costituisce un'alternativa allo sviluppo orizzontale o verticale delle città.



Y. Friedman, senza titolo, 1923 (sotto), progetto per Parigi, 1959 (sopra).
Un enorme traliccio attrezzato che poggia su grandi colonne copre le vecchie abitazioni delle città. Vi si svolgono funzioni sociali.

12 LA CORRENTE UTOPISTA

Il programma dell'avanguardia utopista dichiara sin dal nome del codice di non dare peso all'immediata costruibilità del progetto di architettura. L'attenzione è tutta tesa verso l'investigazione di quei futuri scenari che si pongono in continuità con le idee pionieristiche dei socialisti utopisti dell' '800 mutate dalle conquiste della tecnologia applicata ai nuovi materiali e alle nuove regole costruttive.

Nell'affrontare le problematiche che il nuovo millennio immetterà nel "villaggio globale", gli architetti utopisti compiono sperimentazioni prive di autolimitazioni per quanto riguarda l'invenzione di nuove forme, la proposizione di contenuti tematici ibridati e le potenzialità del progetto di architettura come strumento di trasformazione dell'ambiente costruito. Ciò al fine di poter sviluppare pienamente idee innovative sui temi del vivere nell'ambiente e dell'abitare.

La nuova ondata di vigore idealista produce il totale azzeramento dei linguaggi contemporanei nello stravolgere gli obiettivi formulati in precedenza dal movimento moderno, che appaiono più limitati sia sul piano della piccola che della grande dimensione. Gli utopisti mirano invece a dare risposta a quelle problematiche che vertono sui rapporti intercorrenti tra architettura e urbanistica, ovvero al tema cruciale della scala urbana che di volta in volta deve assumere il progetto architettonico. Viene innanzi tutto stigmatizzata la staticità della massa volumetrica radicata al suolo che occupa troppa superficie del pianeta, operazione compositiva di matrice classicista che nella contemporaneità assume toni di stampo *razionalista* o *international style*, nonché tutti quei riferimenti o annotazioni di tipo semantico, sintattico e tipologico che non pongono come tema centrale della ricerca lo studio di nuove ed efficientiste articolazioni spaziali e funzionali, nuovi modelli di aggregazioni cellulari che sul piano linguistico aprono la crisi del volume stereometrico, e della sua staticità compositiva evidenziandone le ossa e i tendini.

Lo scopo della Corrente Utopista è opposto a quello di un'architettura teatrale che renda il rapporto edificio-città una questione rappresentativa, un atto compiuto in senso classico dove vi è chi guarda e chi è guardato, ma si apre alla nascita di una modalità integrata e sovrapposta delle componenti dell'abitare, governata dai linguaggi della comunicazione. E' la città teatrale che viene a cadere come categoria di riferimento e ad essa è sostituita la città porosa della macrostruttura, del telaio costituito da un supporto continuo all'interno del quale sono inserite le parti abitabili dense di linfa vitale che, come il dna, governa e stabilisce le regole di crescita dell'intero sistema.

Progetti emblematici di questa corrente sono la *Plug in City*, la *Instant City* e la *Moving City* del gruppo Archigram⁸⁵ che propongono un modello di realtà completamente rigenerato che si compie per mezzo di una semantica trasparente e fusa nella sintassi. I progetti per la strada futura di Eugène Hénard (1910), per la città futurista di Antonio Sant'Elia (1914), per la città orizzontale di Ludwig Hilberseimer (1924), pur essendo molto distanti dall'utopismo sul piano della risposta formale, ne rappresentano ancora un importante punto di partenza culturale per quanto riguarda il rapporto con il tema della grande scala e per la ricerca di nuove entità urbane connesse.

⁸⁵ - Formato da Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Mike Webb.

I surrogati di città che Paolo Soleri condensa in edifici plurifunzionali nascono dalla convinzione che in architettura e urbanistica, così come in natura, la dispersione conduce a una società anemica e che questa vada combattuta con la complessità, ovvero con la concentrazione di informazioni pertinenti e applicate in un campo.

Le città elicoidali di Kisho Kurokawa (1961) si compongono di volumi tetraedrici ricurvi e assemblati verticalmente dove la struttura che definisce i corpi è fortemente evidenziata riproponendo, alla grande scala, il sistema di montaggio di una tenda o di una tenso-struttura.

Lubicz-Nycz, nel progetto per il Golden Gateway di San Francisco (1960), così come nel concorso per la sistemazione dell'area fra Tel-Aviv e Giaffa (1963), propone grattacieli che emergono su generatrici spaziali ad andamento stellare o concavo.

Le città dovranno diventare raggruppamenti di vasti contenitori piuttosto che agglomerati di singoli edifici. I contenitori dovranno essere assai ampi dando vita a forme aventi fini multipli, che abbracciano tutte le attività. Tali contenitori andranno sviluppandosi secondo linee strutturali stabilite schematicamente fino a quando si raggiungerà la maturità.⁸⁶

Le strutture-contenitore che l'architetto polacco propone hanno il merito di costituire una risposta unitaria al problema dell'integrazione edificio-città⁸⁷ e di abolire una lunga serie di tipologie intermedie che ora vengono attratte e incorporate nella macrostruttura.

Yona Friedman, interpretando la proposta di Buckminster Fuller della famosa calotta sopra Manhattan, propone di coprire le città con un enorme traliccio reticolare attrezzato appoggiato su grandi colonne anch'esse reticolari disposte ogni 40 o 60 metri, così da creare un livello sopra gli edifici esistenti su cui si dovrebbero svolgere tutte le funzioni sociali, compreso lo svago e la circolazione. Tale macrostruttura, inoltre, andando a costituire un sistema orizzontale continuo, isolerebbe termicamente la città sottostante, la quale beneficerebbe di un microclima controllato. L'astrazione di Friedman dai problemi formali e pratici dell'architettura è evidente in questo scritto:

Lo scienziato di domani troverà una soluzione che semplificherà (...) la vita dell'uomo di domani, ma qualsiasi sia questa soluzione è chiaro che l'architetto sarà eliminato e che nell'urbanistica dell'avvenire egli non avrà più posto. Il solo compito che gli resta attualmente è di sviluppare le tecniche interinali di costruzione che serviranno da ponte fra le costruzioni classiche (che sono immobili, e che "lasciano tracce") ed i sistemi del futuro, tendenti alle scienze astratte. Il ruolo di questi tecnici interinali sarà di moltiplicare la superficie utilizzabile per l'abitazione e l'architettura in funzione della crescita demografica. Questa è la ragion d'essere dell'architettura mobile.⁸⁸

⁸⁶ - Lubicz-Nycz, in R. De Fusco. *Storia dell'architettura contemporanea*, Bari, Laterza, 1985 (pag. 459).

⁸⁷ - Egli ha anche coniato il termine urbatettura.

⁸⁸ - Ibid. (pag. 459).

Le strutture reticolari *a traliccio* di Konrad Wachsmann, altrettanto estese, perseguono l'obiettivo di coprire ampie zone di territorio in modo leggero seguendo l'idea della ricerca di *minimo strutturale*.

La facilità e leggerezza con la quale il mito tecnologico viene propagandato suscita grande richiamo e fascino nelle scuole di architettura di tutto il mondo. Questo mito ha forti riferimenti con le tematiche *futuriste*, facilitando la diffusione del codice *metabolista* e aprendo la strada all'*hi-tech*, codici che mireranno a realizzare ciò che l'utopismo ha solo potuto esprimere, non avendo avuto né le occasioni né gli strumenti per passare dalla fase ideativa a quella realizzativa. Saranno i progettisti che operano nell'ambito di questi due codici gli operatori statutariamente investiti della responsabilità di *estrarre* dall'utopismo di quelle parti ideative realizzabili, e di metterle in pratica anche attraverso una forte opera di riduzione teorica.

Ad operare questo importante ruolo di esecutori di un mondo ideale che trascende e supera *l'architettura della facciata* sono chiamati i più attenti protagonisti dell'innovazione tecnologica tra cui in Europa Piano, Rogers, Foster, Arup, Decq, Hopkins, in Giappone Kurokawa, Isozaki, Maki, negli Stati Uniti SOM, Fentress.

L'opera di questi e di altri protagonisti impegnati in tale sintesi meccanicistica di idee e ideali riflette, da un punto di vista figurativo, il costante processo di trasformazione della società e della città – se la fabbrica con le sue emissioni nocive viene espulsa dalla città l'utopismo e l'*hi-tech* non rinunciano alla sua ricchezza figurativa riproponendone i caratteri essenziali – sviluppando la diffusione dell'idea del progetto complesso, ovvero della città-fabbrica, attraverso una restituzione architettonica sempre più agile e trasparente.

Un aspetto meno visibile ma altrettanto sostanziale di derivazione utopista è poi quello che si occupa della realizzazione dell' "edificio intelligente", ovvero di un'architettura all'interno della quale vengono inseriti in modo integrato i sistemi di controllo, di gestione degli impianti, della sicurezza, le reti informatiche, quelle per la comunicazione e per il telelavoro, apparati che, insieme agli elementi strutturali, vanno a definire i contenuti tecnologici di un progetto sempre più "collaborative".

Con il termine "terza ondata", terminologia usata dal futurologo americano Alvin Toffler nel libro "The third wave" (1980) ovvero l'ondata telematica che segue la prima, agricola, e la seconda, industriale, si vuole sostenere che sarà la casa telematizzata, ancor più che la città, ad assumere il compito di scardinare i modelli della centralizzazione delle attività e a sostenere il ruolo di guida nelle trasformazioni sociali in atto.

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Le regole della crescita urbana sono contenute nel supporto fisso e lo spazio urbano è antiteatrale.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Dalla struttura di supporto alle unità abitative.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Ogni elemento contribuisce alla creazione del sistema, mantenendo la propria individualità nel rapporto con l'insieme di cui è parte.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Il contenuto invade il sistema in ogni sua componente e ne fuoriesce acquisendo significati inediti.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Sistemi macroscopici e parti meccaniche esposte vanno a definire in modo trasparente e privi di facciata l'andamento dei volumi.

