



W.Curtis - l'architettura moderna dal 1900

Storia Dell'architettura
Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria (UNIRC)
72 pag.

LE TENDENZE FORMATIVE DELL'ARCHITETTURA MODERNA

1. L'IDEA DI ARCHITETTURA MODERNA NEL XIX SECOLO

I movimenti architettonici nascono, crescono giungono a maturazione e infine muoiono. Il processo storico che portò alla creazione del Movimento Moderno non ebbe un chiaro inizio. Ci furono alcune cause e correnti di idee che prepararono il terreno. La fase cruciale di sintesi ebbe inizio a cavallo tra il XIX secolo e il XX secolo, ma l'idea di un'architettura moderna era presente da più di mezzo secolo. Il destino dunque esigeva la creazione di uno stile autentico del "tempo" diverso da quelli del passato. Nel XIX secolo si assistette a una perdita di fiducia nella tradizione rinascimentale e nelle teorie che l'avevano supportata. L'idea di un unico punto di riferimento "l'Antichità" diventò in questo modo sempre più insostenibile. Nel XIX secolo venne infine raggiunto un punto in cui un revival di un prototipo greco, rinascimentale egiziano o gotico poteva sembrare ugualmente valido nella formulazione di uno stile. Un'altra tra le principali forze che contribuirono alla creazione dell'idea di architettura moderna fu la Rivoluzione industriale. Essa stimolò nuovi committenti, generò nuove problematiche fornì nuovi metodi di costruzione (ferro) e suggerì nuove forme. Si venne a creare una scissione tra i destini di architettura e ingegneria. L'industrializzazione cambiò i modi di vita in campagna e città e portò alla proliferazione di nuovi compiti costruttivi: stazioni ferroviarie, insediamenti periferici, grattacieli per i quali non esisteva alcun precedente. Inoltre l'industrializzazione frantumò il mondo dell'artigianato. I moralisti della metà del XIX secolo come **Pugin**, **John Ruskin** e **William Morris** ritenevano che la meccanizzazione fosse causa del degrado di tutti gli aspetti della vita. L'industrializzazione creò anche nuovi sistemi economici e centri di potere. La committenza dell'architettura nell'Europa del XVIII secolo che si era poggiata esclusivamente sulla Chiesa, sull'aristocrazia e sullo Stato ora poteva fare affidamento anche sulle nuove classi medie. I molteplici usi del passato che caratterizzarono il paesaggio culturale del XIX secolo non possono essere dissociati dal bisogno di creare e promuovere istituzioni completamente nuove come musei, teatri biblioteche, palazzi del Parlamento banche, casinò tribunali, prigioni e centri per le autorità coloniali; questi si aggiunsero ai nuovi strumenti del commercio come la fabbrica lo stabilimento del commercio il mercato il grande magazzino e il grattacielo. Negli ultimi decenni del XIX secolo le nuove tecnologie in ferro e vetro avevano ormai sviluppato una propria capacità in grado di esprimere idee di progresso o di supremazia nazionale nella scienza come per esempio la **Tour Eiffel** costruita per L'esposizione di Parigi del 1889. La meccanizzazione ridefinì gli ordini più bassi della società e trasformò la campagna in uno spazio di produzione industriale. Le infrastrutture ferroviarie mutarono l'intera idea di luogo e permisero nuove divisioni del lavoro. L'estrazione dei materiali grezzi la manifattura di oggetti l'organizzazione di processi e la vendita di prodotti poterono quindi essere separati tra di loro da grandi distanze. I vernacoli locali vennero soppiantati dai sistemi di standardizzazione di ferro, vetro e acciaio. Vecchie relazioni della città furono distrutte a causa dell'impatto delle nuove strade tracciate per la circolazione. La produzione industriale assorbì il contadino nella città ma il prezzo pagato corrispose a condizioni di vita e di lavoro insalubri e pericolose. Il contrasto tra ricco e povero tra gli splendidi centri cittadini e le squallide fabbriche i bassifondi e i caseggiati sui margini fu drammatico e destabilizzante. L'architettura fu influenzata non soltanto dallo status quo che doveva soddisfare ma anche dalle emergenti critiche morali e politiche di queste mostruose condizioni sociali. Uno dei temi principali dell'architettura moderna all'inizio del XX secolo sarebbe stata la riforma della città materialista e la sostituzione con un ordine più umano e armonioso arricchito del contrasto con la natura. Il radicalismo cristiano rifiutava la frammentazione e la brutalità del mondo moderno e proponeva un'immagine della società integrata nel tardo medioevo. Ma vi erano anche i socialisti utopisti **Charles Fourier** e **Saint Simon** che guardavano verso una risoluzione dei conflitti in un ordine sociale razionale. Questo punto di vista veniva dall'Illuminismo e propugnava un'idea progressista di storia rintracciati nei progetti utopici di città del primo Novecento. L'architettura moderna comprendeva il rigetto delle superficiali imitazioni delle forme del passato e una più diretta o onesta raffigurazione del mondo contemporaneo. Esisteva tuttavia una fastidiosa incertezza su quale avrebbe dovuto essere il vero contenuto dell'architettura. Si ebbe così una tendenza a collocare l'ideale in qualche scompartimento del passato o anche a sognare qualche futuro vago come alternativa a un presente sconcertante e fuliginoso. Già nel 1828 il teorico tedesco **Heinrich Hubsch** aveva presentato il caso di forme basate su necessità: "uno scheletro completamente obiettivo per uno stile nuovo. Nel decennio tra il 1830 e il 1840 **Schinkel** propose l'idea di costruzioni che si esprimessero direttamente senza filtri stilistici. Schinkel sostenne esplicitamente che l'imitazione di vecchie forme era insufficiente e che un nuovo elemento sarebbe dovuto entrare sul piano elevato dall'idea guida in architettura. Simili problematiche si ripresentarono verso la metà del secolo negli scritti di **Cesar Daly** e **Gottfried Semper**. Entrambi erano preoccupati di stabilire il nesso tra costruzione, artigianato e linguaggio architettonico nel passato. Semper era scettico rispetto all'idea di disfarsi del passato ma diffidava da un'imitazione servile. Egli lavorò su una definizione del presente tracciando parallelismi con il passato. Tra il 1860 e il 1870 l'architetto e teorico **Viollet Le Duc** formulò un modello dell'architettura che univa l'espressione sincera di costruzioni e materiali edilizi alla marcia progressiva della storia. Viollet Le Duc sentì che il XIX secolo avrebbe dovuto formulare il proprio stile trovando forme appropriate alle nuove tecniche e alle mutate condizioni sociali ed economiche. Dove si sarebbero dovute rintracciare le forme di questo nuovo stile? Da una parte quelli che credevano nei grandi salti creativi individuali dall'altra coloro

che ritenevano che la questione si sarebbe risolta da sé. Rimaneva una piccola ammissione che una nuova architettura doveva essere costituita da vecchi elementi. In una versione del revivalismo alcuni stili storici erano superiori ad altri. Imitando lo stile scelto si sperava di poter anche riprodurre le sue eccellenze. Ma sussisteva il pericolo che si arrivasse a copiare le esteriorità senza riprodurre le qualità più intime andando così a finire in uno stanco accademismo o nel pastiche. Poi se un insieme di forme era risultato adatto per un contesto poteva essere altrettanto valido per un altro? La speranza era quella di fondere i precedenti e creare nuove combinazioni da diverse genealogie. Questa posizione conosciuta come **eclettismo** consentì alcune tra le più bizzarre, ma anche alcune tra le più ricche costruzioni del XIX secolo. Al peggio riuscì a condurre a misture superficiali e bizzarre di elementi privi di una sottesa integrazione. Al meglio portò a opere di significato denso combinando per esempio discipline classiche in pianta chiarezza gotica nella struttura effetti romantici nella silhouette e impieghi creativi di materiali moderni. L'eclettismo non forniva regole automatiche per la combinazione. Il revival era quindi un problema. L'architetto inglese **Pugin** asseriva che il gotico era lo stile migliore, ma nello stesso modo potevano essere sostenute tesi a favore di altri stili. Se si poteva asserire che le forme erano stabilite dal corso predestinato della storia dello spirito nazionale delle leggi di natura dei dettami della scienza o di qualsivoglia entità sacra allora si potevano anche mitigare temporaneamente i dubbi riguardanti l'arbitrarietà nella scelta del linguaggio architettonico. Il XIX secolo ebbe la sua porzione di capolavori che non erano classificabili attraverso la loro uniformità stilistica o la loro fedeltà a un particolare campo storico. La **Bibliothèque Saint-Genevieve** di **Henry Labrouste** a Parigi non scaturì dal suo rifarsi a un prototipo classico quanto piuttosto dal risultato di una sintesi di forma e contenuto in accordo con la cultura, la tecnologia e le idee ufficiali vigenti in quel luogo e in quel tempo. La fragilità del **Foreign Office** di **George Gilbert** non fu dovuta all'uso di scadenti risorse ma a un'incapacità dell'architetto di trasformare i suoi esempi in una nuova espressione convincente. I maggiori talenti dell'architettura del XIX secolo **Schinkel**, **Labrouste**, **Richardson** furono in grado di analizzare i principi degli stili del passato per tradurli in propri vocabolari autentici e ottenere una prodigiosa unità creativa nei loro risultati e una visione intuitiva di ciò che era una più appropriata condizione sociale del tempo. La tradizione doveva ispirare l'invenzione ma l'invenzione doveva anche mantenere in vita la tradizione. Un'altra modalità di approccio al passato doveva arrivare a costruire i miti delle "origini". Nota come "**primitivismo**" questa posizione emerse verso la metà del XVIII secolo negli scritti dell'abate **Laugier**. Egli collocava la nascita dell'architettura in un archetipo della capanna primitiva da cui si credeva si erano sviluppati gli elementi più ornati del sistema classico. Laugier negò l'esistenza di regole assolute in architettura e disdegnò il mero buon gusto sostenendo invece che le forme migliori erano radicate nelle esigenze strutturali e funzionali. Questa dottrina chiamata **razionalista** sarebbe riemersa in varie forme nel XIX secolo e nel XX secolo. In questa posizione vi erano però diverse falle, come l'idea che dalla sola analisi funzionale potessero scaturire delle forme senza l'apporto di alcuna immagine a priori, ma essa fu anche un'arma con la quale attaccare i capricci dei revivalisti più arbitrari. Viollet Le Duc tese a valorizzare gli esempi medievali rispetto a quelli classici in quanto davano prova di un'espressione più onesta sia dei materiali sia della costruzione. Era turbato dall'incapacità del XIX secolo di rintracciare uno stile proprio. Gli edifici e i progetti che ci ha lasciato erano irregolari combinazioni di vecchie immagini e mezzi di costruzione moderni che riflettevano in genere il suo fondamentale gusto per le strutture medievali. Viollet Le Duc fornisce l'impalcatura all'idea di architettura moderna, ma l'interrogativo rimase; a cosa avrebbe assomigliato l'architettura moderna? Da dove sarebbero provenute le sue forme? L'idea di un'architettura completamente nuova era illusoria. Esaminando le opere dei pionieri del Movimento Moderno da Wright e Le Corbusier a Mies Van Der Rohe ci accorgiamo non della creazione di un nuovo stile bensì la qualità dello stile in generale. Già nel XIX secolo **Quatremere de Quincy** affermava che "*nulla viene dal nulla*" e che "*l'atto del costruire nasce da un germe preesistente*". Secondo questo punto di vista numerose invenzioni di differenti stili e periodi potrebbero basarsi sullo stesso criterio tipologico e condividere una origine comune. Per esempio l'**Altes Museum** di Schinkel, la **Cappella Woodland** di **Asplund** e il **Parlamento** di **Le Corbusier** a Chandigarh nonostante varino in funzione, materiale e stile potrebbero essere visti come trasformazione di una stessa idea basilare cupola portico un tipo esemplificato in modo assai chiaro nell'antichità dal Pantheon a Roma del II secolo a.C. La nozione di tipo fu ereditata da Semper influenzato dagli evoluzionisti Lamarck e Darwin. Semper pensava che l'architetto doveva basarsi sulle ricombinazioni generiche di vecchi tipi. Una versione di adattamento naturale veniva incrociata con un'idea di progresso storico. **Ruskin** pensava invece che la natura era fonte di ispirazione primaria e di riflessione morale. Tracce di questa visione sono riscontrabili in molti grandi architetti del XX secolo da Wright, Le Corbusier, a Aalto che avevano una grande visione della natura. I fenomeni naturali potevano fornire principi generali per guidare tecnologia architettura e urbanistica. Qualcosa di analogo fu suggerito nella *Grammar of Ornament* di **Owen Jones** del 1856 in cui l'autore sosteneva che i sistemi ornamentali del passato erano basati sulle idealizzazioni geometriche delle forme delle piante locali. La colonna egizia per esempio veniva fatta risalire alle piante di papiro e del loto della valle del Nilo. Nel XX secolo idee di natura entrarono nei progetti con riferimenti alla struttura altre volte alla percezione poetica dell'ordine sotteso altre volte ancora nel contesto di modelli culturali organici. Gli architetti della fine del XIX secolo e dell'inizio del XX secolo fecero appello sia alla natura sia alla tradizione ma guardarono a queste fonti di ispirazione ricorrenti e sempre in evoluzione in modi nuovi rispetto a loro immediati predecessori. Alcuni tra gli innovatori più radicali (Sullivan, Gaudì, Mackintosh, Perret, Wright, Behrens) fossero in qualche modo dei

tradizionalisti. Mentre speravano di creare dei vocabolari totalmente in accordo con le circostanze e i mezzi moderni desiderarono raggiungere i loro risultati con una certa universalità. Non fu quindi abbandonata la tradizione, ma un'adesione superficiale ad essa. In definitiva gli architetti avevano a disposizione numerose fonti, la questione era come forgiarle in una nuova sintesi adatta alle moderne costruzioni.

2. INDUSTRIALIZZAZIONE E CITTA': IL GRATTACIELO COME TIPO E SIMBOLO

Molte delle tendenze inneggianti al valore del nuovo appaiono nel decennio tra il 1890 e il 1900. Si stava riscontrando nella vita di centri urbani molto diversi come Parigi, Vienna, Glasgow, Bruxelles, Barcellona e Chicago una reazione contro gli stanchi valori sociali, filosofici ed estetici. L'idea di "modernità" differiva da luogo a luogo ma le pre-condizioni includevano la meccanizzazione della città, l'introduzione di materiali come ferro, vetro e acciaio, committenti aperti alla sperimentazione e architetti creativi impegnati a esprimere il nuovo stato delle cose in spazi e forme ognuna differenti. L'avanguardia viennese emerse dalla rottura di un sistema imperiale in declino. L'Art Nouveau germogliata a Bruxelles era legata alla nuova ricchezza industriale. Le innovazioni di Glasgow e di Barcellona erano radicate nell'identità locale e dei vernacoli tradizionali. In Francia bisognava tenere conto della tradizione illuminista, del modello tecnocratico e della visione ufficiale "Beaux Arts". Nell'America settentrionale la situazione era differente perché le tradizioni erano più recenti, importate e meno sedimentate. Di regola la città nord americana era anche organizzata secondo un asse rettilineo, ed era basata sul principio di oggetti singoli autonomi circondati da spazi. Traslata nelle griglie e nei blocchi della città industriale americana, nelle scatole rettangolari e nei telai strutturali degli edifici commerciali questa mentalità produceva un inconscio stile americano. La città industriale americana differiva in pianta da quella europea. La propulsione a carbone e vapore, i metalli ferrosi e la conoscenza ingegneristica furono al centro di tutto e insieme alla concentrazione di capitale allo spostamento di mano d'opera dalla campagna alla città e all'apertura di vie nazionali e internazionali di commercio e di comunicazione trasformarono la scena culturale nell'arco di pochi decenni. I grossi centri urbani si espansero verso l'alto, verso l'esterno e persino sottoterra per far fronte alla pressione della gente, del traffico e delle merci. Il barone **Georges Haussmann** riconfigurò la città di Parigi nel 1850. I suoi piani per la città tagliarono ampi boulevard attraverso il vecchio tracciato e sintetizzarono i programmi del tempo: rendere lo strumento capitalista della città più efficiente snellendone la circolazione; celebrare i monumenti e lo splendore degli imperi passati e presenti, lasciare aria, luce, e verde alla borghesia spingendo i poveri altrove. La mobilità fu il nuovo tipo di città e la circolazione ebbe un notevole impatto sulla sua forma. La ferrovia fu sia una realtà sia un simbolo e portò alla creazione di un "paesaggio intermedio". L'industrializzazione mutò la dimensione, la forma e il rapporto degli edifici nel contesto urbano. La stessa stazione ferroviaria riassume la confusione semantica: un capannone funzionale da un lato, una facciata urbana di forma incerta dall'altro. Se il **Midland Hotel** di **Scott** di fronte alla St Pancras Station a Londra assumeva le sembianze di uno chateau gotico, la vicina **King's Cross Station** di **Lewis Cubitt** adottava la soluzione di un largo frontespizio di ampie arcate di mattoni che segnalava la presenza degli shed posteriori. Le infrastrutture industriali non obbedivano alle tradizionali regole di gestione dello spazio urbano e rendevano sempre più difficile la formulazione di un'immagine coerente della città come intero. **Schinkel** aveva adattato le idee classiche nei suoi progetti per Berlino per governare la transizione dal monumentale al funzionale e dalla città alla campagna. Ma la città industriale sovvertì tali valori, fabbriche e edifici industriali si sovrapponevano agli edifici civili. La macchina da una parte poteva essere vista come uno strumento di progresso in grado di offrire nuove frontiere in terra e generare ricchezza. Dall'altro vista come la grande distruttrice che violentava la natura, cancellava l'identità e il locale e schiavizzava le classi operaie in un ciclo di produzione senza fine. Verso la metà del XIX secolo le misere condizioni furono fonte sia di fervore rivoluzionario sia di fantasie riformiste. Per **Karl Marx** e **Friedrich Engels** bisognava considerare piani per città alternative. I socialisti utopisti con le loro comunità ideali liberavano la classe operaia dallo sfruttamento della macchina. Venivano prese in considerazione la possibilità di trasportare la città nella natura o di portare la natura nella città, di insediare la gente in villaggi comunitari o in palazzi collettivi, di riordinare la città moderna. Se si considera lo sfondo di fuliggine, malattia sovraffollamento e mancanza di spazio aperto tipico dell'800 non sorprende che i progetti di riforma urbana degli inizi del XX secolo siano stati concepiti con tale abbondanza di luce, spazi verdi igiene e trasparenza. Le immagini della nuova città industriale si basarono sulle tecnologie. Il capannone divenne il Leitmotiv della nuova città. Il ferro consentiva ampie luci e vaste aree vetrate, scomponeva le masse e apriva lo spazio riduceva a snelli sostegni le colonne e i pilastri. Incoraggiava l'invenzione di nuovi sistemi strutturali in ponti e torri e ridefiniva il ruolo dell'architetto e dell'ingegnere e suggeriva analogie con le strutture dell'architettura gotica ma anche con quelle della natura. Il **Crystal Palace** del 1850-51 che ospitò la Great Exhibition fu progettato da **Joseph Paxton**. Quest'ampio capannone vetrato fu assemblato con elementi standardizzati in ferro, vetro e legno, rilevando l'idea di leggerezza, trasparenza e spazio senza precedenti. Si ergeva in Hyde Park ospitando alberi al suo interno come una colossale serra, evocava una specie di centro commerciale con folle di persone affluenti e venne costruita rapidamente seguendo un metodo di produzione seriale come una ferrovia. Nel corso del XIX secolo il ferro aveva già rivelato il suo enorme potenziale nei ponti di Telford e Brunel e negli straordinari progetti di **Gustave Eiffel** non solo nel ponte, ma anche nella **Torre Eiffel** punto centrale dell'Esposizione di Parigi del 1889 dove anche le grandiose luci d'acciaio del **Palais**

des Machine Di **Victor Contamain** e **Dutert** conferirono ai metalli ferrosi una presenza monumentale. Architetti con idee tra loro così diverse come Henry Labrouste (Biblioteca a Ste-Genevieve), Thomas Deane e Benjamin Woodward (Oxford Museum) ricorrevano a intelaiature strutturali di ferro all'interno dei loro edifici. Si trattava di opere concepite con estrema attenzione in cui il contrasto di snelli elementi di metallo ed elaborati elementi in muratura diveniva un aspetto essenziale e complementare dell'idea architettonica. L'edificio di Labrouste con sobri archi esterni in pietra di nessun particolare stile storico e con un unico spazio interno ben arieggiato e pieno di luce per raggiungere l'illuminazione. Il museo di Deane e Woodward lavorava sul forte contrasto tra l'ornamento gotico alla Ruskin, associazioni geologiche e la snella copertura di vetro e metallo che illuminava gli esemplari naturali collocati nella corte centrale. Il volume in pietra e mattoni con una struttura interna metallica, era un tipo strutturale ricorrente del XIX secolo che perdurò anche fino agli inizi del XX secolo. Ciò che cambiava era la natura della relazione tra carico e supporto, rivestimento e struttura in particolare quando iniziò a emergere la necessità di creare edifici molto alti come i grattacieli. Al ferro e all'acciaio venne dato il compito di svolgere una parte sempre maggiore del lavoro effettivo. Il ferro e l'acciaio erano rivestiti da strati protettivi di mattoni, pietra o terracotta che servivano come antincendio, isolante oppure ornamento. Nulla rileva lo sforzo di riconciliare ingegneria e architettura più chiaramente degli edifici commerciali realizzati nel Midwest degli Stati Uniti. Erano edifici poco costosi e funzionali che si potessero costruire in fretta flessibili nell'uso e resistenti all'incendio. All'interno si eliminavano i cortili interni considerati uno spreco di spazio e sostituiti da ampie aperture a vetri che consentivano l'ingresso di luce e aria anche nei punti più interni dei blocchi. Questo tipo di struttura poneva dei problemi all'espressione architettonica. Che immagine avrebbero dovuto avere questi edifici? Cosa rappresentavano realmente? Alla fine del XIX secolo il grattacielo era diventato un fenomeno diffuso in America, la prima consistente proliferazione avvenne a Chicago tra il 1880 e il 1900. Chicago era un centro nevralgico e punto di raccordo della grande espansione ferroviaria. Dopo l'incendio del 1871 l'area attorno al lago Michigan offrì una tabula rasa per una rapida espansione. Il **grattacielo** era espressione della divisione del lavoro esistente tra operaio e dirigente, la pressione a costruire verticalmente proveniva dal desiderio di concentrare tutti al centro città: un'area di sole nove isolati in lunghezza e larghezza fiancheggiata dal fiume Chicago e dalla ferrovia, ma nasceva anche dalla volontà di trarre il massimo profitto dai singoli lotti. L'acciaio e l'ascensore Otis consentirono la realizzazione di edifici alti per uffici. Nei decenni successivi l'America sperimentò alcune delle medesime crisi architettoniche dell'Europa con un revival d'influenze gotiche, greche, romane e altre ancora. Tuttavia l'America sviluppò anche una sua indipendenza culturale: nei parchi urbani che invadevano le città di **Law Olmsted** e nell'architettura di **Richardson**. Richardson era un architetto moderno. Lavorava con imponenti masse di pietra o mattone tagliate da archi terminate da torri e sormontate da teatrali coperture. Le sue superfici policrome, le silhouette romantiche, i motivi ornamentali celebravano l'artigianato, mentre l'ordine robusto dei suoi edifici trascendeva questioni di stile personale per evocare le forze sociali di un'America in transizione da realtà rurali e urbane. Avendo studiato all'Ecole des Beaux Arts di Parigi non perse mai di vista l'organizzazione gerarchica di una pianta o il rigore dello schizzo concettuale. Ma le sue fonti erano medievali, quindi riuscì ad adattarsi a una vasta gamma di impieghi all'interno del nuovo contesto dalle chiese e dagli edifici commerciali nella città alle stazioni ferroviarie e alle biblioteche in periferie, ai rifugi rurali e alle ricche dimore di campagna. Richardson fu il primo di una lunga serie di architetti che incluse Sullivan, Wright, Root, e posò la pietra sulla quale sorse la Chicago School. Il **First Leiter Building** di **William Le Baron Jenney** del 1879 era una soluzione architettonica priva di ornamento, si fondeva sull'idea di Viollet Le Duc di una nuova architettura basata su una diretta espressione di struttura e programma. Evitava la confusione della facciata in ferro battuto dei magazzini progettati a New York da **James Bogardus** e altri a partire dal 1850 e si concentrava sulla rigida estetica ortogonale di cornice e pilastro. Il contributo di Richardson all'architettura commerciale fu il **Marshall Field Wholesale Store** costruito a Chicago nel 1887. La pianta era simmetrica e gerarchica. L'interno dell'edificio era dotato di ascensore con colonne di ghisa che sorreggevano piani e coperture travature in ferro battuto che aumentavano l'ampiezza delle luci strutturali, ma l'esterno era costituito da muri autoportanti in arenaria poggiati su un grezzo basamento in granito. La combinazione di un'armatura esterna in muratura e mensole interne dei piani venne espressa abilmente nelle cornici e nelle orizzontalità del sistema di finestratura. Due tecnologie e idee costruttive differenti, arco di pietra, telaio metallico trabeato. Maestoso e regale evocava al contempo la vitalità della città emergente. Si elevava a metà strada tra l'età della macchina e quella dell'artigianato. Suo predecessore poteva essere stato la Biblioteca Ste Genevieve di Labrouste ma la sua genealogia includeva sicuramente i palazzi bugnati del 400., se non addirittura il tipo base dell'acquedotto romano. L'**Auditorium** progettato da **Louis Sullivan** e dall'ingegnere **Dankmar Adler** a Chicago tra il 1886 e il 1889 aveva un aspetto civico perché univa un teatro dell'Opera e un albergo con uffici. Il sito offriva uno spazio arioso viste panoramiche e una facciata rivolta a est verso il lago Michigan. La massa dell'Auditorium con la sua torre posta su di un lato suggeriva una geniale trasposizione di un palazzo pubblico medievale. All'interno ampie luci di ferro incorporava sistemi moderni di riscaldamento e di ventilazione. L'esterno evidenzia lo sforzo di riconciliare una sintassi della muratura con le possibilità interne del telaio in acciaio strutturale. L'ardita mole scultorea i vari livelli di bugnato, le massicce arcate e l'espressione formale della tensione interna collocavano l'edificio in un'eredità richardsoniana. Il **Monadnock Building** di **John Wellborn** e **Daniel Burnham** fu sviluppato tra il 1884 e il 1890. Poiché il