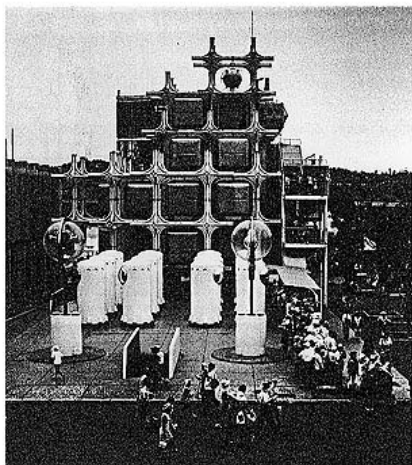
6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

All'interno dell'edificio si riflettono con immediatezza le scelte compositive espresse all'esterno.

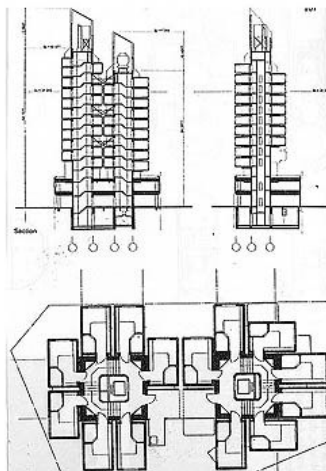
7 - Promesse:

Architettura aperta alle acquisizioni della scienza, della tecnologia e del linguaggio e in trasformazione con l'uomo. L'Utopismo non promette realizzazioni ma opera ricerche protese molto in avanti.

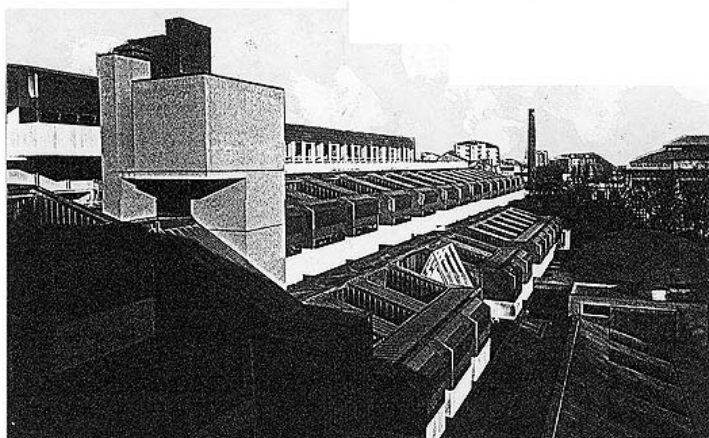
METABOLISMO



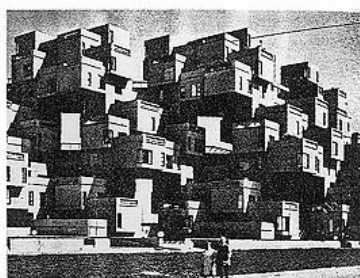
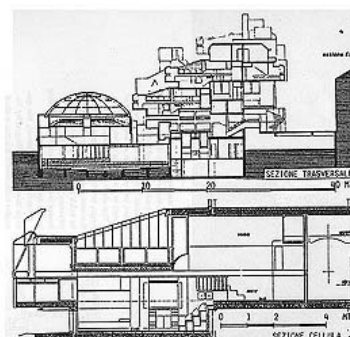
K. Kurokawa, Takara Beantillion, Expo '70.
Una struttura fatta di lamiere e tubi d'acciaio saldati insieme costituisce il supporto sul quale inserire e disinserire le capsule.



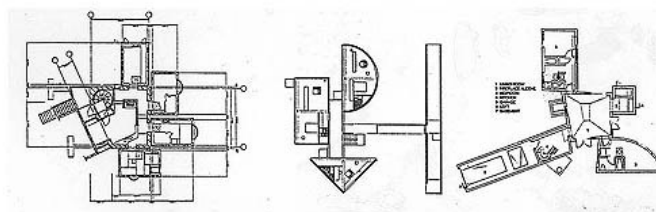
K. Kurokawa, Nakagin Capsule Tower, 1972.
Le 144 capsule (washing machines) sono dei monolocali arredati con carenature integrali inserite in un contenitore di C.A. e sono attaccate a due colonne portanti, scala/ascensore. In questo caso il metabolismo dimostra che il codice può operare sia sul territorio linguistico che gli è proprio che su quello delle tecniche della fantasia (straniamento, amplificazione ecc.).



I. Cappai e P. Mainardi, Centro Sociale e Residenziale Olivetti a Ivrea, 1967-75.
Un pezzo di città orizzontale nella quale si addensano una serie di servizi collettivi e individuali. Un'immagine altamente metabolica connota l'architettura la cui percezione obbliga ad una distinzione fra supporto fisso e capsule, la cui mobilità concettuale è esaltata da una cappotta apribile a scorrimento.



M. Safdie, Unité d'habitation di Montréuil, 1967. La ricerca dei significati urbani è ciò che caratterizza quest'opera permettendo che il codice neoplasticista conviva con quello metabolico.



Continuità e sviluppo della ricerca Metabolista.
1 - K. Kurokawa, Capsule House 'K', 1972.
2 - J. Hejduk, One half House, 1966. (Neoplasticismo Metabolico)
3 - F. Ghery, Winton Guest House, 1986. (Metabolismo Decostruttivista)

13 METABOLISMO

L'origine del movimento metabolista risale alla conferenza mondiale di architettura e disegno industriale tenutasi a Tokyo nel 1960. Nell'anno precedente fu istituita una commissione per studiare i temi da discutersi durante la conferenza, che includeva giovani architetti avanguardisti, grafici *industrial e interior designers*, urbanisti e critici. Fu a seguito dei lavori di questa commissione, della quale facevano parte il critico Noboru Kawazoe, gli architetti Masato Otaka, Kiyonori Kikutake, Kisho Kurokawa, l'*industrial designer* Kenji Ekuan ed il grafico Kiyoshi Awazu, che nacque il gruppo metabolista.

Quando nel 1959 Kenzo Tange tornò in Giappone dall'Europa con la notizia che i CIAM si erano sciolti e trasformati nel Team X, il gruppo metabolista decise di pubblicare un manifesto, che avrebbe dovuto precedere l'apertura della conferenza mondiale di architettura, con il quale si prefiggeva di chiarire i punti in comune e le differenze tra il proprio pensiero e quello degli architetti europei. Fu, così, rapidamente redatto il manifesto metabolista: *Metabolism 1960 - the proposals for New Urbanism*, che consiste in un testo corredato da immagini di progetti eseguiti dagli stessi membri del gruppo.

Le invarianti di questi progetti⁸⁹ sono la mobilità alle diverse scale dimensionali degli elementi architettonici e la distinzione tra supporto fisso e parti variabili delle strutture architettoniche e urbane.

Kenzo Tange, che condivideva e incoraggiava l'attività del gruppo, pubblicò nel numero di Gennaio 1961 di *Japan Architect* il suo progetto per l'espansione di Tokyo nella baia: *A plan for Tokyo 1960 - Towards a structural reorganization*. Questo progetto attirò una grande attenzione e servì a diffondere nel mondo gli ideali urbanistici del metabolismo.

Kisho Kurokawa nel 1960 scrisse un libro sulle unità residenziali prefabbricate dal quale emerge che l'applicazione del metabolismo dà luogo all'idea della *capsule architecture*. Ciò avvenne in un momento in cui, a causa dell'esplosione demografica nipponica, l'esigenza di case di facile e rapida costruzione orientò le maggiori ditte di costruzione del paese verso la produzione e l'assemblaggio di elementi prefabbricati bi- e tridimensionali. Questa autonoma tendenza presente sul mercato della casa offrì al gruppo metabolista l'occasione di sperimentare nuovi modelli architettonici molti dei quali, però, rimasti teoria.

I membri del gruppo che ebbero l'occasione di portare a compimento qualche realizzazione produssero opere di grande interesse, come nel caso della Nakagin Capsule Tower realizzata a Tokyo nel 1972 dallo stesso Kisho Kurokawa. Di grande interesse, benché non residenziali, sono lo Yamanashi Press and Broadcasting Center a Kofu City del 1961/66 di Kenzo Tange e la Biblioteca della prefettura di Oita del 1966 di Arata Isozaki.

A seguito di questa rapida espansione e condivisione delle idee originarie si decise di formare un nuovo gruppo, il *Team Tokyo*, che comprendeva i metabolisti, Kenzo Tange, Takamasa Yoshizaka, Yoshinobu

⁸⁹ - due città proposte da Kiyonori Kikutake, *Town Shaped City e Marine City* nelle quali il metabolismo si sviluppa attraverso tre fasi: *movable equipment, movable house and mova-block (movable city)*; la proposta di Otaka dal nome *Towards Group Form*, che descrive un processo di aggregazione tipomorfologica applicata al programma di sviluppo di Shinjuku; quella di Kurokawa, che comprende i progetti di Space City, Agricultural City e le piante per Tokyo. In esse è leggibile il rapporto esistente tra gli elementi fissi, le infrastrutture urbane e gli elementi variabili.

Ashihara, Koji Kamiya e Arata Isozaki, gruppo che però non ebbe la fortuna dei metabolisti, dato che si riunì una sola volta.

I presupposti ideologici e contenutistici del metabolismo vanno ricercati più nei concetti urbanistici e nei rapporti fra le varie scale dell'intervento che in quelli legati al linguaggio architettonico *tout-court*. L'espressione linguistica diventa solo la conseguenza *figurativa* di un codice che nasce per *pre*-occuparsi dei problemi degli insediamenti umani individuabili alle scale dell'intervento urbano e territoriale.

Alla grande scala il metabolismo è a favore della creazione di un insieme continuo tra i centri maggiori e le aree periferiche e contro il concetto delle New Towns. Questo perché bisogna vincere i fallaci concetti di limite urbano e di limite nazionale.

Come Ecumenopolis, la città immaginata dal *city planner* greco C. A. Doxiadis⁹⁰ che consiste in gruppi di grandi città appartenenti a diverse nazioni e collegate insieme in un tessuto continuo, le città contemporanee, metapolis, si uniranno l'una all'altra seguendo logiche legate allo sviluppo delle attività proprie delle comunità insediate e dell'informazione a livello globale e non quelle derivanti dai confini territoriali. Ogni 'metapolis' costituirà quindi un'unità urbana per gli Ecumenopolitani.

Così come la Megalopoli⁹¹ è il prodotto del ventesimo secolo, Ecumenopolis - Metapolis sarà quello del ventunesimo... E' logico che le unità urbane programmate e costruite da ora in poi dovranno essere degli archetipi di una metapolis, il futuro sistema di abitare.⁹²

House → Urban Unit → Metropolis → Megalopolis → Ecumenopolis

Meta - Architecture Metapolis

La meta-architettura si occupa quindi di equipaggiare ogni livello della gerarchia abitativa, l'alloggio l'unità urbana ecc., con meccanismi in grado di dialogare con i livelli superiori e di funzionare come parte di un tutto. Da qui è immediato comprendere come si arrivi al concetto di 'capsule' o 'cyborg architecture' che si carica di una connotazione sempre più vicina a quella di "equipaggiamento", ovvero di accessorio per l'uomo, e sempre più lontana da quella di *casa* intesa in senso tradizionale.

Esistono due forme di capsulizzazione: la prima riguarda l'alloggio in quanto guscio inteso come strumento stanziale; la seconda ha a che fare con gli strumenti o gli apparecchi del cinetismo umano quali le automobili, i treni, gli aerei, dove il livello di comfort tende, sempre in misura maggiore, verso quello dell'alloggio, proponendosi anche di superarlo.

La capsula esprime l'individualità dell'uomo, la sua sfida all'organizzazione e la sua rivolta all'unificazione.⁹³ Il significato della capsula è espresso dall'intrinseca speranza di formare una società che si sostiene sull'idea della diversità multietnica, guidata dal libero volere di ogni singolo cittadino,

⁹⁰ - progettista tra l'altro di Islamabad.

⁹¹ - Termine coniato da J. Gottmann riferendosi al fenomeno urbano del Nord-Est degli Stati Uniti dove città come Washington, Philadelphia, New York e Boston costituiscono vaste aree metropolitane con minime soluzioni di continuità.

⁹² - Kisho Kurokawa, *Metabolism in Architecture*, Boulder, CO, USA, Westview Press, 1977, (pag. 69).

⁹³ - Ibid (pag. 79)

dove lo spazio per la vita degli uomini è la sommatoria di tutte le capsule individuali alla quale va sottratta quella parte necessaria alle infrastrutture di supporto.

In una tale società, il nuovo sistema di relazioni non è più espresso dalla famiglia ma dal singolo individuo facente parte di un gruppo, di gruppi facenti parte di una collettività più ampia, e così via. La famiglia è un insieme di individualità che devono essere messe in grado di dialogare senza filtri. Tutto ciò, per i metabolisti, può essere espresso mediante l'architettura che si deve comporre di elementi spaziali individuali inseriti in una struttura di supporto, in grado di garantire alle capsule il collegamento linfatico con Ecumenopolis.

Il "villaggio globale" pensato dal sociologo canadese Herbert M. McLuhan nella metà degli anni '50, anticipa i principi teorici del metabolismo.

Una società di questo tipo può essere definita *tecnetrica*.⁹⁴ All'interno di questo sistema la capsula diventa un meccanismo di domanda-risposta che, attraverso la propria strumentazione, è in grado sia di collegarsi con l'esterno sia di proteggere l'individualità e la privacy dell'occupante filtrando le informazioni ridondanti o indesiderate. Il valore della capsula risiede, in ultima analisi, nella possibilità che l'individuo ha di confrontare il frutto delle proprie capacità creative con le informazioni specifiche possedute da altri individui.⁹⁵

Le parole (come le capsule) sono parti, parti separate. Ogni parola, comunque, muove l'uomo e può innescare varie idee ed ipotesi. Frammenti di pensiero, in singole parole, come un neutrone che colpisce un nucleo di uranio, crea nuove ipotesi e nuove idee come avviene in una reazione a catena. Nessun sistema di pensiero costruito in precedenza potrà mai rimanere immobile. Esso si rompe e divide in mille pezzi taglienti, le parole, ed esse si diffondono come nuovi semi.⁹⁶

Nel metodo di prefabbricazione chiamato 'post-fabbricazione' dovrebbe risiedere il momento creativo che trasforma il processo di assemblaggio in attività progettuale esprimendo, se non altro in via teorica, le ambizioni metamorfiche del codice metabolico.

Tra gli architetti metabolisti possono essere inclusi, oltre a quelli già citati, anche il primo Moshe Safdie ideatore dell'Unità d'Abitazione di Montreal del 1967, Iginò Cappai e Pietro Mainardis progettisti del centro sociale e residenziale Olivetti a Ivrea del 1976, John Hejduk per le sue ricerche progettuali oscillanti tra questo codice e il neoplasticismo. Vi è anche una parte del decostruttivismo nel quale l'itinerario metabolista è destinato a confluire.

⁹⁴ - Termine preso da Zbigniew Berezinski (America's role in the Technetronic Era, Viking press, New York 1970). Contrazione di "technological ed electronic".

⁹⁵ - di fatto il metabolismo è anticipatore di internet.

⁹⁶ - Kisho Kurokawa, Metabolism in Architecture, Boulder, CO, USA, Westview Press, 1977, (pag. 84).

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Legame organico e indissolubile con la città.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Crescita strutturale e deduttiva dalla scala macrourbana alla cellula.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Elementi definiti per entità spaziali.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Imprescindibile rapporto tra forma, volume e contenuto.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Articolazioni dell'unità di base, la cellula, nell'organismo.

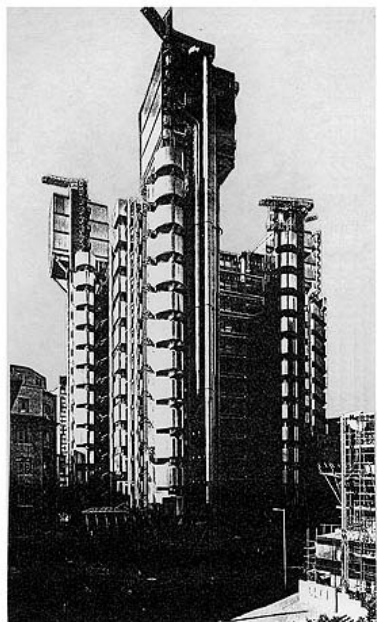
6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

Dall'individualità della cellula alla collettività della struttura di supporto.

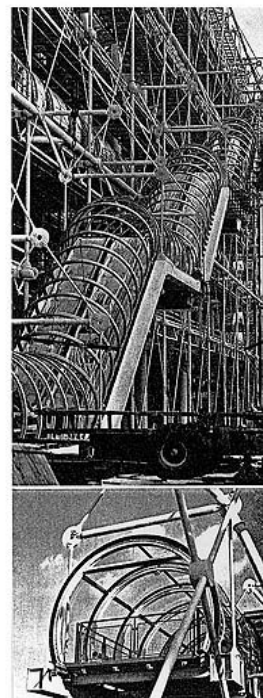
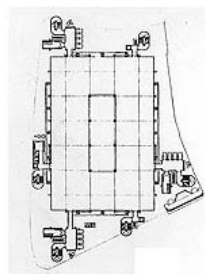
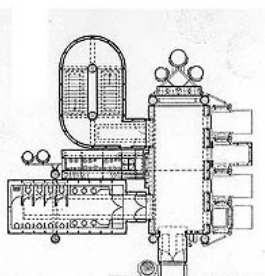
7 - Promesse:

Scambi interpersonali regolati dalla privacy; rapporti informatici e telematici illimitati tra ogni "nucleo pensante" di Ecumenopolis.

HIGH TECH



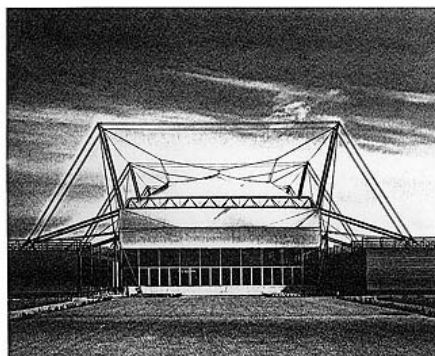
R. Rogers, Lloyd's of London, 1986. L'impronta di Ove Arup & Partners e la mano di Peter Rice distinguono la migliore espressione architettonica di questo stile confermando che, anche se è l'architetto che progetta l'edificio, la figura dell'ingegnere ne modella i nessi sintattici ripercorrendo il progetto dal particolare al generale. Facile un'accostamento al metabolismo ed alla Sony Tower.