sito era un rettangolo stretto e lungo, le finestre della facciata sporgendo consentivano l'ingresso di aria e luce. I muri in mattone presentavano una strombatura alla base che si ancorava al terreno mediante uno zoccolo duro in granito. Nella struttura fu collocato anche qualche tirante in acciaio per stabilizzare l'edificio in presenza di forti venti e bow windows. La tensione del progetto si basava sul gioco tra superfici vetrate e semplice muratura. Interessante erano alcune raffinatezze come gli angoli netti e spigolosi alla base e i bow windows che introducevano ritmo alla facciata. Gli architetti stavano realizzando un'architettura esplicitamente moderna e tuttavia basata su principi fondamentali. Nel **Reliance Building** a Chicago Root e Burnham con **Charles Atwood** come progettista capo il telaio in acciaio si staccò dalle tradizioni delle opere murarie e aprì un nuovo mondo di trasparenze. Il bow windows diventa un elemento con una propria ragion d'essere, una membrana bucata ai lati per la ventilazione, un pannello fisso centrale per la luce e snelli montanti verticali. I marcapiani era rivestiti in terracotta dai toni chiari e furono create delle fasce continue orizzontali. Il **Tacoma Building** di **William Holabirde** e **Martin Roche** fu un progetto di rottura in quanto la facciata era appesa alla struttura metallica come una sorta di "curtain wall". A parte Root **Louis Sullivan** fu il più dotato tra gli architetti di Chicago. Per Sullivan il grattacielo era il prodotto inevitabile di forze sociali e tecnologiche. Una parte inferiore per i negozi e ingresso, un mezzanino, un susseguirsi di piani e uffici, un vano di fine corsa per gli ascensori alla sommità, un nucleo per la circolazione verticale, un telaio per la struttura e decise che questa organizzazione avesse una base tripartita: base, parte centrale, sommità. Al di là delle funzioni c'era l'espressione e Sullivan decise che il grattacielo avrebbe avuto un'enfasi verticale. L'immagine del grattacielo per Sullivan si basava su una ridefinizione della colonna e della lesena classica, e richiamavano uno stile neoclassico degli inizi del XIX secolo. Nel **Wainwright Building** a Sant Louis mentre il sistema di base era tripartito i pilastri d'angolo salivano fino al cornicione. La zona uffici venne espressa come una griglia verticale di pilastri più piccoli poggianti su un piano aggettante sopra il mezzanino e le fasce delle finestre furono arretrate rispetto al piano della facciata. Il piano terra venne trattato con una pietra levigata dai colori caldi, mentre i motivi floreali del cornicione furono realizzati in terracotta. Il **Guaranty Building** di Sullivan del 1894/95 faceva uso di archi. Le opere di Sullivan esprimevano la natura della nuova costruzione in acciaio attraverso un rivestimento una muratura e l'ornamento in ceramica. Gli architetti della Chicago School prestarono attenzione alle forme del singolo grattacielo tralasciando però la forma della città a grattacieli e le sue strade più cavernose, rumorose e inquinate. Nel 1893 ebbe luogo la Fiera Mondiale di Chicago. La maggior parte delle strutture fu progettata secondo i canoni Beaux Arts. Chicago proponeva anche un nuovo modello urbanistico che univa assi, boulevard punti focali e l'intera armatura della retorica classica relativa agli spazi civici e alle istituzioni pubbliche. Sullivan progettò il **Transportation Building**. per gli edifici civici il futuro era nella mani di **McKim, Mead e White**. Il progetto per il **Carson Pirie** a Chicago tra il 1889-1904 segnalò il momento di massimo splendore per Sullivan. Il telaio ricevette più enfasi orizzontale con sottili variazioni in altezza delle campate. Questa fu l'ultima commessa importante di Sullivan a Chicago. Il grattacielo avrebbe avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo della città industriale e gli architetti di Chicago fornirono un importante contributo allo sviluppo del movimento moderno.

3. LA RICERCA DI FORME NUOVE E IL PROBLEMA DELL'ORNAMENTO

Le condizioni economiche e culturali che permisero l'evoluzione nel Midwest americano non trovarono equivalente in Europa pur essendoci alcune aree di sovrapposizione. Le fasi pionieristiche dell'architettura moderna presero strade diverse ma tutte ebbero in comune una repulsione nei confronti dei concetti del passato. **L'Art Nouveau** fu il primo stadio di architettura moderna in Europa se per architettura moderna si intende il rifiuto totale dello storicismo. L'Art Nouveau al posto di un poderoso monumentalismo propose fresche invenzioni che sfruttavano la luminosità e l'ariosità consentite dalle costruzioni in vetro e metallo traendo ispirazione dalla natura. La fase più creativa dell'Art Nouveau durò poco più di un decennio dal 1893 al 1905. Probabilmente emerse dapprima nella grafica e nelle arti decorative. Secondo **Pevsner** l'origine andava ritracciata in Inghilterra nella copertina del libro di **Arthur Mackmurdo** sulle chiese della città di Wren pubblicato nel 1883. Erano pochi i segnali che facevano presagire che il disegno di Mackmurdo sarebbe stato l'inizio di una serie. Si trattò piuttosto di una prima manifestazione di un ampio spostamento nella sensibilità a partire dal 1880 percepito in alcuni esempi di Sullivan, Gaudì, Burges, nelle tavole erotiche di Beardsley e nei dipinti di **Paul Gauguin** e **Marcel Denis**. Per il consolidamento si dovette attendere fino all'ultimo decennio del 1800, ciò fino alle prime realizzazioni di artisti attivi a Bruxelles: **Fernand Khnopff**, **Jan Toorop** e un gruppo di pittori noti con il nome di "**Les Vingti**" e in architettura **Victor Horta** la cui opera era l'equivalente bidimensionale dei pittori. Nacque a Gent nel 1861, studiò arte e architettura presso l'accademia locale, lavorò a Parigi e frequentò l'Ecole des Beaux Arts a Bruxelles, in seguito divenne disegnatore di Alphonse Balat. La sua prima opera interessante fu l'**Hotel Tassel** un'opera di assoluta convinzione, straordinaria nella sua sintesi tra architettura e arti decorative e per la sua affermazione di nuovi principi formali. Nella facciata il volume centrale sporgeva, vi era un uso ridotto di rivestimento in pietra e introdusse una trave in ferro a vista. Le innovazioni principali consistevano nell'uso della struttura metallica e nell'ornamento a viticcio che si trasformava in corrimano dalle forme vegetali nella carta da parati e nei pavimenti a mosaico dell'atrio. L'ispirazione a forme naturali per l'ornamento metallico riportano alla mente le sperimentazioni in ferro di Viollet LE Duc. così la prima affermazione del nuovo stile

fu una sintesi tra Arts and Crafts inglesi, enfasi strutturale del razionalismo francese e forme e struttura astratte dalla natura. Horta ripropose il suo stile in altre residenze progettate a Bruxelles a partire dal 1890. Gli oggetti di scena che contribuirono a creare quest'atmosfera erano le ampie scalinate, le lunghe prospettive interne attraverso le sale da pranzo e sopra i giardini d'inverno, i ricchi contrasti tra vetri colorati, sete preziose, oro bronzo e metallo a vista e ovunque forme vegetali. Nell'**Hotel Solvay** interessante il collegamento tra i volumi interni e il trattamento della facciata dove venne collocato un appropriato ornamento lineare. Nel progetto per la **Maison de Peuple** a Bruxelles realizzata come quartier generale del partito socialista belga il luogo prescelto era problematico poiché si stendeva lungo un segmento di spazio urbano circolare e lungo due tratti di strada radiali. La facciata conteneva curvature concave e convesse. L'impianto visibile del ferro era "radicale" quanto i progetti di grattacieli di Chicago realizzati da Sullivan. In parte questo trattamento si ispirò sicuramente alle strutture ingegneristiche degli inizi del XIX secolo come capannoni ferroviari e costruzioni fieristiche. Nell'auditorium principale nel tetto venne creata una sorta di travatura reticolare in acciaio. Le pareti laterali e le finestre furono ridotte a sottili schermi di tamponatura l'effetto d'insieme risultò essere un'unità organica in cui l'ornamento e l'accentuazione formale della struttura lavoravano assieme. Nei magazzini **A Innovation** del 1901 ferro e acciaio furono scelti per la capacità di consentire ampie luci e vaste aperture all'interno. In Belgio l'Art Nouveau può essere considerata un'invenzione pressoché nazionale anzi fiamminga e dunque un'espressione culturale di indipendenza dal dominio dei modelli francesi del Beaux Arts. Horta continuò a lavorare a Bruxelles per altri trent'anni ma solo raramente dimostrò la freschezza delle primissime sperimentazioni. Un altro artista belga che nel XX secolo proseguì su questo nuovo modo fu **Henry Van de Velde**. Figlio di un chimico di Anversa Van de Velde divenne pittore e fu influenzato dagli Impressionisti dall'immaginario social realista di Millet dai dipinti di Gauguin e dagli scritti di William Morris. Se Le Duc fu importante per un filone dell'Art Nouveau perché incoraggiò l'idea di uno stile basato sulle possibilità costruttive di nuovi materiali come il ferro, Morris fu un altro progenitore per aver espresso l'ideale estetico e la qualità morale insita in tutti gli oggetti di interesse quotidiano. Uno degli obiettivi dei progettisti dell'Art Nouveau sarebbe stata "*l'opera d'arte totale*" in cui i dettagli avrebbero avuto la stessa qualità estetica dell'intero edificio. Tra il 1894 e il 1895 progettò una casa per sé a Uccle vicino a Bruxelles dove vennero creati appositamente anche i mobili. Van de Velde operava una distinzione tra "ornamento" e "ornamentazione" dove l'ornamento indicava un mezzo per rivelare chiaramente le forze strutturali o l'identità funzionale di una forma, l'ornamentazione era qualcosa di aggiunto. L'interesse per una sincera espressione di struttura e funzione lo portò nel progetto per gli interni del **Negoziò da barbiere Haby** a Berlino a lasciare a vista le tubature dell'acqua le condutture del gas e i cavi elettrici. Il critico francese **Edmond de Goncourt** coniò il concetto di "*yachting style*" per definire i progetti di Van de Velde quando questi fecero la loro prima comparsa a Parigi. Van de Velde era un socialista e sperava che la produzione industriale e in serie dei suoi oggetti potesse rendere accessibile alle masse. L'Art Nouveau si diffuse nella grafica, nel disegno industriale, nell'artigianato, nel vetro, nel disegno di mobili e gioielli e nella moda. La rapida divulgazione fu incoraggiata da riviste come **The Studio** e da uomini come **Samuel Bing** che a Parigi aprì in Rue de Provance un negozio d'arte moderna dal nome "*Salon de l'Art Nouveau*". La moda si diffuse rapidamente influenzando figure come **Emile Gallè** vetraio e **Ector Guinmard** architetto. Nel frattempo a New York Tiffany stava realizzando vetri dalle delicate forme vegetali e dalle intense gamme cromatiche. In effetti egli era giunto a questa lavorazione in modo indipendente il che dava maggior peso all'opinione di trovarsi di fronte a una vera espressione dello spirito dell'epoca. All'Esposizione di Parigi del 1900 e a quella di Torino del 1902 l'Art Nouveau o "Jugendstil" o "Stile Liberty" divenne dominante. Sembrava rappresentare una via d'uscita dall'interminabile rimescolamento di stili eclettici. L'Art Nouveau rivelava anche le sue possibilità nelle applicazioni pubbliche. Le più note furono i progetti di **Hector Guinmard** per il **Metrò di Parigi** iniziati nel 1900 in cui forme ispirate alla natura vennero utilizzate per creare archi e arredi in ferro che vennero poi prodotti in serie mediante l'uso di stampi. Guinmard aveva studiato all'Ecole des Beaux Arts a Parigi dal 1885. Nel 1898 scriveva che aveva "solo applicato le teorie di Viollet Le Duc senza rimanere affascinato dal Medioevo". Un'altra influenza proveniva dall'Arts and Craft che Guinmard studiò nell'ultimo decennio dell'800 durante un viaggio in Inghilterra e Scozia. Studiò anche Horta. Guinmard iniziò a sperimentare il nuovo stile in un progetto per un blocco di appartamenti noti come **Castel Beranger** in rue la Fontaine. Qui i dettagli dell'ingresso e le decorazioni floreali dell'Art Nouveau erano piuttosto eventi isolati all'interno di un progetto peraltro piuttosto inconsistente. Nella realizzazione della sua abitazione riuscì a infondere all'interno del progetto il carattere di completa fioritura di una crescita naturale modellando superfici di mattoni e dettagli in ferro in modo da farli apparire subordinati a un unico impulso estetico. **Antoni Gaudì** la cui estrema originalità e antipatia mostrano quanto egli sia stato solo vagamente affiliato agli ideali Art Nouveau nacque nel 1852 e morì nel 1926. Le sue prime opere testimoniano la posizione critica nei confronti della supremazia dello Stile Secondo Impero in favore del neo-gotico. Fu un appassionato di Ruskin e nei suoi primi progetti d'ispirazione medievale emerge da subito quel senso di bizzarro. Nel **Palau Guell** gli interni furono trasformati in spazi dal carattere quasi ecclesiastico, mentre le facciate furono decorate in modo elaborato con motivi in ferro battuto ondulato. Quindi lo stile di Gaudì come quello di Guinmard fu in parte un'astrazione di forme medievali. Elaborò una distinzione formulata da Ruskin tra gli elementi stilistici evidenti dell'architettura gotica e i più profondi principi regolatori che conservano maggiore coerenza da luogo a luogo. Gaudì fu uno degli architetti impegnati nella ricerca di uno stile catalano