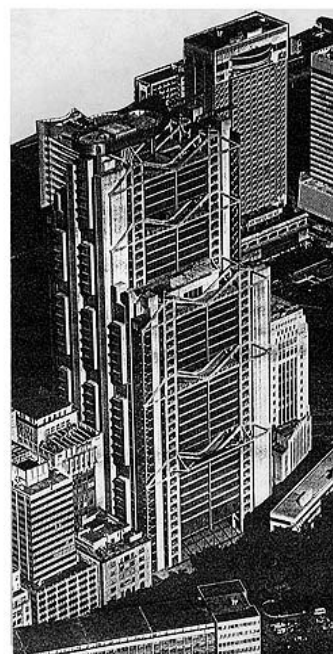
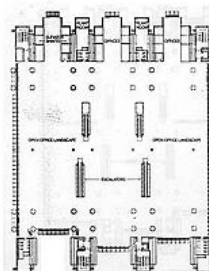
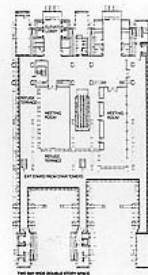
R. Piano e R. Rogers, Centro Pompidou, 1972-76. Edificio emblematico del codice si identifica come la fabbrica urbana della cultura.



S.O.M. New York & Chicago, King Abdul Aziz International Airport, 1981. Coperture di teflon sorrette da invisibili cavi d'acciaio ancorati a piloni metallici che generano un paesaggio metafisico.



M. Hopkins & Partn., Schlumberger Cambridge Research Center. Anche qui come nell'aeroporto di Jeddah le tensostrutture sono parte integrante dell'edificio.



N. Foster & Ass., Hong Kong Bank, 1985. Anche in questo caso come nei Lloyd's di Londra, i gruppi scala ascensori sono proiettati all'esterno definendo i margini dell'edificio con un linguaggio metabolico che si inserisce e completa il codice High Tech.

14 HI-TECH

Dall'apertura della *Ecoles des Ponts et Chaussées*⁹⁷ le professioni dell'ingegnere e dell'architetto vengono per la prima volta ufficialmente separate. Da tale data

*(...) la tecnica costruttiva si liberò dagli imperativi socio-culturali della forma costruita simbolica. Da allora, poté sviluppare il suo pieno potenziale, non impastoiato da simbolizzazioni, mentre l'architettura avrebbe dovuto cercare da allora in poi il proprio oggetto ormai frammentato nelle deliberazioni dell'Academie Royale.... Spogliato dalla scienza della sua fino ad allora magica coalescenza, il mondo prese a frammentarsi. Inoltre, poiché l'apparenza celava ora la verità, diventò necessario trattare la forma indipendentemente dal contenuto: era la moderna scienza estetica venuta in essere con l'Aesthetica di Alexander Gottfried Baumgarten, del 1750.*⁹⁸

Dopo oltre due secoli nei quali alla figura dell'architetto è stato riservato il settore della forma, ambito assegnatogli dall'affermarsi della divisione compiuta dalla moderna scienza estetica, l'architettura ha ritrovato nel codice Hi-Tech completezza disciplinare. La scelta è stata quella di fornire una risposta unitaria tra narratività e costruttività, anziché una parziale, sul rapporto intercorrente tra forma e funzione da un lato e sul tema della verifica strutturale dall'altro. La riaffermazione di una riunificata attività progettuale, la cui idea è già presente nelle opere degli architetti utopisti e dei metabolisti, si compie pienamente in questo codice passando attraverso un'accelerazione dei contenuti tecnologici. Non vi è più la ricerca di una forma indipendente dal proprio contenuto strutturale e si afferma il concetto di inseparabilità degli elementi costruttivi dando concretezza a un'architettura componentistica e accessoriata.

Il successo culturale dell'operazione è totale nel voler incarnare l'espressione di un mondo industriale e informatico la cui familiarità è comune a molti gruppi sociali, tra cui coloro che lavorano nelle fabbriche che vengono inclusi e attratti dai nuovi linguaggi.

Precursori storici di un ideale che presenta forti assonanze con l'Hi-Tech sul piano culturale sono stati sia i socialisti utopisti dell'800, segnatamente Robert Owen, Charles Fourier e Jean Baptiste André Godin, che gli industriali del nostro secolo tra cui Henry Ford, i Rathenau, Adriano Olivetti, i quali hanno svolto in più occasioni il ruolo di promotori di realizzazioni architettoniche dirette all'integrazione tra il mondo del lavoro e la società, nonché all'innalzamento delle condizioni di vita e di lavoro degli operai.

Dopo il Centro Pompidou a Parigi, nel quale l'Hi-Tech fa la sua comparsa cogliendo un inaspettato favore del pubblico, seguiranno edifici quali l'Hong Kong Bank e i Lloyds di Londra. In queste opere l'architettura si rende manifesta, senza però mettersi al riparo da un'accusa di cinica magnificenza, della riaffermazione del principio di inseparabilità con la sfera dell'imperativo tecnologico sia sul piano costruttivo che su quello linguistico. Tali sofisticati livelli compositivi potrebbero essere ritenuti eccessivi

⁹⁷ - Scuola di Ponti e Strade, ad opera del Perronet, 1747

⁹⁸ - K. Frampton, *L'avventura delle idee (...)*, Milano, Electa, 1985, (pag. 189) Trad. Denise Schmid.

Basumgarten, filosofo tedesco (1714-1762) introdusse il termine 'estetica' nel senso di dottrina dell'arte influenzando il pensiero filosofico tra cui quello di Benedetto Croce.

se resi oggetto di valutazione parziale, ovvero di calcolo operato con criteri meramente economici relativi al costo del manufatto in sé, escludendo dal conteggio l'indotto dei valori aggiunti alla città:

L'High Tech ha completamente abbandonato uno dei principi fondamentali del Movimento moderno: esso non pretende che la produzione meccanica renderà gli edifici più economici.⁹⁹

Qui è presente una motivata ricerca di nuove articolazioni del linguaggio, completamente giustificabile perché subordinata a un tenace tentativo di unificare contenuto ed espressione in una nuova e rifondata disciplina architettonica che si avvale di strumenti profondamente revisionati. Una disciplina che non aliena il contenuto al contenitore ma che riempie la morfologia di sostanza e fa fluire nella sostanza una forma architettonica nella quale è presente un dichiarato e pregnante rapporto con l'esterno, con la città, una poetica quindi totalmente in linea con la tradizione contemporanea.

Se la Hong Kong Bank di Norman Foster & Associates è il più costoso e raffinato prodotto di questo codice, con i Lloyds di Londra di Richard Rogers & Partnerships viene realizzata la più alta sperimentazione sulle possibilità formali del nuovo linguaggio e sulla ricerca di successive soglie di articolazione volumetrica. Ma l'edificio emblematico di questo codice è il Centro Pompidou a Parigi di Renzo Piano e Richard Rogers, che svolgerà il ruolo di paradigma per le architetture che seguono. In esso è stata trascritta, con un linguaggio articolabile su punti spaziali che consistono principalmente nelle giunzioni strutturali, la poetica del controllo meccanico sull'ambiente già parzialmente presente in Italia con Franco Albini. Ciò appare evidente osservando la matrice sintattica della composizione nella quale il compito più importante viene sempre affidato ai giunti. Il vantaggio della poetica tecnologica su quelle che seguono una matrice prettamente espressionista trova un solido fondamento nella continua ricerca di nuove frontiere sempre più universali, quindi sempre meno arbitrarie, da superare.

I contenuti che il nuovo codice trasmette all'architettura contemporanea parlano della fusione tra linguaggio architettonico e tecnologia costruttiva, fatto che può nascere, ed è questo il fatto nuovo, solo se gli strumenti operativi vengono a trovarsi nelle mani dell'architetto.¹⁰⁰ Se nel Centro Pompidou ciò che più convince è la risoluzione formale e strutturale del semplice volume a forma di parallelepipedo dal quale l'edificio trae la propria immagine di compatto surrogato *climatizzato* di città, ciò che in esso è meno convincente è il rapporto tra espressione e contenuto quando la ricerca dei nessi tra queste due realtà viene operata negli spazi interni. A riguardo, Renzo Piano sostiene che i problemi relativi alla risoluzione funzionale dello spazio interno sono sempre impliciti e presenti sia a monte che a valle di ogni operazione progettuale, così da potersi facilmente affidare alla formula della flessibilità d'uso. Le successive opere di Rogers a Londra e di Foster a Hong Kong sono state chiarificatrici per comprendere meglio l'Hi-Tech. In esse lo spazio interno, che a Parigi è stato trattato in modo subordinato, gioca un ruolo fondamentale rendendo pregnanti le relazioni tra le parti della composizione in una sinfonia

⁹⁹ - R. Banham, *Intervista sull'Hi-Tech*, Progressive Architecture, marzo, 1986, (pag. 76).

¹⁰⁰ - Con questo non si intende discriminare in senso lessicale tra architetto e ingegnere, si vuole soltanto affermare l'indispensabilità di un approccio ai problemi compositivo-tecnologici che si occupi della progettazione del tutto e delle parti e che faccia intervenire i momenti di verifica statica all'interno di un processo iterativo tra forma e contenuto.

dissonante che si fissa icasticamente nella memoria degli astanti meglio di qualsiasi forma simbolica o iconografica. In queste due opere, forma e contenuto, spazi interni e contenitore esterno, intessono un dialogo ricco di continui rimandi a cui è demandato il compito di restituire significato al messaggio architettonico.

La promessa dell'Hi-Tech è ottimista, parla di una sfida all'umanità che invita a vivere in modo chiaro e attento il tempo presente, incoraggiando a compiere ricerche che siano indirizzate a svelare la natura nei suoi innumerevoli segreti e non solo a coglierne la sintesi *estetica* della quale si ignorano i meccanismi formativi.

La resistenza degli architetti, specie in Italia, a prepararsi tecnologicamente comporta la rinuncia a un lessico aggiornato e prepotente, che spinge alle porte e, almeno in linea di principio, promette non poco. Invece, il mal confessato ma onnipresente desiderio di forma finisce ormai di regola per rifugiarsi in un qualche revival o pasticcio di revivals. Ciò equivale, però, a barattare la creatività con l'estetismo, che ne è invece il nemico peggiore.¹⁰¹

Il lessico tecnologico non è una risultante di considerazioni aprioristiche sui valori del contenuto o del linguaggio perché questo codice non procede nell'itinerario progettuale dal generale al particolare. Le considerazioni generali, a monte di ogni progetto, devono qui essere suffragate da una ricerca sistematica, sperimentale e *pignola*. Qui la creatività selvaggia non basta! E' necessario pervenire all'acquisizione dei modi, degli strumenti e dei contenuti per trovare l'aggancio con il reale e fondere queste componenti in un linguaggio che non è fatto di forme ma di metodo.

L'azzeramento linguistico compiuto dall'Hi-Tech sostituisce sul cantiere la figura del muratore con quella del meccanico. A questa sostituzione corrisponde un aumento nel controllo di ognuna delle fasi realizzative, fasi che non potranno più essere improvvisate durante l'esecuzione dell'opera ma dovranno rispondere a un progetto nel quale ogni componente assume una propria identità funzionale, strutturale e formale interamente definita.

¹⁰¹ - R. Pedio, *Renzo Piano pezzo per pezzo*, a cura di G. Donin, Roma, Casa del Libro 1982, (pag. 21).

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Il progetto è indifferente al linguaggio *regionale* del luogo nel quale verrà eseguito.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

Procedimento progettuale induttivo: dal particolare al generale.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Ogni elemento conserva una propria identità di componente che contribuisce, come parola, a formare la frase architettonica.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Il contenuto non è solo nello spazio interno dell'edificio ma in ogni sua parte. Una componente ha un contenuto semplice, più componenti hanno un contenuto complesso. Lo stesso avviene per l'espressione.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Esposizione della struttura e delle canalizzazioni meccaniche al di fuori dei volumi.

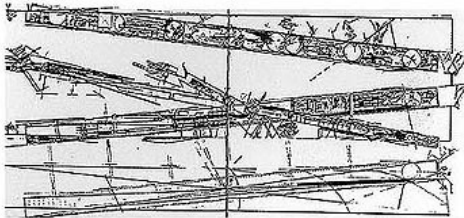
6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

Le scelte costruttive già espresse all'esterno dell'edificio si riflettono al suo interno.

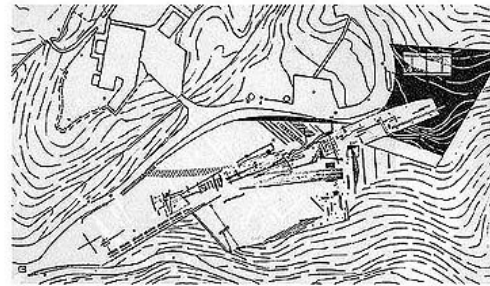
7 - Promesse:

Architettura aperta alle acquisizioni della scienza, della tecnologia e del linguaggio, in trasformazione con l'uomo.

DECOSTRUTTIVISMO



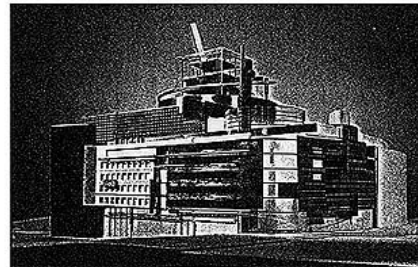
D. Libeskind, City Edge, Berlino, 1987. Primo premio al concorso bandito dall'I.B.A. è "un urlo" analogo, ma successivo, a quello di Z. Hadid del 1983. Qui più che mai gli interrogativi sono sul piano del contenuto culturale di un disegno ancora lontano dal diventare un progetto di architettura.



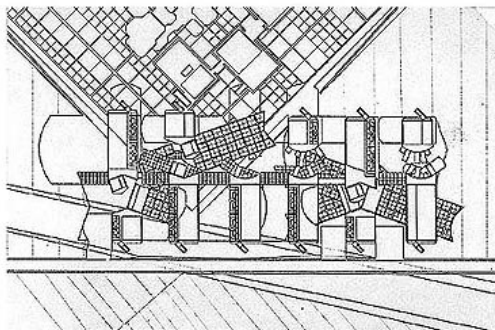
Z. Hadid, The Peak, Hong Kong, 1982. Primo premio al concorso di Hong Kong questo progetto pone all'attenzione del mondo la natura dei fermenti stilistici nati durante il periodo di agonia del post-moderno. Questo è il progetto emblematico del codice.



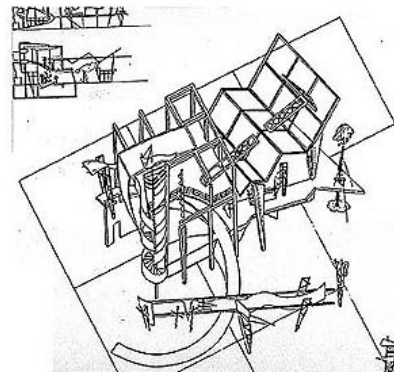
F. Gehry, Loyola Law School, Los Angeles, 1984. Innescare all'interno dell'edificio un dispositivo decostruttivo significa, in ultima analisi, aprire l'architettura all'esterno e renderla permeabile, ovvero fondere architettura e disegno urbano.



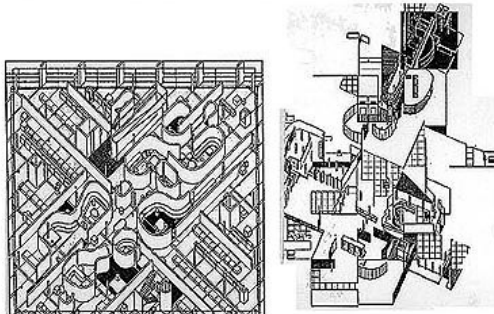
Ellerbe / Becket, P. Pran e C. Zapata, Schibsted Gruppen Headquarters, Oslo, 1988. Questo progetto dimostra che anche i più grossi studi di architettura del mondo stanno familiarizzando con questo codice. All'interno di questo edificio, la cui costruzione è prossima, vi è un'atrio circolare ed un prisma sospeso ed accessibile da un'ascensore inclinato... a memoria di Tatlin?



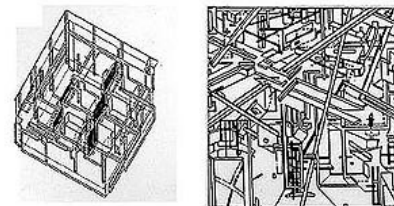
P. Eisenman, Biocentro per l'Università di Francoforte, progetto di concorso, 1987. Differentemente dall'approccio informale, che è totalmente libero, qui si tende a costruire dapprima un ordine, che in questo caso è di carattere seriale, e poi lo si combatte.



B. Tschumi, Padiglione al parco de La Villette, Parigi, 1983 (Concorso) Tutta la filosofia del progetto si basa sul creare un sistema sintattico di rifilimento ed, al tempo stesso, innescare dei dispositivi che ne disturbino l'ordine assoluto.



Con la Diamond House di J. Hejduk, pur non intaccando il guscio che la contiene, si inizia il processo di decostruzione dello spazio interno. Le composizioni di D. Libeskind della serie "Collage Rebus" partono dalla matrice Hejdukiana ma non si pongono limiti né delimitazioni dello spazio.



P. Eisenman attraverso un processo di scomposizione sintattica della forma influenza molti architetti che, come Libeskind, elevano tale scomposizione al grado di decostruzione allorquando il loro metodo investe la totalità dell'opera e non solo gli elementi sintattici.

16 DECOSTRUTTIVISMO

Qualche anno prima della mostra tenutasi a New York nel Luglio del 1988, già circolava in ambito architettonico¹⁰² la parola decostruttivismo. La percezione più chiara della portata del fenomeno emergente è apparsa con il giudizio positivo espresso da Arata Isozaki sul progetto di Zaha Hadid risultato vincitore al concorso del 1983 "The Peak" di Hong Kong:

"Il suprematismo, l'ultimo stile moderno, è riapparso dopo un'assenza di 50 anni in una nuova guisa, non per ereditare il ruolo dell'avanguardia ma per verificare, come i formalisti russi ...intendevano, l'autonomia dello stile e cosa lo stile potesse ottenere, senza aiuti esterni. Le leggi dello sviluppo dello stile hanno così violato e decostruito il programma architettonico (del concorso). In altre parole, a differenza dei metodi precedenti di composizione architettonica i quali si basavano su richieste formalmente astratte alle quali dare risposta architettonica, questo stile attiva quelle forze interne proprie dello stile stesso le quali producono la creazione di un arrangiamento compositivo senza uguali."¹⁰³

In questo scritto di Isozaki la parola decostruttivismo è usata per indicare la ribellione operata nel progetto di Zaha Hadid al programma di concorso, ovvero per sottolineare come qui sia il programma architettonico a essere smontato e il suo riassetto, in un'architettura libera di produrre forme e contenuti in relazioni svincolate dalla tradizione moderna, rende la proposta decostruttivista. Decostruttivista di cosa? Non della funzione in sé ma di un particolare rapporto fisso tra una funzione e una forma o una distribuzione tradizionali. La decostruzione, quindi, come smembramento strutturale delle relazioni gerarchiche fra le parti e non soltanto come disarticolazione del percettibile, ovvero delle forme.

La linea filosofica è quella post strutturalista legata al filosofo francese Jacques Derrida¹⁰⁴. Questa si propone come fine ultimo la *de-costruzione della struttura dell'intero pensiero occidentale*.¹⁰⁵ Il programma è molto ambizioso tanto da suscitare un vasto interesse, anche quello dei più conformisti, ovvero di

¹⁰² - Nell'articolo dal titolo *Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo critico*, apparso su Casabella nel Marzo 1984 Kenneth Frampton usa il termine De-costruire riferendolo ad un atteggiamento architettonico: "... la pratica del Regionalismo Critico appare contingente con un processo di doppia mediazione. In primo luogo deve 'de-costruire' l'intero spettro della cultura mondiale che si trova ad ereditare; in secondo luogo deve dar vita, attraverso una sintetica contraddizione, ad una chiara critica della civiltà universale. De-costruire la cultura mondiale significa distaccarsi da quell'eclettismo *fin de siècle* che si era appropriato di forme aliene ed esotiche per dar nuova vita all'espressività di una società ormai priva di forze."