“regionale”. Si trattò di comprendere le tipologie strutturali locali e le tecniche di costruzione in mattoni e ceramica ma anche di reagire al paesaggio e alla vegetazione così come alla tradizione e al carattere marittimo di Barcellona. Nel 1884 Gaudì fu incaricato di proseguire i progetti della **Chiesa della Esposizione della Sacra Famiglia (la Sagrada Familia)** di **Francesco Villar** nella periferia di Barcellona. La cripta seguiva il progetto di Villar basato su prototipi gotici del XIII e XIV secolo. I più bassi piani visibili furono completati su progetto di Gaudì del 1893 in uno stile gotico di transizione. Elementi che suggeriscono affinità con l'Art Nouveau prorompono in un linguaggio di pura fantasia che evoca pistilli floreali e anatomie oniriche. Queste forme surreali non erano prive di precedenti visto che sembra chiaro che Gaudì conoscesse le costruzioni di fango dei Berberi con il loro ispirarsi alle forme naturali, il loro strano immaginario ermetico le loro credenze animiste. La Sagrada Familia deriva parte della sua presenza e significato sia dal contrasto tra la sua geometria le acute diagonali e i rettangoli della maglia viaria di Barcellona sia dal modo in cui le sue guglie traggono energia dalla topografia irregolare dell'entroterra collinoso per poi convogliarla verso il mare. La struttura della Sagrada Familia fu basata sull'ottimizzazione di forme strutturali che condussero l'architetto a variazioni sulla forma a parabola. Gaudì fu dunque molto più razionalista di quanto possa far supporre un esame superficiale delle sue opere. Così il linguaggio di Gaudì era intriso di un elaborato simbolismo in cui il revival gotico della sua gioventù aveva definito un utile punto di partenza. Non sorprende dunque che la generazione surrealista degli anni venti (**Salvador Dalí**) abbia sentito così tanta affinità nei confronti della sua opera. Lo stile tardo di Gaudì assolutamente personale emerse nel progetto del **Parc Guell** realizzato tra il 1900 e il 1914. Sedute dalle forme animali con frammenti di ceramiche colorate incastonate delimitano le gradinate a terrazzo che offrono una vista sulla città. Nel parco si trovano grotte sotterranee suggestioni di cupe radure di qualche foresta nascosta nella profondità della terra e dei gradini che scorrono come lava. La terrazza principale è sostenuta da una sala ipostila retta da colonne cave in cemento nel cui centro scorrono dei canali di drenaggio, mentre contrafforti inclinati dalla superficie squamata ricordano forme di alberi nodosi così come l'origine naturale dei contrafforti aerei gotici. **Casa Batlló** riguardò una ristrutturazione di un blocco di appartamenti. I critici hanno enfatizzato i riferimenti marini alle onde ai coralli alle lische di pesce e alle mandibole spalancate mentre altri si sono soffermati sul particolare del tetto simile a un drago e su un suo possibile significato religioso come allegoria del bene e del male. Nella casa **Milà** la concezione plastica delle curve sinuose non si riscontra solo nella facciata ma anche nella pianta e negli interni. La facciata è in continuo movimento con i suoi davanzali profondi e sovrapposti. Vengono alla mente immagini di onde e di scogliere. La rugosità degli aggetti dà l'impressione che queste forme siano emerse nel corso del tempo attraverso un graduale processo di erosione. Gli edifici di Gaudì sono considerati inimitabili. Una delle critiche mosse all'Art Nouveau nel primo decennio fu che le sue proporzioni si basassero su un approccio completamente soggettivo. Tuttavia Guimard e Van de Velde produssero oggetti standardizzati e perfino le più complesse strutture di Gaudì si potevano realizzare attraverso tecniche costruttive a volta catalana utilizzando piastrelle sovrapposte. Alla fine del secolo questo stile si era ormai diffuso anche in molti centri della provincia. In **Inghilterra** l'Art Nouveau venne vista con sospetto. Ma in **Scozia** uno stile estremamente originale ma collegato all'Art Nouveau venne creato da un altro individuo difficilmente classificabile, l'architetto di Glasgow **Charles Rennie Mackintosh**. Egli studiò alla School of art d Glasgow e si affermò come progettista nelle decorazioni delle diverse sale da tè di Miss Kate Cranston a Glasgow. Nel 1897 vinse il concorso per il progetto della nuova School of art di Glasgow. L'edificio doveva sorgere su una discesa dalla pendenza quasi impossibile. Le funzioni da includere erano varie aule studio una sala conferenze una biblioteca una stanza e uno studio privato per il direttore. Mackintosh pose attenzione a questi vincoli disponendo due piani destinati agli studi sul lato nord di fronte a Renfrew Street e collocando ulteriori studi, la scuola di anatomia, l'aula modello dal vero, la scuola di architettura e le aule per il disegno e la composizione a est e a ovest. L'ufficio e lo studio del direttore furono posizionati sopra l'ingresso mentre il museo fu ubicato nella parte alta del retro dell'edificio in modo da ricevere la luce dall'alto. La scuola lavorava con il tema di un traliccio trasparente di legno e profili metallici in un'armatura di pietra lavorata. La poesia nasceva dalle forti giustapposizioni da un gioco teso tra pieno e vuoto tra massa e piano. I movimenti interni e le tensioni strutturali si intuivano nelle dinamiche degli esterni. Così il prospetto a nord era una sottile fusione di simmetria e asimmetria in cui le grandi finestre superiori delle aule studio principali erano collocate in massicce e severe forme in muratura. L'ingresso era evidenziato da un insieme di motivi e da un arco sopra il quale era collocato in una nicchia lo studio del direttore. Sui lati i muri dell'edificio tendevano a dissolversi nella parte più bassa del sito in ampie superfici finemente articolate. Il ferro battuto sull'esterno, nelle balaustre e nelle mensole per le pulizie delle finestre principali era vagamente analogo all'Art Nouveau. Nell'ala della biblioteca progettata nel 1908 le finestre verticali esterne erano integrate con le mensole rettangolari all'interno della sala lettura. La verticalità delle proporzioni ricorda l'Art Nouveau ma le rigide forme ortogonali esprimono una nuova direzione. Pevsner considerò questo interno come primo esempio del Movimento Moderno. Mackintosh fu apprezzato meno a Londra che a Vienna dove le pubblicazioni dei suoi progetti e dei suoi disegni lo resero noto e influente soprattutto nei circoli secessionisti che gravitavano attorno a **Joseph Maria Olbrich**. Olbrich e il più anziano **Otto Wagner** non amavano la progettazione classica e neppure la nuova Art Nouveau. In effetti il **Palazzo della Secessione** di Olbrich a Vienna tra il 1897 e il 1898 rappresentò un tentativo piuttosto bizzarro di formulare un linguaggio espressivo di forme geometriche pure e massicci torrioni. Manifesto critico contro i

monumenti culturali imperiali ufficiali e massicci costruiti in una enfatica maniera classica sulla Ringstrasse una generazione prima. La **Casa Majolica** di Wagner un edificio per appartamenti costruito attorno tra il 1898 e il 1899 implicava il ritorno ai fondamentali valori architettonici e alle rigide proporzioni rettilinee. Nel 1895 Otto Wagner pubblicava *Architettura Moderna e altri scritti* in cui richiama la necessità che l'architettura si orientasse verso la vita moderna. Raccomandava qualità di semplicità e un'uniformità quasi militare. Sottolineava come il nuovo stile avrebbe dovuto essere realista, implicare un'espressione diretta dei mezzi di costruzione con un'ammirazione per tecniche e materiali moderni e una rispondenza alle mutate aspirazioni sociali. Nell'**Ufficio Postale** della Banca di Risparmio a Vienna ci troviamo in un contesto differente da quello dell'Art Nouveau un mondo in cui la razionalità aveva soppiantato la dinamicità dei viticci e degli effetti curvilinei. L'edificio sarebbe sembrato severo e semplificato anche se la sua pianta si basava su una disciplina classica. Le facciate erano rivestite da fine lastre di marmo le cui borchie erano enfatizzate dai coprivite in alluminio. Queste superficie in pietra erano ancorate a una parete in mattoni e dunque i coprivite avevano solo una funzione di fissaggio temporaneo. Il salone della banca era immerso nella luce artificiale e poteva essere visto dalla cima dello scalone principale nel momento stesso in cui si entrava. Il vetro era trattato in modo da offrire una luminosità opalina, un involucro impercettibile che permetteva il passaggio della luce del giorno mentre il pavimento era formato da vetrocemento traslucido. Due esponenti importanti di una nuova architettura a Vienna furono **Joseph Hoffmann** e **Adolf Loos**. Hoffmann nel suo progetto per il **Sanatorio di Purkersdorf** ridusse i muri a sottili superfici piane. La sua più grande occasione si presentò nel 1905 con l'incarico di costruire una lussuosa residenza per un finanziere belga che aveva vissuto a Vienna. Il **Palazzo Stoclet** conciliava le caratteristiche di un museo di una residenza di lusso e in una esemplare ambientazione di gusto moderno. Le stanze erano collegate in sequenza piana utilizzando in modo ingegnoso cambi di direzione e assi in cui gli spazi più vasti come il salone la sala da pranzo e quella per la musica erano espressi come volumi fuoriuscenti dalla facciata. L'intera composizione era equilibrata ma asimmetrica i principali punti di enfasi erano costituiti dalle torri gradonate con statue annesse, dai bow windows e da porte cochere. Il rivestimento era costituito da sottili lastre di pietra. Gli interni includevano marmi lucidi e ricche finiture in legno. In questo progetto sembra cogliere l'influenza di Mackintosh per il progetto la **Casa per un amante dell'Arte** realizzata nel 1900. **Adolf Loos** fu poco influenzato dall'Art Nouveau in parte perché trascorse attorno al 1895 alcuni anni in America paese che lodava per le sue opere idrauliche e i suoi ponti, in parte perché la progettazione si stava spingendo sul personale sul decorativo e sul velleitario. Oggetti semplici di uso quotidiano che egli opponeva alle pretenziose invenzioni di molta arte consapevole di sé. Loos ammirava anche la semplicità e la sincerità dell'architettura contadina e persino dell'ingegneria moderna. Loos detestava la finzione di massa delle false facciate ancorate agli edifici per appartamenti. Con una modalità che anticipava Le Corbusier Loos scelse i motori delle ferrovie e le biciclette per le loro qualità estranee alla personalità e al gusto estetico. Dichiarava *"cercare la bellezza solamente nella forma e non nell'ornamento è il fine per il quale tutta l'umanità sta lottando"*. Fino al 1910 molti degli sforzi progettuali di Loos si concentrarono su interventi di piccola scala. Nelle poche case da lui progettate nel periodo il linguaggio esterno si ridusse a scatole rettangolari intonacate bucate da semplici aperture senza alcuna reminiscenza di plinti o cornici. I suoi interni erano generalmente più elaborati ma pur sempre contraddistinti da un totale controllo ortogonale. La **Casa Steiner** progettata a Vienna nel 1910 si basava sull'abile disposizione di grandi finestre di cristallo sulle superfici piane. Nonostante la pianta classica e la severa simmetria la conquista di una semplicità così drastica a dieci anni e mezzo dalla nascita dell'Art Nouveau e un decennio prima delle ville bianche di Le Corbusier fu impressionante. Loos in un articolo intitolato *"Ornamento e delitto"* si scagliò contro il concetto stesso di ornamento. Questo significava che l'Art Nouveau nel contesto in cui lavorava Loos doveva essere un altro stile superficiale e transitorio.

4. RAZIONALISMO TRADIZIONE INGEGNERISTICA E CEMENTO ARMATO

L'Art Nouveau per essere un nuovo stile fu percepita come una creazione soggettiva. Architetti come **Horta** e **Guimard** furono considerati alla stregua dei più superficiali decoratori Art Nouveau. La reazione proveniva da desideri di austerità e nudità e per altri versi da idee razionaliste. Dal 1905 lo stile dopo una rapida fioritura stava già iniziando a inaridirsi. L'Art Nouveau inaugurò un linguaggio astratto ed esplorò nuovi modi attraverso cui la natura poteva essere incorporata nell'architettura. Studiò forme organiche che verso la fine della Prima Guerra Mondiale si sarebbero sviluppate nella libera sperimentazione della **"Scuola di Amsterdam"** e nell'**"espressionismo"** degli anni venti. L'Art Nouveausubì numerose critiche. A Vienna **Hoffmann** e **Loos** suggerivano una semplificazione formale, a Berlino **Peter Behrens** ricorreva ai principi classici che tentava di rielaborare in una nuova forma coerente con il moderno stato industriale, a Parigi **Auguste Perret** vedeva nel cemento armato il materiale che avrebbe condotto a genuine forme architettoniche dotate di qualità durevoli. Quest'ultima posizione derivava chiaramente dalle idee di Viollet Le Duc che aveva influenzato alcune innovazioni strutturali dell'Art Nouveau. Le sue teorie avevano ancora

un immenso impatto su coloro che sentivano sul finire del secolo che un linguaggio basato sulla verità dei sistemi costruttivi poteva essere il miglior antidoto al revivalismo accademico da un lato e al capriccio personale dall'altro. **Auguste Choisy** nella sua *Historie de l'architecture* del 1889 parlava di architettura gotica come “*il trionfo della logica dell'arte*”, la cui forma era “*governata non da modelli tradizionali ma dalla sua funzione soltanto da questa*”. Così mentre i razionalisti e gli ingegneri ognuno con la propria specificità sembravano capaci di emanciparsi dal revivalismo entrambi si trovavano di fronte a un altro pericolo: la proliferazione del blando funzionalismo materialista privo di un vero stile espressivo. Nel decennio a partire dal 1820 il teorico **Heinrich Hubsch** aveva discusso l'idea di individuare forme basate direttamente sul bisogno mentre Schinkel pur accettando la disciplina della costruzione in senso stretto percepiva che se il risultato doveva essere architettura piuttosto che la semplice costruzione “lo storico e il poeta” dovevano essere presenti. Grandi ingegneri del XIX secolo non ignoravano il problema di espressione formale. Il **Pont du Garabit** progettato da **Eiffel** tra il 1880 e il 1884 era un trionfo scultoreo e una soluzione pratica al problema dell'attraversamento di un burrone. **John A. Roebling** progettò il **ponte di Brooklyn** a New York. Il ponte si basava sul principio di sospensione e combinava una struttura di cavi in acciaio con due massicci pilastri di pietra. Funi diagonali erano di completamento ai tiranti principali e contribuivano sia alla stabilità laterale sia all'impatto formale del progetto. Il ponte di Brooklyn innalzò l'ingegneria a un alto livello poetico. Anche gli architetti di Chicago cercarono nei loro progetti di grattacieli una più alta sintesi di tecnica materiale e forma. Sullivan per esempio aveva tentato di suggerire che la forma avrebbe dovuto seguire la funzione, ma aveva scoperto che un edificio alto avrebbe acquisito valori estetici solo attraverso un intervento intuitivo dell'artista. Egli aveva scoperto che funzione e struttura non potevano da sole generare una forma adeguata, senza l'intervento di più elaborati prototipi tratti dalla storia e dalla natura. Così la storia non uscì completamente di scena. La questione diventava: come reinterpretare la storia in chiave moderna. Una domanda del genere stava alla base di molte sperimentazioni compiute dai primi pionieri dell'architettura in cemento armato. Il calcestruzzo fu utilizzato dagli architetti romani e da quelli della prima età cristiana ma poi cadde in disuso per quasi tutto il Medioevo e il Rinascimento. Bisognerà aspettare la seconda metà del XIX secolo per vedere nuovamente esplorate le potenzialità di questo materiale, perlopiù impiegato per sviluppi ordinari in virtù della sua economicità, delle sue possibilità di ampie gettate e del suo carattere di resistenza al fuoco. L'invenzione del sistema di armatura costituito da barre di ferro inserite nel cemento per potenziarne la resistenza appartiene agli anni settanta dell'Ottocento. **Ernest Ransome** in America e **Francois Hennebique** in Francia svilupparono sistemi a telaio che impiegava tale principio. Questi si dimostravano idonei alla creazione di spazi di lavoro a pianta libera dotati di ampie finestre dove il fuoco non avrebbe più rappresentato un pericolo. Il sistema di Hennebique impiegava esili sostegni verticali sottili travi trasversali su mensole e solette per piani. Il cemento tra tutti i materiali era uno dei più flessibili e uno dei più versatili per determinare la forma che scaturiva dalla geometria del cassero e dalla intelligenza del progettista. Certe forme risultavano sicuramente più adatte di altre in alcune situazioni ma il materiale non costituì né generò di per sé un vocabolario. Nei confronti dell'espressione estetica del materiale un architetto poteva considerarlo ordinario e rivestirlo in piastrelle o mattoni, un altro poteva rivendicarne la bellezza intrinseca. La chiesa **St. Jean de Montmartre** iniziata nel 1894 e ultimata nel 1904 su progetto di **Anatole de Baudot** fu costruita in cemento armato che diede l'idea di leggerezza. I prototipi medievali furono evocati attraverso l'uso di archi a sesto acuto e di costoloni. Tuttavia la chiesa è priva di una risoluzione formale in quanto presenta richiami medievali, esotici e all'Art Nouveau. **Auguste Perret** fu una delle figure più importanti che contribuì allo sviluppo del cemento in architettura. Influenzato da Le Duc aveva studiato All'Ecole. Gli alloggi progettati nel 1902 dall'architetto al 25 bis di Rue Franklin a Parigi si basavano su uno scheletro di cemento armato. L'edificio è allineato alle costruzioni circostanti verticali da cui si può godere di un piacevole panorama sulla Senna e sulla Torre Eiffel. Perret ottimizzò queste viste aumentando le dimensioni delle finestre fino al limite consentito dalle leggi urbanistiche e posizionò la consueta corte aperta sul fronte dell'edificio e non sul retro. La pianta si conformava agli standard dettati dalle aspettative della classe media e collocava i saloni al centro della facciata. La struttura in cemento armato permetteva l'uso di sottili partizioni. Al piano terra dove la società Perret trasferì i propri uffici i montanti erano liberi nello spazio come premonizioni dei pilotis elementi fondamentali dell'architettura degli anni venti. Perret sfruttò l'arretramento alla sommità dell'edificio nonché i tetti piani consentiti dal suo sistema costruttivo per creare un tetto a terrazza. Ciò che rese questo progetto architettura fu il modo in cui a obiettivi pratici venne data una forma chiara. Il piano inferiore fu trattato come un'unità separata, mentre i successivi sei piani furono espressi da leggeri aggetti e da una dislocazione variabile di finestre profonde all'interno di nicchie a forma di U. Il telaio sottostante non fu lasciato a vista ma la sua presenza fu suggerita da colori diversi in facciata, mentre il tema del riempimento fu sottolineato da superfici ceramiche ricoperte di motivi floreali. Il risultato dell'attenzione di Perret per la proporzione, il dettaglio e il ritmo fu un'opera di grande sobrietà e quiete. Gli alloggi in Rue Franklin, l'ala della biblioteca di Glasgow di Mackintosh, il palazzo Stoclet di Hoffmann, il Larkin Building di Wright e la Fabbrica di Turbine di Behrens devono essere classificati tra le opere seminali del Movimento Moderno. Nel 1905 con il **Garage** al numero 51 di rue de Ponthieu Perret si spinse oltre lasciando il cemento completamente a vista (sebbene protetto da pittura bianca). Perret si sentì libero di operare una scelta simile in quanto si trattava di un edificio la cui funzione era vicino all’*estetica del deposito*. Il telaio all'interno conferiva notevole flessibilità al progetto, facilitando la circolazione e il parcheggio delle macchine. Perret cercò di ordinare il progetto attraverso la distribuzione

delle vetrate per conferire il senso di profondità. L'armatura era definita da "lesene" che andavano dall'alto al basso. Per Perret le forme "corrette" del cemento armato erano quelle ortogonali in parte per via della semplicità nel costruire casseri rettangolari in legno in cui il calcestruzzo veniva gettato. Per Perret non si deve mai introdurre in un edificio nessun elemento destinato ad essere solo ornamento, ma piuttosto convertire in ornamento tutte le parti necessarie al sostegno. Dal 1911 i fratelli Perret furono tra i principali costruttori in cemento armato della Francia. Furono contattati dall'impresario Gabriel Anstuc che desiderava erigere un nuovo teatro, e sperava che Perret potesse aiutarlo a rendere esecutivo un progetto di Henry Van de Velde. La collaborazione ebbe vita breve e il **Teatro degli Champs Elysees** fu realizzato su progetto di Perret con facciate basate sui prospetti di Van de Velde. All'interno le possibilità concesse dal cemento armato di realizzare ampie luci venne utilizzate per ridurre al minimo gli ostacoli visivi verso il palcoscenico. Il telaio in cemento armato dell'edificio era quasi un'opera d'arte, ed era destinata a diventare un'importante fonte d'ispirazione per la generazione che negli anni venti creò il Movimento Moderno. Negli **Stati Uniti** l'ingegnere **Ernest Ransome** e l'architetto **Albert Kahn** individuavano molte applicazioni del nuovo materiale nella progettazione di fabbriche, depositi e perfino silos di grano. Silos cilindrici del grano in calcestruzzo erano facili ed economici da costruire, eludevano i problemi d'incendio e potevano raggiungere elevate altezze, permettendo così di immagazzinare grandi quantitativi di grano lungo le linee ferroviarie. Il calcestruzzo si presentava adatto anche per la progettazione di stabilimenti industriali che prevedevano ampie luci per ospitare le nuove tecniche di "taylorizzazione". Lavorando vicino a **Henry Ford** Albert Kahn dedicò gran parte della sua vita alla progettazione di fabbriche di automobili e nel 1908 stava già producendo i suoi caratteristici edifici a telaio in cemento realizzati a Detroit e nei suoi dintorni. Egli vedeva nel cemento quasi la sintesi ideale dei fondamentali requisiti di economicità, standardizzazione, luminosità, resistenza al fuoco, ventilazione diffusa, oltre che di libertà e flessibilità all'interno. Uno dei pochi architetti americani che si confrontò con le potenzialità del nuovo materiale fu **Frank Lloyd Wright**. Ne fu certamente attratto per via della sua economicità e della sua possibilità di realizzare grandi luci, ma anche perché poteva essere plasmato nelle sue idee spaziali. Uno dei primi capolavori lo **United Temple** a Oak Park fu costruito in cemento armato. L'edificio conferì uno status più elevato al materiale e maggiore forza all'impressione secondo cui le forme "corrette" per il cemento fossero quelle ortogonali, spoglie e astratte, nonostante Wright non facesse uso come Perret del telaio. Ma le forme ortogonali non erano certamente le uniche a essere adeguate al cemento come fu dimostrato dagli ingegneri del XX secolo **Freyssinet** e **Robert Maillart** costruttore di ponti in Svizzera. Gli hangar per i dirigibili di Freyssinet a Orly avevano sezione parabolica, si reggevano su elementi precompressi mentre i ponti di Maillart tendevano a poggiare su esili supporti curvi, piastre o travi sottili. Il suo ponte **Tavanasa** in Svizzera impiegava un arco a tre cerniere al fine di consentire la dilatazione e la compressione. Nel **Palazzo** per il centenario a Breslau del 1912 **Max Berg** fece molto uso delle vaste potenzialità d'estensione consentite delle costruzioni ad arco. Quest'ampia varietà di possibili forme in cemento armato serve soltanto a sottolineare che la tendenza a considerare le forme ortogonali del Movimento Moderno come unite in modo scindibile al calcestruzzo è una eccessiva semplificazione. Il francese **Tony Garnier** unì il nuovo materiale anche a un altro sviluppo cruciale degli anni venti: la pianificazione urbana della società industriale. Garnier nacque nel 1869 seguì le lezioni di Guadet all'Ecole des Beaux Arts nel 1890. Nel 1889 vinse il Premio di Roma con un progetto per una banca di Stato. Garnier durante il suo soggiorno a Roma si concentrò sul progetto per una "**Città Industriale**". Questo progetto non fu pubblicato fino al 1917 quando venne data l'opportunità all'architetto di applicare alcune sue idee alla realizzazione di un nuovo quartiere nei dintorni di Lione. La Città si basava sulla divisione della città per funzioni (zoning) distinta in aree residenziali, industriali, trasporti e aree ricreative e si basava sui precedenti francesi basati sull'impiego di grandiosi assi, agli ideali della Garden City inglese e a quelli sociali della tradizione utopica socialista. Gli appartamenti possedevano semplici finestre rettangolari ritagliate nello loro superfici e al posto dei telai in cemento armato sorgevano tetti e solette orizzontali. Anche la stazione ferroviaria dei treni era costruita in cemento e faceva uso di travi a sbalzo e di aggetti orizzontali. La Città di Garnier diede un'immagine convincente alle funzioni di una moderna città e diede maggiore forza all'idea che le forme cubiche rettangolari fossero le più idonee alle costruzioni in cemento armato e alla standardizzazione. Tra i sostenitori di questo modo di pensare fu **Charles Edouard Jeanneret** destinato a diventare **Le Corbusier**. Jeanneret nacque a La Chaux de Fonds in Svizzera nel 1887. I suoi primi progetti rivelano una miscela di influenze Art Nouveau e regionaliste. Trascorse parte dei suoi primi anni nell'atelier di Perret dove apprese le lezioni di base sul cemento armato, assorbì le idee di Viollet Le Duc e due anni più tardi lavorò nello studio di Peter Behrens a Berlino dove assimilò l'idea che una nuova architettura dovesse fondarsi sull'idealizzazione di tipi e norme progettati per soddisfare i bisogni della società moderna in armonia con i mezzi della produzione di massa. Nel 1914/15 progettò il sistema **Dom-ino** destinato a essere capostipite di una genealogia ricchissima. Questo fu concepito come una casa kit in grado di contribuire alla rapida ricostruzione delle devastazioni della guerra nelle Fiandre. La struttura dell'abitazione poteva essere montata in meno di tre settimane e muri fatti di conglomerati cementizi provenienti da edifici andati distrutti potevano essere utilizzati come riempimento. Lo scheletro (progettato con **Max Dubois**) era un'unità strutturale composta di tre piani orizzontali, sorretti da sostegni in cemento armato a sezione quadrata, mentre il livello inferiore era sollevato dal terreno su tozzi blocchi di cemento. Le scale in cemento erano l'elemento che collegava i due piani. Utilizzando il principio della struttura a sbalzo, le solette potevano

inoltre estendersi oltre la linea dei supporti. Infatti non richiedevano la realizzazione tramite un unico getto in calcestruzzo ma utilizzavano pignatte ricoperte di cemento e rinforzate all'interno con travi in acciaio. Uno dei vantaggi del sistema di Jeanneret mai sperimentato avrebbe dovuto consistere nella rapida costruzione. Separava la funzione di schermatura da quella strutturale poichè la stabilità dell'edificio veniva garantita dallo scheletro. Il "muro esterno" poteva diventare una sorta di membrana perforabile in base alle necessità funzionali o ai requisiti strettamente compositivi. Il sistema Dom-ino concedeva anche all'interno nuove libertà. Le partizioni potevano essere posizionate come si desiderava, lo spazio diveniva così flessibile. Esteticamente si poteva giocare sulla sottrazione di volumi dalla massa, alla modulazione di spazi minimali. Le solette potevano essere bucate per creare volumi a doppia o a tripla altezza. Il piano inferiore poteva essere completamente libero per la circolazione pubblica mentre il tetto piano poteva essere usato come una terrazza. In una forma embrionale lo scheletro Dom-ino spiegava per filo e per segno alcuni principi generativi: la pianta libera, la facciata libera, il tetto a terrazza che sarebbero diventati importanti per l'opera di Le Corbusier. È giusto anche dire che le case Dom-ino proposte negli anni 1914-1915 erano tozze nell'effetto formale per via dell'estrema semplicità volumetrica e che i loro interni erano confinati e tradizionali rispetto alla potenzialità spaziale dello scheletro strutturale. In questo progetto il giovane Jeanneret gettò le basi per i suoi futuri sistemi architettonici e urbanistici.