¹⁰³ - Arata Isozaki, *Zaha M. Hadid*, in G.A. n.5, Tokyo, A.D.A. Edita, 1986, (pag. 7).

¹⁰⁴ - Jacques Derrida, (El Biar, Algeria, 1930) è un filosofo francese che critica la fenomenologia e la psicoanalisi in quanto logocentriche. Egli, riprendendo in modo personale la nozione di differenza ontologica di M. Heidegger (l'irriducibilità dell'essere agli enti o alla loro somma) sostiene che l'essere è differenza, che è incommensurabile e irriducibile a qualsiasi forma di identità perché già in sé stesso differente da sé. sostiene che occorre abbandonare la ricerca di un linguaggio puro e originario che consenta di cogliere l'essere nella sua pienezza. Derrida crede che all'origine del linguaggio non vi sia una parola detta ma una scrittura originaria (archiscrittura). In tal modo egli capovolge la gerarchia che fa della scrittura una funzione derivata dalla voce e ad essa secondaria, colloca al posto della metafisica, una scienza della scrittura (la grammatologia) che ha il compito di accedere all'essere come differenza, che si dà nel carattere differenziale della stessa. (E.F.G.).

Derrida, più noto in America che in Europa, non "è un fautore dello strutturalismo ma di qualcosa che potrebbe essere chiamato 'poststrutturalismo'. Il cambiamento di rotta verso un orientamento e una discussione poststrutturalista, verificatosi nelle carriere intellettuali di Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman, Edward Said e Joseph Riddel (*Yale critics*) - tutti affascinati negli anni sessanta dall'eredità della fenomenologia - racconta la storia per intero." Di Frank Lentricchia, *After the new criticism*, cit. in, *Architettura e decostruzione*, di Livio Sacchi, OP. CIT. N. 75 Maggio 1989, p. 8.

¹⁰⁵ - L. Sacchi, *Architettura e decostruzione*, OP. CIT. N. 75 Maggio 1989 pag. 10.

coloro i quali sono convinti che lo spessore culturale di un paese imponga l'attesa del processo di omologazione di qualsiasi fenomeno.¹⁰⁶ Secondo Derrida in architettura la decostruzione ...

"(...) non è semplicemente la tecnica di un architetto che sa de-costruire ciò che è costruito, ma una interrogazione che tocca la tecnica stessa, l'autorità della metafora architettonica e di lì costituisce la sua personale retorica architettonica. La de-costruzione non è solo, come il suo nome sembra significare, la tecnica della costruzione alla rovescia, se essa sa pensare l'idea stessa della costruzione. Si potrebbe dire che non c'è nulla di più architettonico della decostruzione, ma anche nulla di meno architettonico. Un pensiero architettonico può essere decostruttivo solo in questo senso: come tentativo di pensare ciò che stabilisce l'autorità della concatenazione architettonica nella filosofia."¹⁰⁷

Nella conferenza sul decostruttivismo che si è tenuta alla sede dell'In/Arch di Roma nel Gennaio del 1989 in occasione della presentazione dei lavori di Daniel Libeskind, Bruno Zevi ha sintetizzato le sensazioni di molti dei presenti nella sala di Palazzo Taverna dicendo che, con il decostruttivismo, ci troviamo di fronte all'ottava invariante¹⁰⁸ dell'architettura contemporanea: *la vulnerabilità*. Finalmente questa invariante, comune a molte avanguardie dal neoplasticismo all'utopismo ecc., fa la sua comparsa. Infatti vale la pena ricordare che l'architettura contemporanea di avanguardia è sempre vulnerabile, e se viene giudicata ottima ciò avviene solo dopo essere stata giudicata pessima da fervidi oppositori.¹⁰⁹ Qui tale rischio è sempre presente, nei lavori di Hadid come in quelli di Tschumi, Koolhaas, Eisenman, Gehry e molti altri.

Cosa pensano del decostruttivismo coloro i quali postulano che non vi è rapporto tra tipologia e funzione? Che le tipologie sono state già tutte scoperte e che, nel fare un progetto, queste sono generalmente indifferenti alla soluzione di un qualsiasi problema funzionale? Che un codice architettonico non può più fondersi in un'opera di alto valore funzionale contribuendo alla definizione e all'evoluzione del tipo, perché in architettura si sono ormai esaurite tutte le parole significative?

La tendenza a proteggere le forme prodottesi in un certo periodo è una caratteristica propria ad ogni generazione e ad ogni codice architettonico. Ne consegue la regola delle oscillazioni linguistiche secondo cui un nuovo codice potrà imporsi all'attenzione solo se radicalmente differente dai precedenti, altrimenti difficilmente questo emergerà dalle risacche, potendo ambire al massimo ad essere considerato buona sperimentazione, ma di fatto rimanendo mero sconfinamento. Il tentativo riuscito del decostruttivismo è, invece, quello di compiere un lavoro di totale azzeramento.

¹⁰⁶ - Atteggiamento che presenta il pericoloso aspetto della totale insoddisfazione in quanto, se da un lato all'omologazione dei fermenti culturali oppone una forte *resistenza*, dall'altro, quando questi fermenti sono ancora allo stato di moda, opera su di essi la più feroce condanna.

¹⁰⁷ - J. Derrida, *Architetture ove il desiderio può abitare*, in "Domus" N. 671, Aprile 1986. L'autore esce dagli ambiti strettamente disciplinari dell'architettura interrogandosi sui meccanismi della concatenazione architettonica come processo gnoseologico.

¹⁰⁸ - Come è noto le sette invarianti di Zevi sono: *l'elenco come metodologia progettuale; asimmetria e dissonanze; tridimensionalità antiprospectiva; sintassi della scomposizione quadridimensionale; strutture in oggetto, gusci e membrane; temporalità dello spazio; reintegrazione edificio-città-territorio.*

¹⁰⁹ - Nella prima selezione del concorso " The Peak " il progetto di Zaha Hadid, che poi ha vinto, era stato scartato ed alcuni membri della giuria minacciarono di dimettersi tanta era l'avversità verso di esso.

Il decostruttivismo non si occupa però solo di smembrare l'oggetto e di spargerne le parti, ma anche di ricostruirlo secondo una specifica gerarchia che propone un'alternativa alle regole progettuali convenzionali. De-costruire contiene in sé quindi sia il concetto di disarticolazione che quello di ricostruzione. Pur trattando della de-strutturazione dei nessi sintattici dell'oggetto, tale termine include anche la possibilità di fornire ipotesi alternative circa la ricombinabilità delle particelle che lo compongono, strutturate su nuove gerarchie. Da un punto di vista espressivo, ad esempio, la frammentazione decostruttivista rappresenta un'invariante del codice che si alimenta di una combinazione di ..ismi, o parti di altri codici.

Anche il de-costruttivismo sarà destinato a produrre la sua retorica perché, proprio a causa dell'iperframmentarietà ad esso necessaria per dichiarare che il frammentario, o il frattale,¹¹⁰ è meno equivocamente puro di quanto non lo sia l'oggetto razionalista, questo codice verrà superato da una nuova avanguardia.

Anche se è noto che la derivazione espressiva provenga dal costruttivismo e quella contenutistico-filosofica nasca da una ricerca sulle differenze piuttosto che sulle uguaglianze e dal *rifiuto dell'analogia*, in molti si sono preoccupati di montare un dispositivo teorico credibile e culturalmente difendibile di questo codice. Il decostruttivismo del lavoro di Hadid, ad esempio, esprime per molti versi analogamente al costruttivismo russo, l'esigenza di sopravvivere a uno spazio lacerato dalle deflagrazioni belliche, caricato di nuove valenze estetiche e di anti-pittoresco.¹¹¹ In Russia gli ambiziosi progetti dei costruttivisti sono rimasti congelati insieme al proprio codice architettonico per settanta anni e in questo tempo, che per ironia della sorte ne ha fatto *precipitare* tutta la carica ideologica, è stato possibile riprenderne talune acquisizioni linguistiche e, con esse, iniziare a scrivere una nuova pagina di architettura. Per chi le compone, tali pagine risultano essere perfettamente coerenti, ma per il "lettore medio" poco comprensibili: esse assumono i caratteri di un forte segnale radiofonico o televisivo mal sintonizzato al punto da perdere quasi del tutto di significato.

Ma se la critica contemporanea ha a lungo attaccato il concetto di proporzione e di armonia, perché meravigliarsi che i post strutturalisti abbiano aggredito anche quello di sintonia? Con una metafora radiofonica o televisiva adeguata alle circostanze si potrebbe ipotizzare che i sistemi di trasmissione via etere rappresentino la struttura di base sulla quale i segni, costituiti da parole, immagini, suoni, musica ecc., corrono in maniera fluida e programmata. Operare sulla gerarchia, quantità, tipo, variabilità, indirizzo di questi ultimi, coincide con modificare il palinsesto ed è quanto è possibile fare con questo tipo di messaggi in fase di programmazione. Se invece si vuole lavorare sulle strutture, allora si può potenziare ciò che c'è operando sui meccanismi, sulle tecniche di supporto, sulle funzioni prime. Ma se si intende visualizzare o ascoltare contemporaneamente il materiale non selezionato dei due insiemi, quello costruito appositamente per l'emittente e quello proveniente dalle operazioni sui meccanismi, ne

¹¹⁰ - Dal latino fractus, il termine frattale significa irregolare, spezzettato, di forma irregolare e frastagliata. Essi ripropongono un grado di complessità analogo a tutte le scale dimensionali. I frattali descrivono molte condizioni del mondo reale a cui non corrisponde una geometria euclidea come le nuvole, le montagne, la turbolenza, le coste, gli alberi, ecc.