5. IDEALI ARTS AND CRAFT IN GRAN BRETAGNA

La ricerca di valori di semplicità motivarono tanti movimenti artistici nel primo decennio del XX secolo. Uno fu il razionalismo che contribuì alla scoperta delle costruzioni in cemento armato. **Pugin, Ruskin e Morris** disgustati dall'impatto della rivoluzione industriale sull'organizzazione sociale, sui metodi costruttivi auspicavano a un ritorno dell'architetto all'artigianato e a giudicare dalla **Red House** di **Philippe Webb** e **William Morris** del 1859 questo atteggiamento tendeva a essere trasformato formalmente in un vocabolario medievaleggiante in cui le qualità più immediate dell'architettura vernacolare venivano emulate per creare un adeguato emblema della vita semplice e buona. **Nikolaus Pevsner** tracciò l'evoluzione degli ideali **Arts and Craft** negli ultimi trent'anni del XIX secolo e dimostrò l'impatto che le teorie di Morris ebbero su Walter Gropius e sul Deutscher Werkbund in Germania. Soltanto quando gli ideali di Morris furono trasformati per accogliere la meccanizzazione essi poterono contribuire direttamente alla creazione del Movimento Moderno. In Gran Bretagna gli ideali Arts and Craft influenzarono un'intera generazione di architetti. **Voysey** (1857) progettò una casa a Bedford Park, uno studio in St Dunstan' Road a West Kensington entrambi del 1890-91. L'effetto estetico di questi due edifici derivava dalla disposizione di semplici volumi in intonaco bianco e ciottolato traforati da file di finestre ed era accresciuto dal gioco geometrico dei camini e dei tetti a falde molto spioventi. Dagli storici Voysey fu additato come "pioniere dell'architettura moderna". L'ossessione per la composizione di gocciolatoi e grondaie in facciate hanno molto poco in comune con le idee della generazione successiva, per la quale la semplicità ebbe un ben diverso significato universale e meccanicistico. Voysey raggiunse la maturità in progetti di case come la **Perrycroft** del 1893 o la **Greyfriars** del 1896. Nel primo di questi edifici fu più frequente l'uso di contrafforti inclinati e di gronde profondamente sporgenti, espediente strutturale climatico e compositivo per coniugare l'edificio alla terra ed esprimere l'architettura vernacolare del luogo. Questa era un'idea centrale delle Arts and Crafts: i materiali indigeni e le consuetudini dovevano essere tradotte in un buon uso dal professionista moderno. Voysey si dedicò nella sua carriera anche al disegno di mobili, carte da pareti e arredi. In **The Orchard** i muri e i corrimano delle scale erano ridotti al minimo e le serrature e i cardini della porta modellati su esempi rurali: gli interni immersi nella luce. Un'altra caratteristica di Voysey fu il modo in cui liberava i volumi interni in modo da favorirne la compenetrazione. A Broadleys una casa dominante sul lago Windermere l'ingresso era ritagliato come un doppio spazio. In pianta gli elementi principali erano sottilmente disposti secondo un ordine che combinava un certo livello di simmetria e formalità a qualità informali e asimmetrie. Voysey riuscì a dare forma ai modelli di vita sociale delle classi agiate inglesi alla fine del secolo. Un altro architetto inglese **Scott** lavorò molto in Europa. Nella casa **Blackwell** del 1900 cercò di aprire lo spazio interno. Non si trattava di una questione estetica ma di un tentativo di esprimere uno stile di vita. Sia Voysey che Scott riuscirono a rievocare una forte immagine della casa inglese che si sarebbe disseminata attraverso i cataloghi edili per fornire molti dei clichè standard di edilizia residenziale suburbana tra le due guerre. Un'altra caratteristica della progettazione domestica fu l'integrazione della casa con il giardino mediante l'uso di pergolato, sentieri, giardini ribassati e simili. Nella **Hill House** del 1903 costruita per l'editore Walter Blackie, **Mackintosh** non progettò solo la casa e tutti i suoi arredi, ma anche la dependance, le cancellate del giardino, i muri, le terrazze così come le pergole. Ciò faceva parte di una concezione estetica unificata. Risultò un'opera d'arte totale. Se i riferimenti nella Hill House erano locali e tradizionali, la risonanza che ebbe fu internazionale, dal momento che essa divenne uno dei molti progetti di Mackintosh ispiratori di nuove tendenze all'estero. La relazione tra piani dei muri e aperture, tra profili e superfici così come la diretta celebrazione di elementi funzionali quali i camini, segnalò quest'edificio all'attenzione dell'avanguardia viennese. **Edwin Lutyens** lavorò con la cugina Gertrude Jekyll progettista di giardini per la quale costruì una delle sue prime case a Munstead Wood. Lutyens si ispirò direttamente a Webb e Shaw, ma superò entrambi per l'ampiezza delle sue fonti, la portata della sua immaginazione e per l'abilità nel girare intelligentemente una consuetudine vernacolare a proprio vantaggio. Credeva nell'utilizzo

di tecniche e di materiali locali, sia per ragioni di praticità, sia perché avrebbe portato a un'armonia tra la casa e il suo contesto architettonico o naturale. A **Overstrand Hall** Norfolk furono utilizzate combinazioni di ciottoli di selce e corsi di mattoni rossi tipicamente indigeni ma trasformate in un linguaggio dai delicati accenti e migliorate da intelligenti collisioni tra frammenti classici e medievali. L'unità dei progetti di Lutyens era ottenuta mediante una giudiziosa combinazione di assi e di motivi geometrici ripetuti. Si trovano così temi sviluppati in pianta, alzata e volume come nel caso di un arco che si trasforma in un gradino semicircolare per venire poi ritrovato nelle sembianze di una nicchia muraria di una cupola o di un lussuoso bagno edoardiano semicircolare rivestito di mosaici. Lutyens era anche sensibile al carattere speciale di ciascun sito e di ciascun cliente. A Lindisfarne gli fu chiesto di ristrutturare un castello scozzese sul promontorio che domina il Mar del Nord. Lo trasformò in una piccola fortezza i cui parapetti si armonizzavano con le rocce circostanti e la cui immagine diventava tutt'uno con lo spirito del luogo. A **Heathcote Ilkley** il committente desiderava un linguaggio figurativo più lussuoso e prestigioso di quello usato di solito da Lutyens. Così l'architetto variò il proprio linguaggio includendo qualcosa del carattere del barocco inglese. Il corpo della casa era collegato all'intorno mediante delle aiuole una grande radura absidale e sottili assi trasversali. I materiali utilizzati per la costruzione erano locali. Voysey, Lutyens, Scott e gli altri architetti inglesi che non possono essere non rigidamente raggruppati come esponenti delle Arts and Craft nel primo decennio del XX secolo erano arditi innovatori nel progetto domestico ma sotto molti aspetti erano tradizionalisti. La libertà della loro progettazione e la franchezza e l'onestà del loro uso dei materiali erano una reazione nei confronti della pomposità della precedente architettura domestica inglese ma questi architetti erano sicuramente lontani dal tentativo di creare un brave new world. Nel 1910 aveva preso piede una forte reazione in favore di un diretto revival neoclassico e una dipendenza da modelli stranieri. Più o meno nello stesso periodo in cui in Inghilterra arrivava l'influenza delle Beaux Arts gli ideali Arts and Craft iniziarono a essere esportati in Germania. Personaggio chiave fu **Hermann Muthesius** che lavorò all'ambasciata tedesca a Londra proprio per studiare il design domestico inglese. Muthesius stava lavorando per un'élite tedesca che sentiva molto il peso dell'inferiorità della propria cultura e della disgregazione di questa causata dall'industrializzazione. Essi percepivano nel movimento inglese un carattere sobrio e sereno così come un intelligente applicazione di qualità formali agli oggetti d'uso quotidiano. L'ammirazione tedesca per le Arts and Craft incluse un tentativo di emulare i valori di onestà dei materiali di semplicità nel disegno di oggetti d'uso quotidiano e nei programmi di insegnamento delle scuole di progettazione. I valori Arts and Craft una volta esportati rappresentarono un altro tassello nel puzzle del Movimento Moderno. Questo fu vero non solo in Europa ma anche in America dove il catalizzatore fu **Frank Lloyd Wright**. Egli fu il più originale tra gli architetti influenzati dagli ideali delle Arts and Craft. **Andrew Jackson Downing** fu il teorico e progettista che alla metà del secolo conferì importanza all'immagine della casa unifamiliare costruita con assi di legno: il ritiro rustico. Lo sviluppo in America fu contemporaneamente aiutato e ostacolato dalla mancanza di una lunga e coerente tradizione nazionale, aiutato perché questa situazione incoraggiava un certo grado di sperimentazione ostacolato perché la guida di norme anteriori era relativamente debole. Nella persona di **Richardson** formatosi nelle Beaux Arts si trova una convincente sintesi di elementi indigeni e importati. L'**Ames Gate Lodge** è legata al suo contesto e alla sua regione il Massachusetts da un forte senso di luogo e da un eccessivo uso della pietra locale. Questa aspirazione di semplicità si cristallizzò nel suburbio che iniziò a svilupparsi attorno alle meccanizzate città americane a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento. Wright comprese appieno il significato di questa situazione. I suoi progetti erano tratti dallo stile Shingle, da fonti giapponesi dal vernacolo del Midwest e dai revival Queen Anne e coloniale. Gli ideali Arts and Craft importati dalla Gran Bretagna basati sulla fedeltà alla natura dei materiali e sul progetto totale degli arredi e dell'edificio, intorno compreso, presto permearono il suo sguardo. Wright colse la portanza positiva della meccanizzazione. Wright rimase tradizionalista ma la sua intensa sensibilità per la forma astratta nonché la sua visione di un novo ordine sociale fecero di lui un anello di congiunzione tra l'ideale artigiano del XIX secolo e le propulsive idee del Movimento Moderno in Europa. Oltre all'architettura di Wright e alla Prairie School che sviluppò alcune delle sue idee altri sviluppi negli Stati Uniti estesero l'influenza delle Arts and Craft nella West Coast. Le fonti di questo immaginario erano diverse e sembravano andare dagli chalet svizzeri alle case di legno giapponesi a una varietà di prototipi di capanne e casupole regionali americane. In California il clima mite incoraggiava un'architettura aperta verso l'esterno. I maestri del genere lussuoso ma semplice del bungalows californiano furono i fratelli **Charles** e **Henry Greene**. Il loro capolavoro fu la **Gamble House** a Pasadena. La casa si trovava su di una specie di basamento a terrazza leggermente sollevato rispetto al livello del terreno. La solidità delle principali parti spioventi era intensificata dalla delicata trasparenza delle balconate che ospitavano verande per la siesta con i profondi infissi in ombra. I materiali più usati all'esterno erano il legno rosso della California delle travi e della struttura. L'elegante proporzione dell'insieme continuava anche nelle parti più piccole e nei dettagli. Alla casa si accede tramite una terrazza aperta, la porta principale dà direttamente su un'ampia hall che attraversa l'intero edificio conducendo a un'altra terrazza collocata su retro e collegando gli spazi più importanti della casa. Il salotto è simmetrico e in asse con il caminetto principale concepito come l'elemento più importante della casa. Nella California del Nord **Bernard Maybeck** concepì un esemplare edificio artigianale nella **Prima Chiesa di Cristo Scientista**. La costruzione è unica ed eccentrica. Maybeck aveva studiato all'Ecole des Beaux Arts di Parigi. Gli elementi architettonici disposti su questa pianta ieratica hanno poco in comune con la grandiosa

maniera classica. Ci troviamo piuttosto di fronte a un miscuglio di stili e citazioni: gotico, suburbio californiano stile Stick giapponese oltre che a una gamma quasi bizzarra di materiali ed effetti che include il legno inciso, vetrate sui telai industriali pannelli d'amianto e graticci che sorreggono festoni di glicine. **Irvin Gill** nato nel 1870 fu un precoce sostenitore del cemento armato in edifici residenziali e come Perret considerava le semplici forme rettangolari le più idonee a questo materiale. Il senso di nuda semplicità delle sue opere era dunque in parte morale ma ben lontano nel suo significato dall'idolatria della macchina propria dell'avanguardia europea che avrebbe creato il Movimento Moderno degli anni venti. Gill cercò di conferire alle ampie masse dei suoi progetti un carattere equivalente alle strutture della natura. L'interpretazione della Natura di Gill andò più a fondo di un semplice interesse per una sensibile collocazione degli edifici nel paesaggio e per gli effetti dello scorrere delle stagioni sulle superfici.. Gill anticipò alcuni degli aspetti della superficie bianca, geometrica architettura degli anni venti, ma la sua opera rimase di fatto sconosciuta in Europa e la sua visione alquanto distinta. In verità grossa parte dello sforzo fatto dalla generazione che avrebbe dato origine al Movimento Moderno in Europa fu indirizzato contro aspirazioni artigianali. Gli ideali Arts and Craft ebbero un'importante funzione purificante con il loro insistere sui valori di semplicità onestà e necessità.