¹¹¹ - Zaha Hadid è irakena ma vive e lavora a Londra.

deriverà un prodotto disturbato, con informazioni sovrapposte relative alla struttura di funzionamento del meccanismo e non solo a quella dei messaggi, de-costruendo la sintonia del prodotto finale. Tornando all'architettura, il disturbo della sintonia è uno degli obiettivi di questo codice e tale atto si compie, come abbiamo visto, dall'interno:

"Se si tenta di disturbare una forma dall'esterno, non vi si riesce pienamente, si riesce solo a danneggiarla. Il danno produce un effetto epidermico, una quasi pittoresca rappresentazione di pericolo, ma non una minaccia tangibile. Invece l'architettura decostruttivista disturba la forma dall'interno... La distorsione subita è particolarmente inquietante perché essa sembra appartenere alla forma, essere parte della stessa. Sembra essere stata lì da sempre in maniera latente finché non è stata liberata dall'architetto... Ciò produce un senso di inquietudine perché mette in dubbio il senso di stabilità e di coerenza che comunemente viene associato alle forme pure. E' come se la perfezione ha da sempre ospitato l'imperfezione, che ha sempre contenuto certi non diagnosticati difetti congeniti che solo ora diventano visibili. La perfezione è segretamente mostruosa. Torturata dall'interno, quella forma che sembrava perfetta confessa i propri crimini, la propria imperfezione."¹¹²

Ciò che va chiarito è il rapporto consequenziale tra forma e contenuto in questo linguaggio. Se, come afferma Wigley, solo dopo che la forma pura viene disturbata questa sarà in grado di assumere pienamente un programma funzionale, allora si opera prima sul piano dell'espressione e poi su quello del contenuto con la tecnica dell'adattamento a posteriori.

Forse la poetica dello straniamento¹¹³ che consisteva nel descrivere un oggetto o una situazione nota come se fosse stata vista per la prima volta, trova qui il massimo del contrappunto: il decostruttivismo descrive una scena ignota ma cerca di convincere che quella qualità sconosciuta è tale solo perché non viene comunemente guardata ma è lì, presente, nelle cose. Quella qualità, che Wigley identifica con il difetto, con l'imperfezione sempre presente e nascosta nella perfezione e che i più nostalgici identificano con la perdita di armonia, può essere identificata con la perdita della sintonia.

¹¹² - Mark Wigley, *Deconstructivist architecture*, Boston, Little, Brown & Co. 1988, (pag. 16/17) (traduzione di Ruggero Lenci).

¹¹³ - la quale si riferisce a quel procedimento letterario, proprio della scuola formalista russa di Sklovski.

Ambiti problematici:

1 – Rapporti architettura/città costruita:

Architettura protesa verso la città costruita per intaccarne le parti più statiche ed attivarne una reazione di riprogrammazione formale e funzionale.

2 – Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto:

I volumi subiscono un'aggressione che inizia ad intaccarli al proprio interno e prosegue all'esterno.

3 – Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

La purezza formale viene messa in crisi, dinamicizzata e resa vulnerabile.

4 – Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Risemantizzazione dei programmi architettonici attraverso un riesame dei tipi e delle regole.

5 – Caratteristiche volumetriche:

Sono quasi sempre i volumi puri a subire un'alterazione ma è spesso possibile ricostruirne la dinamica.

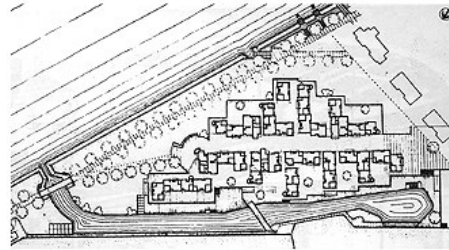
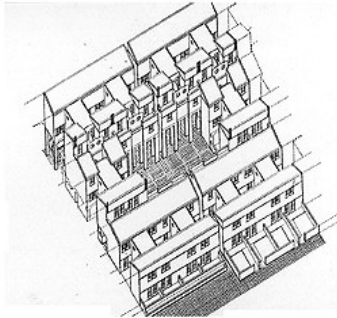
6 – Spazio interno e rapporto con l'esterno:

Architettura carica di frammenti e di schegge in moto perpetuo tra interno ed esterno.

7 – Promesse:

La perfezione non è il bello o il pittoresco. E' necessario imparare a interrogare la realtà anche lì dove le risposte sono del tutto inaspettate.

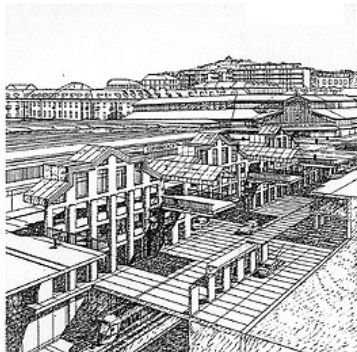
REGIONALISMO CRITICO



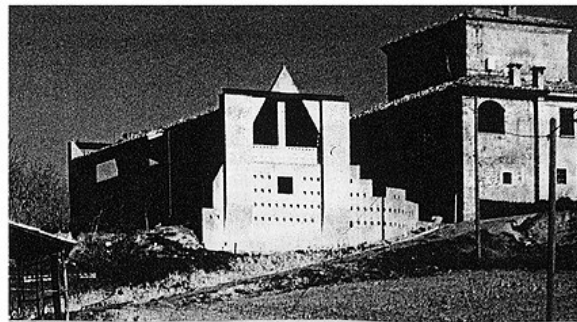
Gino Valle, Quartiere residenziale, Giudecca, Venezia, 1986. Il problema del rapporto tra progetto residenziale e contesto veneziano viene affrontato proponendo case basse ad alta densità di vario tipo: a tappeto, a schiera ad a torri basse. La morfologia ed il linguaggio creano, più che le tipologie degli alloggi, il successo dell'operazione.



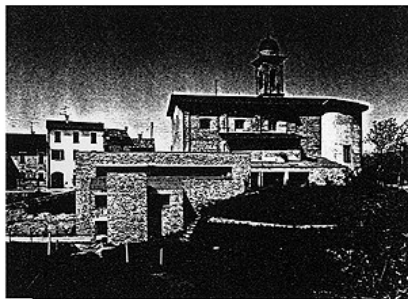
G. De Carlo, Mazzorbo, 1985. Quando si tratta di operare nella laguna veneziana anche un'architetto legato alla tradizione del cemento a vista, assume dei toni morbidi e poetici in continuità con un'ambiente in cui i riflessi lagunari accentuano i caratteri di unicità del luogo.



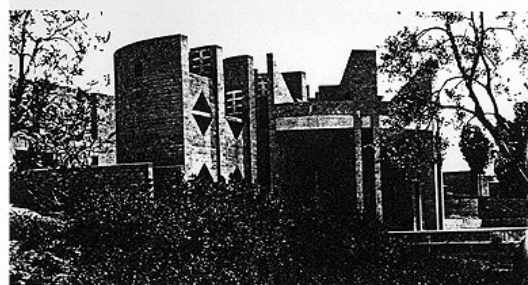
F. Cellini, N. Cosentino, Studi per il sottovia di piazza della Repubblica a Torino, 1982. "Lavorando, abbiamo finito col trovarci lontano dalla possibilità di essere, a tutti i costi, riconoscibili perché spesso ci siamo affezionati a qualcosa incontrato per strada, un sentimento, un'immagine, un gioco; abbiamo lasciato che diventasse dominante."



P. Zermani, Padiglione di delizia a Varano, 1983-86. Un edificio può narrare le storie dei luoghi e delle trasformazioni subite dall'architettura regionale mostrando, sul piano dell'espressione e con gestualità sincronica, che un'architettura ingentilita si fonda su resti murari preesistenti.



M. Botto, Casa parrocchiale a Genestrierio, 1961-63. La "tendenza" è una parte, tutta italiana, del regionalismo critico. Botto, Reichlin, Reinhart, Galfetti, Snozzi e gli altri "fincinesi" sono particolarmente sensibili al problema della scala dell'intervento.



A. Anselmi, Cimitero di Parabita, Lecce, 1967-82. La faticosa ricostruzione dell'identità culturale è un'avventura sempre personale o di gruppo, anche quando, per raggiungerla, ci si affida alla memoria di opere di grandi maestri.

15 REGIONALISMO CRITICO

Anche quelle teorizzazioni che individuano in un "Regionalismo Critico" la possibilità di un'alternativa all'internazionalismo si stanno rivelando come fattori essenzialmente "correttivi" di una dimensione dei linguaggi architettonici che proprio nella reciproca omologazione hanno trovato la loro identità moderna..... Per configurarsi come universale tramite la propria internazionalità il linguaggio ha spostato l'accento dalla qualità delle "parole" alla struttura sintattica, trasformata in qualcosa di simile ad un astratto campo di forze privo di connotati troppo identificabili.¹¹⁴

Il Regionalismo Critico non è né un codice completo né uno stile. In esso sono racchiuse le regole formative di un modo di pensare che lo storico dell'architettura Kenneth Frampton ha proposto all'attenzione del dibattito contemporaneo nel 1984.

Al fine di comprendere tali regole, seguendo il ragionamento di Frampton è necessario ridefinire il termine **retroguardia**, ovvero riesaminare quei contenuti, che qui non hanno un'accezione negativa, di questo atteggiamento, affinché questi possano essere riutilizzati quali strumenti per operare una critica a quell'architettura sentita come troppo omologata dello stile internazionale. Tale critica deve tenere a uguale distanza il mito del progresso dell'illuminismo e le forme reazionarie e irrealistiche del passato pre-industriale.