6. RISPOSTE ALLA MECCANIZZAZIONE E IL DEUTSCHER WERKBUND E IL FUTURISMO

Nel decennio precedente la Prima guerra Mondiale emersero in particolare in Germania e in Italia atteggiamenti filosofici e poetici nei quali si rintracciò una visione adulatoria della macchina il **Deutscher Werkbund** in Germania e il **Futurismo** in Italia che ebbero in Walter Gropius e Antonio Sant'Elia i maggiori esponenti. In **Germania** paese che si industrializzò dopo Francia e Gran Bretagna si ebbe un vivo dibattito a proposito dell'ideale reazione tra l'artista e l'industria. In quel periodo esistevano differenti tendenze culturali. Una di queste era un diretto prosieguito dei valori Arts and Craft dove fu mantenuta la convinzione che prodotti di qualità si sarebbero ottenuti solamente concentrandosi maggiormente sull'artigianato. Una seconda opinione sosteneva che le forme autentiche in architettura potevano nascere solo dall'impronta e dal temperamento espressivo come diretta conseguenza dell'Art Nouveau. Una terza posizione sosteneva che le forme ottimali per risolvere i problemi costruttivi sarebbero state quelle emergenti dall'uso di materiali nuovi; era in altre parole una concezione funzionalista. Nella quarta posizione era prerogativa dell'artista/architetto progettare forme tipo sia che si trattasse di oggetti di disegno industriale che di elementi di costruzione che di brani di struttura di una nuova civiltà meccanizzata. Era un'ideologia in cui l'artista doveva funzionare come una sorta di mediatore tra invenzione formale e standardizzazione. **Hermann Muthesius**. Nel 1907 fondò il **Deutscher Werkbund**. Questa organizzazione venne istituita con l'intento di avere collegamenti più vicini tra l'industria tedesca e gli artisti e migliorare la qualità del disegno industriale nazionale. Muthesius ripose la propria fiducia nella colta elite industriale che sperava avrebbe potuto essere educata a condurre la nazione tedesca sulla propria innata missione: l'elevazione di un gusto generale e una posizione di supremazia nei mercati e negli avvenimenti mondiali. In questo pensiero si rintracciano anche echi degli scritti di Semper il quale dopo la visita al Crystal Palace e alla Great Exhibition del 1851 aveva visto la necessità di uno stile adatto ai metodi meccanici. Muthesius manifestò considerevole interesse nei confronti della tradizione classica perché questa sembrava combinare valori marziali e potere impersonale sapere e astrazione formale. Dalla tradizione Arts and Craft inglese Muthesius ereditò un interesse per il potere morale del progetto di influenzare la vita della gente, un senso di integrità nell'espressione della natura dei materiali una sensibilità per la funzione, un'ossessione verso la disonestà del finto revivalismo. Queste convinzioni erano incrociate con l'ideale di progettare per la macchina: Dopo il 1907 le idee di **Peter Behrens** incontrarono le idee di Muthesius soprattutto nei progetti per la Società elettrica **AEG**; questi includevano oggetti per la produzione di serie come lampade, insegne, mobili ed edifici. Fino a quel momento la sua carriera artistica era stata sintomatica di sviluppi più generali a partire da uno studio delle Arts and Craft avvenuta nel periodo in cui egli risiedeva nella Colonia degli artisti a Darmstadt. La sua abitazione nel 1901 mostra invece una fase Art Nouveau con una ricca fusione di forme curvilinee. Tuttavia la ricerca compiuta da Behrens l'aveva portato attraverso un richiamo all'ordine che si manifestò nelle geometrie piane e stereometriche dei suoi edifici di chiara ispirazione romanica all'Esposizione di Oldenburg del 1905. Behrens riconobbe in Schinkel una combinazione di associazioni nazionaliste e idealiste che ben si adattavano al compito di formulare un immaginario per l'elite industriale. L'attenzione e l'interesse manifestato nei confronti di **Emil Rathenau** suo direttore e sostenitore all'AEG rappresentarono per lui una fortuna perché si trovò di fronte un uomo che combinava interessi culturali e tecnici in un'unica concezione. Sia Behrens che Rathenau ritenevano che le opere industriali dovessero essere considerate le espressioni culturalmente essenziali dell'epoca. Molte delle fabbriche e dei depositi che progettò per le AEG tra il 1908 e il 1914 rappresentarono geniali fusioni tra un linguaggio classico astratto e semplici ossature strutturali. La **Fabbrica di Turbine** costruita a Berlino tra il 1908 e il 1909 aveva il carattere di un tempio dedicato al culto industriale. Le colossali turbine dovevano essere sollevate e spostate da un'estremità all'altra della sala mentre si lavorava processo che richiedeva la presenza di un ininterrotto corridoio centrale e di un ponte mobile sospeso. La soluzione adottata da Behrens fu quella di strutturare l'intero edificio come una serie di eleganti doppie gru parallele che si incontravano alla sommità della copertura e che formavano un frontone classico. Se Behrens fosse stato solo un funzionalista avrebbe

semplicemente ottimizzato le funzioni e rivestito la struttura con materiali economici senza alcuna attenzione alle proporzioni, se fosse stato un "espressionista" (come **Hans Poelzig**) avrebbe creato una composizione scultorea. I supporti in acciaio a vista sui prospetti laterali andarono a scandire la campata del prospetto. Inoltre invertì i normali rapporti di carico poiché i pilastri erano rastremati alla base e non in sommità. Le ampie superfici di vetro della facciata principale erano posizionate a filo con il piano del frontone. La sensibilità di Behrens per la tradizione classica gli consentì di conferire un senso di proporzione alle sue strutture industriali. Il **Gasometro** a Francoforte del 1911/12 era composto da semplici cilindri in giustapposizione. L'estetica ingegneristica era in effetti un argomento ricorrente nel Deutscher Werkbund e non erano insoliti i dibattiti in cui si confrontava il valore estetico relativo a un traliccio di segnalazione rispetto ad un altro. Gli **Jahrbuch** del Deutscher Werkbund illustravano navi da guerra e sili per il grano come esempi di progetti combinanti la logica funzionale e qualità di grande effetto dalla forma astratta. Nello Jahrbuch del 1913 comparve un articolo del giovane **Walter Gropius** dal titolo "*Lo sviluppo dell'architettura moderna industriale*" dove lodava le fabbriche AEG come "monumenti dalla forza suprema" e parlava anche della "monumentalità irresistibile dei sili del grano americani e canadesi". Elogiava inoltre la "naturale sensibilità per le grandi forme compatte fresche e intatte". Gropius si spinse ancora oltre sostenendo i tempi moderni richiedevano un'espressione propria di un nuovo stile caratterizzato da forme precise, contrasti netti, organizzazione degli elementi, unità di forma e colore. Uno stile che sarebbe stato adatto all'energia e all'economia della vita pubblica. Tra coloro che accettarono questi spunti vi fu un giovane Le Corbusier che nel 1910 lavorava nello studio di Behrens. Nel confronto tra il progetto di Behrens del Gasometro e i progetti di Poelzig del **Serbatoio idrico** a Breslau del 1908 e della **Fabbrica di prodotti chimici** a Luban del 1911 si chiarisce il senso di che cosa si intenda per ala "espressionista" del Werkbund. Mentre la parte razional-funzionale era in tutto e per tutto coerente con quella di Behrens, l'enfasi espressiva del progetto era differente. Le radici del vocabolario espressionista affondano in questo caso nell'Art Nouveau e fu quest'ultima con la sua esaltazione dell'individualismo a irritare maggiormente Muthesius. Lo studio di Behrens rappresentò il terreno di formazione per diversi artisti destinati a ereditare le tensioni e i successi del periodo antecedente al 1914 e contribuire alla fase creativa degli anni venti. Tra di essi Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Walter Gropius. **Walter Gropius** nacque nel 1883 e ricevette la sua educazione tra Berlino e Monaco. I suoi primi progetti per abitazioni mostravano una profonda attenzione alle forme e ai volumi semplici. Nel 1911 ricevette l'incarico di riprogettare la Fabbrica di forme per scarpe **Fagus** ad Alfeld. Il proprietario aveva affidato l'incarico precedentemente a un architetto di edifici industriali di Hannover Eduard Werner. La pianta e i prospetti erano già stati definiti e avevano ricevuto l'approvazione delle autorità locali quando Gropius venne coinvolto per apportare dei miglioramenti all'esterno. Egli modificò solo lievemente gli interni, fu il trattamento formale dell'edificio che avrebbe infine influenzato l'universale "stile della meccanica" nel decennio successivo. I pilastri strutturali furono retrocessi in modo da lasciar spazio alle superfici vetrate. I telai delle finestre, le cornici e i giunti di mattone rafforzavano le proporzioni principali e l'immagine incorporava una risposta simbolica all'idea di meccanizzazione. Gropius incluse l'utilizzo degli ultimi sistemi offerti dalla progettazione industriale americana: un buon sistema di ventilazione, una pianta aperta e coerente per la progettazione meccanizzata nonché ambienti ben illuminati. È interessante notare come le fabbriche progettate a Detroit da Ford e Albert Kahn non riuscirono con i loro progetti a segnare lo spirito dei nuovi tempi. Nel 1914 Gropius e Adolf Meyer ricevettero l'incarico di progettare il **Padiglione del Werkbund** per l'Esposizione di Colonia. L'edificio più grande era la sala delle macchine, situato sull'asse principale ed espresso come un capannone ferroviario neoclassico. Ci si arrivava attraverso un cortile chiuso da un padiglione d'ingresso simmetrico fiancheggiato da scale vetrate visibili all'esterno. La simmetria dello schema era rotta dal **Padiglione dei Motori** a gas Deutz collocato nella parte posteriore della sala macchine sull'asse trasversale. Gli spogli volumi in mattone del blocco d'ingresso con tetti aggettanti e netti parapetti orizzontali, il rivestimento a vetri della parte posteriore e le aerodinamiche e trasparenti torri delle scale con il loro sviluppo a spirale visibile dall'esterno erano invenzioni che creavano oltre a un senso di spazio e di assenza di peso un'aura di preciso e disciplinato meccanismo di controllo industriale elegante e nobilitato. Questo padiglione trasparente potrebbe anche essere stato ispirato da un'evocazione industriale ancora più fantastica: il **Padiglione dell'industria dell'acciaio** di **Bruno Taut** alla Fiera di Lipsia del 1913. Era costruito nella forma di una ziggurat sormontato da una sfera mentre l'insieme era stato realizzato nel materiale che il padiglione doveva celebrare e pubblicizzare. L'opera di Taut era più affine all'ala espressionista del Werkbund che a Gropius. Il **Padiglione di vetro** a Colonia di Bruno Taut evidenziava ancora più chiaramente questo contrasto. La sua forma rimandava a un mausoleo industriale, una cupola di vetro multicolore posta su un alto basamento e raggiunta da una maestosa rampa di scale. L'interno era variegato da diversi effetti cromatici di luce prodotti dal vetrocemento impiegato nelle alzate dei gradini. Sia Gropius che Taut a modo proprio stavano cercando di celebrare l'industrializzazione, di rivelarne le capacità poetica e di suggerirne il genuino potenziale culturale progressista. Sarebbe stata la versione di Gropius ad avere maggior successo. Tuttavia prima che gli edifici pre-bellici di Gropius si consolidassero nello stile degli anni venti sarebbero stati necessari altri catalizzatori come il **Futurismo** e il **De Stijl**. Il **Futurismo** fu un movimento poetico prima di divenire un movimento pittorico scultoreo e architettonico. Il *Manifesto di fondazione del Futurismo* pubblicato il 20 febbraio del 1909 sulle pagine del *Figaro* fu opera del poeta **Filippo Tommaso Marinetti**. Il manifesto caldeggiava il cambiamento rivoluzionario, la velocità, il

dinamismo di ogni tipo e un'aggressiva adulazione della macchina. Ovviamente il manifesto di fondazione proponeva la distruzione di musei e accademie. Lo scritto di Marinetti andava dal simbolismo francese a Baudelaire il "poeta della vita moderna". L'argomento tipico del Futurismo era la metropoli moderna vista come una sorta di espressione collettiva delle forze della società. I *Manifesti di Pittura (1910)* e *Scultura (1912)* tentarono di estendere la sensibilità futurista. Il dinamismo era la concezione centrale e i primi pittori del movimento tra cui **Umberto Boccioni** e **Gino Severini** cercarono di tradurre l'immagine futurista non solo scegliendo soggetti quali treni in partenza da stazioni ferroviarie, cantieri ai margini delle città industriali e scioperi, ma anche trattando questi temi con un vitale gioco di colori, effetti di luce e instabili composizioni diagonali. Nel 1911 gli accorgimenti del Cubismo analitico cominciarono a essere recepiti dai pittori futuristi e dunque frammentazione, compenetrazione di spazio e forma, astrazione, elementi della realtà, prospettive, furono assimilati dai pittori futuristi. Questo era un elemento chiave della dottrina futurista, legato alle concezioni filosofiche di **Henri Bergson** di tempo e flusso. Nella scultura i soggetti divennero architettonici. Nel disegno di **Boccioni: Bottiglia+Tavolo+Gruppi di case** del 1912 sembra dimostrare questo concetto spaziale di "campo" e suggerire quanto fossero importanti la trasparenza e l'intersezione di piani come principi di composizione futurista. Nell'opera *Sviluppo di una bottiglia nello spazio (1912)* tentò di evocare le instabili energie di un oggetto, il suo palpitare e i suoi spostamenti nello spazio circostante. Il Manifesto della Scultura si opponeva alle tradizionali gerarchie di materiali e proponeva l'incorporazione di nuovi materiali come vetro, legno, ferro, cemento etc.... Anche se non esiste un'"Architettura futurista" vi fu però un Manifesto su questo argomento. Venne composto probabilmente dal giovane architetto **Antonio Sant'Elia** con l'aiuto di Marinetti. La prima versione conosciuta come il "*Messaggio*" funse da introduzione a una mostra dei disegni di Sant'Elia de la "**Città Nuova**" del 1914. La nuova architettura doveva quindi esprimere attitudini spirituali nuove ma doveva anche trovare forme nuove adatte ai materiali e mezzi di costruzione nuovi. Le nuove costruzioni dovevano essere più leggere, dall'espressione più aperta. Il Messaggio fornì un'idea più chiara dello stile di questa nuova espressione dei tempi:

7. La città futurista simile a un immenso cantiere agile mobile e dinamico.
8. Gli ascensori non devono essere nascosti ma portati in evidenza.
9. La casa doveva essere di ferro, cemento, vetro senza pittura ne scultura.
10. Abolire monumentale e ornamento
11. Sfruttamento di sotterranei e tetti
12. Invocazione di materiali grezzi come cemento legni ferro vetro fibre etc....

È probabile che il Messaggio si ispirasse ai disegni di Sant'Elia piuttosto che il contrario. Malgrado il tema della mostra fosse la "Città Nuova" non esisteva un piano complessivo, ma piuttosto una serie di disegni di centrali elettriche, aeroporti, hangar stazioni a più piani e appartamenti chiamate **Case a gradinate**. Lo stile suggeriva una purificazione dell'Art Nouveau e trovò ispirazione nei grandi magazzini dell'Ottocento. È anche possibile che il tema della città multi-livello fosse stato suggerito da fotografie o sezioni di New York in cui si vedevano ferrovie e grattacieli. Tra gli schizzi di Sant'Elia ve ne erano alcuni che riducevano gli edifici ai loro volumi essenziali: parallelepipedi, cilindri e coni. Essi non avevano la qualità dei progetti di Behrens ma ricordavano che i Futuristi come i tedeschi percepivano forme pure e le decise linee rette appropriate alla meccanizzazione. Sant'Elia morì durante la guerra ma le sue idee e le sue immagini sopravvissero nei circoli d'avanguardia di Olanda, Russia e Germania. Il contrasto tra il Futurismo e il Werkbund sembra evidente; ma entrambi i movimenti credevano nella meccanizzazione e che un'architettura moderna avrebbe dovuta prenderla in considerazione.