L'obiettivo è contrario all'adozione di parametri efficientistici nel valutare gli spazi e i materiali dell'architettura ed è favorevole allo sviluppo di "una cultura forte e carica di identità, che mantenga tuttavia aperti i contatti con la tecnica universale."¹¹⁵

La strategia attuativa di questo atteggiamento critico non è paragonabile a quella del Populismo¹¹⁶ o del Regionalismo nostalgico-sentimentale. Essa utilizza fondamentalmente due strumenti: quello della *mediazione*, per pervenire a una equilibrata miscela tra il portato della civiltà universale e gli elementi derivabili dalle caratteristiche di un particolare luogo fisico, e quello della *ispirazione*, per farsi guidare dalla presenza delle qualità particolari del sito. Queste sono essenzialmente la qualità della luce, il tipo di tettonica derivata da tecniche strutturali e costruttive particolari, la conformazione topografica, il concetto di delimitazione presente localmente, il rapporto percettivo con i materiali impiegati, le caratteristiche fisiche delle aperture (a filo parete, arretrate, sporgenti, munite di frangisole, ad asola) ecc.

Analizzando il concetto di limite, ad esempio, notiamo che il Regionalismo Critico si oppone al concetto infinito di universale. L'architettura necessita di una delimitazione che la renda fenomeno finito, in grado di conferire identità al manufatto edilizio.

¹¹⁴ - F. Purini, *Rifluito nel suo stesso successo*, in LOTUS 57, Milano, Electa, 1988, (pag. 108/110).

¹¹⁵ - K. Frampton, *Anti tabula rasa: verso un Regionalismo critico*, in Casabella n. 500 Marzo 1984, (pag. 22).

¹¹⁶ - Corrente nata negli USA a seguito del libro di R. Venturi *Complessità e contraddizione in architettura (1966)*. Essa consente di svincolare l'architettura da eccessi teorici o concettuali e di viverne la popolarità pluralistica.

Il limite non consiste nella fine di qualcosa ma, come i Greci avevano già capito, nel punto dove qualcosa comincia ad asserire la propria presenza.¹¹⁷

Come sostiene Robert Venturi, il muro è un evento architettonico che avviene all'incontro delle forze dello spazio interno ed esterno, *diventando la registrazione spaziale della risoluzione di questo dramma.*¹¹⁸ Il muro non può, quindi, essere indifferente alla presenza delle forze interagenti sul sito dovendo aprirsi alla città per assorbirne il linguaggio e, allo stesso tempo, introdurre in essa nuovi e adeguati elementi di completamento morfologico.

Altra qualità derivabile dal concetto di delimitazione è quella che il progetto necessita di conformarsi come *architettura della resistenza*, in aperta contrapposizione nei confronti della città metabolista, ad esempio, che invece utilizza la delimitazione nella sola definizione spaziale della cellula abitativa individuale. Il riferimento alla galleria, all'isolato perimetrale e in particolare al cortile che Frampton introduce, non può ritenersi casuale ma motivato da quell'esigenza di protezione tipica delle culture antropiche le quali tendono a ritagliarsi e a difendere uno spazio comune per mezzo di un recinto generato man mano da uno spessore murario sempre maggiore e realizzato dagli stessi vani costruiti, spessore edilizio che nel corso della storia darà vita alla tipologia a corte. L'architettura deve pertanto resistere al consumismo imperante e universale e, se non è dominata esclusivamente da criteri economici e deriva da un'impostazione culturale e programmatica affine agli indirizzi politici che appoggiano forme di governo autonomo, può diventare regionale e al tempo stesso critica.

(...) siamo definitivamente legittimati nell'evocare una cultura della resistenza e una pratica critica dell'architettura che, senza cadere nel sentimentalismo, si opponga all'attuale tendenza di mutare il mondo intero, e nell'attuarlo reagisca contro... l'accentramento di potere e controllo.¹¹⁹

Un altro aspetto da sottolineare della poetica regionalista è relativo all'uso dei materiali. Questi devono attivare la maggior parte delle percezioni sensoriali del nostro corpo e non solo quella visiva legata all'immagine dell'architettura¹²⁰. A tal fine devono essere considerate le qualità della luce e del buio, ma vanno riconsiderate anche tutte quelle qualità che possono essere percepite soltanto esperendo l'architettura dal di dentro, ovvero dai fruitori, quali:

il caldo, il freddo, l'aroma dei materiali, il senso di umidità, la presenza quasi palpabile dei mattoni, dove il corpo sente di appartenere, la velocità del nostro

¹¹⁷ - M. Heidegger. Citazione di Frampton dal saggio: *Costruire, Abitare, Pensare*, del 1954. Ibid. (pag. 24). In questo saggio Heidegger fornisce un punto da cui osservare questo fenomeno del non-luogo. In opposizione all'antico concetto astratto di spazio quale continuum, più o meno indeterminato, fatto di componenti o di integrali spaziali – che chiama *spatium extensio* – egli oppone la definizione germanica di spazio (o, piuttosto, di luogo) costituita dal termine *Raum*. Heidegger sostiene che l'essenza fenomenologica di questo spazio-luogo dipende dalla *concreta* e chiaramente definita natura del suo limite.

¹¹⁸ - R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, MoMa, 1977, (pag. 86).

¹¹⁹ - K. Frampton, *Luogo, Forma, Identità Culturale*, in DOMUS, N. 673, Giugno 1986.

¹²⁰ - Questa è la percezione prediletta dalle architetture di matrice post-moderna, cartacee nelle quali gli stimoli agli altri sensi vengono repressi per potenziare al massimo l'effimero visuale.

*passo e la relativa inerzia del corpo mentre attraversa un piano, l'eco e la risonanza dei nostri passi.*¹²¹

Il tattile e il tettonico sono dunque le due qualità perdute che l'architettura deve ritrovare affinché il luogo/forma prenda il posto dei linguaggi ermetici e astratti, qui considerati *artificiali* in senso negativo. Questi linguaggi costituiscono il frutto della frammentazione operata sulla continuità architettonica che *l'imperativo tecnologico* ha immesso in quantità inadeguate nella cultura contemporanea. Ad essi va restituito quel significato che l'uomo percepisce a fondo con le sensazioni, e non solo con quella visiva, che costituiscono la migliore garanzia di *resistenza* contro un processo di dissolvimento della città, tesa a frenarne la perdita di *identità culturale*.

In Italia ad esempio, per ragioni intrinsecamente legate alla storia e alla tradizione architettonica del paese, lo stimolo verso la ricerca di un possibile Regionalismo Critico in architettura è molto vivo. L'interpretazione della storia dei luoghi, l'attenzione alla morfologia del contesto, la registrazione delle istanze interne al progetto, ma anche di quelle provenienti dall'esterno, continuano a essere fattori determinanti per i nuovi inserimenti architettonici. Solo se sarà presente questa consapevolezza critica nell'interpretazione dei luoghi allora il Regionalismo Critico riuscirà a evitare lo scarrocciamento verso la sua deriva vernacolare, risultando in grado di aderire a un'espressione attentamente misurata e relazionata alle forze presenti nel contesto e in grado di restituire al sito per mezzo del progetto le proprie rivendicazioni identitarie.

Alcuni architetti italiani tra i quali Gino Valle e Giancarlo De Carlo, nei loro rispettivi inserimenti residenziali realizzati nella laguna veneta alla Giudecca e a Mazzorbo della seconda metà degli anni '80, non si sono sottratti al compito di operare una revisione di forte portata semantica dei principi organizzativi appartenenti a precedenti linguaggi ormai collaudati da tempo e usati solo qualche anno prima in altri luoghi, e ciò al fine di sperimentare interventi da includersi tra quelli critico-regionalisti. Mario Botta nelle sue opere realizzate nel Canton Ticino si oppone con una sua ben riconoscibile resistenza e misura a un internazionalismo architettonico indiscriminato, trascrivendo nel progetto una sequenza di successive soglie fortemente icastiche e anti-retoriche, tutte desunte dai caratteri del contesto.

Alessandro Anselmi, Francesco Cellini, Adolfo Natalini, Massimo Carmassi, Danilo Guerri, Paolo Zermani sono, tra gli architetti italiani, certamente quelli che più di altri posseggono una sensibilità tendenzialmente critico-regionalistica, intendendo l'architettura come una *società di materiali della resistenza*. Intenzioni che invece gli architetti del post-modernismo non hanno maturato, avendo puntato la propria ricerca su enunciati basati esclusivamente su una fiacca ripostulazione, totalmente priva di contenuti interpretativi¹²², meramente desunti da una forte traccia iniziale.

¹²¹ - Ibid. (pag. 25).

¹²² - Quando a Gioacchino Rossini era chiesto di ascoltare un brano musicale appena composto, affinché egli potesse esprimere il suo giudizio, spesso così rispondeva: *c'è del nuovo e c'è del bello; ciò che è bello non è nuovo, ciò che è nuovo non è bello*. Lo stesso si può dire per tutto ciò che è mera imitazione, ma solo per essere cordiali.

Ambiti problematici:

1 - Rapporti architettura/città costruita:

Ricerca dell'identità culturale locale e dell'*adeguatezza* dell'intervento.

2 - Leggi di crescita e di sviluppo interne al progetto.

Sviluppo organico ed episodico del progetto.

3 - Caratteristiche linguistiche degli elementi compositivi:

Non date a priori ma da ricercarsi negli ambienti autoctoni.

4 - Rapporti tra piano del contenuto e piano dell'espressione:

Il contenuto non fa parte esclusivamente della sfera mentale astratta ma anche di quella percettiva e il mondo dell'immagine diventa uno solo dei momenti espressivi.

5 - Caratteristiche volumetriche:

Il volume è plasmato intorno al concetto di delimitazione dello spazio.

6 - Spazio interno e rapporto con l'esterno:

Le qualità della luce, tattili, dell'aria, e percettive degli spazi interni vanno potenziate e rese continue con quelle degli spazi esterni.

7 - Promesse:

Resistenza all'omologazione di massa, mantenimento di un'identità culturale anarchica e liberatoria, libero governo dei territori.