7. IL SISTEMA ARCHITETTONICO DI FRANK LLOYD WRIGHT

Nella formazione dell'architettura moderna emergono due figure di grande calibro creativo ed intellettuale: Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Frank Lloyd Wright fu uno dei primi architetti che trovò un nuovo stile basato su una concezione spaziale di piani compenetranti e volumi astratti che si trasformò poi attraverso la sua influenza sugli sviluppi olandesi nell'International Style. L'opera di Wright affonda le sue radici nell'Arts and Craft e negli ideali sociali americani. Il suo punto di partenza potrebbe essere rintracciato nelle condizioni materiali e culturali del Midwest attorno al passaggio di secolo e nell'eredità della Chicago School, ma la sua attività e la sua visione andarono alla fine ben oltre in una lettura più ampia della città e del territorio americano, fino a includere una serie di tradizioni occidentali e orientali. Wright nacque nel 1867. Il padre era un predicatore e la madre nutriva la convinzione che il figlio sarebbe diventato un grande architetto. I genitori poi si separarono ed è presumibile che l'espressione di relazioni familiari idealizzate fosse debitrice a una vita domestica infelice e sradicata. Un'influenza forte fu l'esperienza di lavoro presso la fattoria dello zio nel Wisconsin. Un'altra cruciale influenza formativa furono i blocchi di "Froebel" che sua

madre gli comprò all'Esposizione di Philadelphia del 1879. Wright traeva grande diletto nel combinare queste semplici figure geometriche in modelli formali in accordo con il suo intuito compositivo. Wright cominciò a studiare ingegneria all'University of Wisconsin nel 1885 ma non ultimò il corso. Si trasferì a Chicago dove lavorò nello studio di Silsbee un progettista di case suburbane. Nel 1888 andò a lavorare per Sullivan che a quel tempo era impiegato nella progettazione di grattacieli. Nello studio di Sullivan gli furono date presto ampie responsabilità, ma se ne andò dopo cinque anni per aprire uno studio accanto alla propria abitazione a Oak Park un sobborgo di Chicago. La sua casa progettata quando aveva 22 anni era espressione della sua formazione. Elementi come la veranda e il tetto aggettante erano propri del linguaggio vernacolare dei sobborghi di Chicago, perché soluzioni adatte alle rigidità del clima e capaci di collegare casa e giardino. La posizione centrale del focolare era un'altra tradizione caratteristica della casa americana che Wright avrebbe gradualmente arricchito di propri significati. Un primo progetto che rappresentò un passo in avanti fu la Winslow House costruita in un sobborgo di Chicago. La facciata principale è completamente simmetrica rispetto alla porta d'ingresso, la quale è inserita in un pannello di pietra avanzato rispetto al piano del muro. Il secondo livello arretrato e rivestito di terracotta di colore scuro grazie al contrasto con i mattoni chiari del piano inferiore sembra indietreggiare. La composizione è conclusa da un terzo elemento orizzontale, un tetto sporgente dalle profonde gronde. Il camino che risulta anche all'esterno è nel centro dell'abitazione e obbliga il visitatore a un movimento rotatorio attraverso gli spazi di accoglienza culminante nella sala da pranzo posta sul retro ed espressa esternamente con un volume absidale. Ciò che rese la casa così significativa fu il modo in cui in essa si combinarono varie influenze che divennero ingredienti propri dello stile di Wright: la tradizione classica per il controllo assiale, lo stile Shingle per i piani rotanti, l'astrazione della natura di Sullivan veniva reinterpretata, così come l'idea sempre del maestro che gli edifici dovessero avere un basamento una parte mediana e una sommità. A quel tempo Chicago si stava sviluppando velocemente come pure i suoi sobborghi. Molti clienti di Wright erano uomini che si erano fatti da soli e che l'architetto descriveva come dotati di un "istinto intatto e di ideali incontaminati". I clienti di Wright misuravano la qualità del progetto attraverso i costi, e la sua era architettura priva di elaborazioni e decorazioni era abbastanza economica. Le sue piante erano logiche e ben elaborate per accordarsi con le richieste del cliente. Wright rispondeva al nuovo fenomeno dell'automobile trasformando in garage il precedente tipo della rimessa per carrozze. Un'attenzione particolare era rivolta al progetto degli impianti per l'acqua fredda e calda, e talvolta veniva incorporata una primitiva forma di condizionamento dell'aria. Wright era un architetto a cui piaceva controllare il lavoro di costruzione da vicino e supervisionare ogni dettaglio del progetto. In contrasto con la severità del centro di Chicago, la casa offriva un rilassante mondo domestico di calma dove ogni spazio era progettato per favorire il cliente (i soggiorni erano spaziosi e rilassanti e le cucine facilitavano il lavoro delle massaie). Le idee sulle abitazioni di Wright portavano l'impronta delle Arts and Craft che incoraggiavano una contenuta semplicità, l'onesto e diretto uso dei materiali, l'integrazione dell'edificio con la natura. Wright si propose di reinterpretare tali premesse poichè interessato alla meccanizzazione. Nel 1901 in un saggio chiamato "Arts and Craft of Machine" spiegò che le forme geometriche elementari potevano essere ritagliate in modo più facile da seghe meccaniche e suggerì che l'architetto rimanesse aperto alla meccanizzazione. Fu l'architettura giapponese ad aiutare Wright a realizzare la sua sintesi. Egli visitò il paese solo nel 1905, ma aveva studiato esempi orientali sui libri e stampe giapponesi. Wright vide la ricostruzione del tempio Hō-ōden all'Esposizione mondiale Colombiana di Chicago del 1893 che confermò sicuramente il suo interesse per i tetti aggettanti e per una grammatica fatta di telai, travi e tramezzi di legno. Grant Manson ha suggerito che il tokonoma l'elemento principale dell'interno giapponese possa aver influenzato Wright per il suo focolare. L'architetto ammirava le proporzioni raffinate, la squisita carpenteria, l'uso di materiali umili e la collocazione della natura. Questa era un'architettura che per lui modulava lo spazio a differenza della tendenza rinascimentale a innalzare muri attorno a stanze scatola e decorarle. Wright era alla ricerca di un'idea tridimensionale di edificio in cui l'esterno desse idea dei volumi interni. Wright fu incoraggiato a formulare una sorta di tipo abitativo ideale, e nel 1901 sul Ladies'Home Journal pubblicò la sua idea per una casa in Prairie Town. La casa era formata da lunghe e basse linee orizzontali parallele al terreno. I tetti aggettanti si estendevano tutt'intorno e definivano le verande e i volumi principali. Le finestre erano ridotte a semplici schermi, c'erano pochi muri pieni e gli spazi interni erano tra loro collegati. Molti arredi erano incorporati e il carattere degli interni era spazioso ed elegante. Nel cuore della casa vi era un focolare e tutti gli spazi della casa erano distribuiti in relazione ad esso. La Ward Willits House del 1902(Chicago) era arretrata rispetto alla strada e presentava dei tetti bassi. L'edificio è diviso in quattro ali. Si entra sulla destra salendo alcuni gradini. Il soggiorno all'interno è a doppia altezza con il camino nel punto centrale. Lo spazio è chiuso da una fila di finestre verticali e le pareti sono intonacate e lisce. I dettagli hanno la stessa definizione dell'intero. La pianta è già di per sé un'opera d'arte e può servire a illustrare i principi compositivi di Wright. Assi primari e secondari sono enfatizzati dalle linee di colmo dei tetti, ma molte stanze sono traslate in una specie di rotazione a mulino. Questa casa rappresentò una delle prime applicazioni delle teorie concepite poco prima da Wright. Tuttavia il sistema di Wright non era rigido. La Dana House (Springfield nell'Illinois) copriva un intero lotto suburbano e includeva la casa principale un'ala per la musica e un percorso vetrato coperto. All'entrata principale fu dato un carattere formale per mezzo di un tetto a timpano e di un passaggio ad arco. La sala da musica era situata su un asse trasversale al termine di un pergolato semitrasparente. Per l'esterno vennero usati mattoni lisci in cotto chiaro mentre per i profili dei

tetti finiture in rame (ora verderame). Gli interni presentavano finiture in oro, marrone e ruggine impianto di illuminazione e vetrate di piombo. Per la Martin House (Buffalo New York) inserì tutte le funzioni tipiche delle residenze di lusso: scuderia, foresteria, un grande appartamento principale, pergolati, giardini, serra ecc.... egli monumentalizzò il suo abituale vocabolario allo scopo di conferire un aspetto di importanza. La pianta della Martin House non era dissimile da un dipinto di Mondrian nel quale gli spazi interni ed esterni hanno ugual valore. La Coonley House (Riverside) del 1908 rappresentava un altro caso in cui un'intera zona residenziale benestante venne unificata. Sono state definite palazzi ma sarebbe più giusto collocarle nella lunga tradizione della villa in particolare della villa suburbana un tipo che combina la vita di campagna con quella di città. Il modo in cui Wright approcciava ai suoi progetti preclude la conoscenza della Casa del Giardiniere di Schinkel del 1836. Nel 1904 progettò la Glasner House su un terreno in pendenza. Wright non potendo usare il basamento progettò la casa in modo che l'orizzontalità venisse espressa dalla linea del tetto, le forme dell'edificio scendevano a cascata a partire da questa linea fino a incontrare il burrone a vari livelli. Si entrava dal piano più alto dal retro della cucina e lì si trovavano le stanze del soggiorno/pranzo. I volumi erano ancorati al luogo da tre elementi verticali a pianta poligonale: una biblioteca a una estremità, una casa del tè collocata sopra un ponte all'altra, e una stanza da cucito accanto alla camera da letto patronale. Poiché il soggiorno era all'altezza della chioma degli alberi e rischiava di essere invaso da insetti Wright utilizzò la cosiddetta finestra di Chicago costituita da un pannello centrale per la luce e da due laterali per la ventilazione. La Robie House (1908/10) fu una delle più importanti espressioni della Prairie House. Il signor Robie era un produttore di biciclette e aveva 27 anni quando incaricò Wright di costruirgli una casa in un lotto lungo e stretto a sud di Chicago. Oltre alle camere tradizionali richiese un'ala per i domestici e una sala da biliardo, e inoltre dichiarò di voler vedere i suoi vicini senza essere visto e se possibile di godere della vista di un parco situato di fronte ma a un isolato di distanza. In pianta Wright organizzò l'edificio in due fasce in parte coincidenti. La fascia più piccola sul retro ospitava il garage, la caldaia, la lavanderia e l'ingresso al piano terra e al primo piano, le camere dei domestici, la cucina e una camera per gli ospiti. Nell'altra striscia si trovano il camino e le scale. La sala da biliardo e le camere per i bambini si trovavano al piano seminterrato, mentre il soggiorno e la sala da pranzo si trovavano al primo livello in una sorta di piano nobile. In realtà si trattava di un unico spazio diviso solo dal camino. Lungo ogni lato correva un profilo ribassato rispetto al soffitto che aveva il compito di sostenere le luci sferiche giapponesi nascondere i fili elettrici e far passare le tubature di ventilazione. La copertura era un ingegnoso dispositivo ambientale capace di divenire un'imbottitura coibentante in inverno o un condotto per la ventilazione d'estate. I piani a sbalzo non avevano solo una funzione estetica ma accentuavano il senso di rifugio, proteggevano le finestre dalla pioggia dalla neve e dalla luce abbagliante e svincolavano i muri dal carico strutturale. Il risultato fu l'antitesi della scatola chiusa. Nella Robie House Wright utilizzò mattoni in cotto allungati e la finestra piombata disegnata con motivi naturali astratti. Questa era un'opera che sebbene moderna tendeva verso l'idea delle origini. Ricordava anche gli archetipi di Semper: tetto, recinto, focolare, piattaforma. Anche se fino al 1910 Wright costruì solo abitazioni egli ricevette anche altri incarichi. Nel 1902 progettò la Compagnia Larkin a Buffalo New York. Il sito era circondato dalla ferrovia e da fabbriche sullo fondo. Appariva quindi opportuna una soluzione architettonica rivolta verso l'interno e chiusa ermeticamente. Adottò dal suo vocabolario della Prairie School il tema dei piani sostenuti da pilastri verticali che dispose attorno a un atrio e illuminata da un lucernario. Le scale e l'impianto di ventilazione erano collocati dentro alte torri poste agli angoli che reggevano il sistema interno. Esse conferivano un carattere massiccio e monumentale all'esterno. Fu chiamata la cattedrale del lavoro. Il volume rimandava a una versione astratta di un portale d'accesso egiziano mentre le linee dell'insieme rivelavano l'influenza del palazzo della Secessione viennese di Olbrich del 1897/98. Il Larkin Building ricevette un riconoscimento da parte dei progettisti europei mentre venne censurato da molti insigni critici americani che lo definirono troppo spoglio. Nel 1905 Wright venne incaricato di progettare un edificio sacro per gli Unitariani di Oak Park che avevano bisogno di un luogo d'incontro. Partì da una stanza, che doveva dar forma all'edificio. Lasciare che lo spazio interno sia l'architettura esterna. Per lo spazio principale dello Unity Temple Wright scelse come forma generatrice il quadrato forse perché dalla forma centrale, focale e stabile che suggeriva interezza e unità. Gli unitariani avevano anche bisogno di una scuola domenicale per i bambini e di una sala per gli incontri. Per queste esigenze Wright aveva previsto un corpo laterale rettangolare il cui asse corto era allineato al quadrato. L'ingresso a entrambi gli spazi era pensato come una strozzatura tra i due corpi ed era raggiungibile mediante una terrazza posta sopra pochi gradini dalla strada. Wright scelse il cemento come materiale da costruzione perché economico e facile da utilizzare un passo radicale nel 1905 specialmente per un edificio religioso e ancor più perché decise di lasciarlo come materiale a vista esterno. Wright era consapevole della risonanza classica del suo edificio. Nel 1909 Wright lasciò sua moglie per vivere con una sua cliente. L'anno seguente si recò in Europa per alcuni mesi durante i quali passò a rassegna alcuni disegni e li pubblicò nel cosiddetto Wasmuth Volumes nel 1910/11. Ritornato negli Stati Uniti si ritirò dal contesto della vita nelle colline del Wisconsin dove costruì Taliesin una casa sulla collina. Nel 1914 la sua famiglia adottiva fu massacrata a Taliesin da un domestico impazzito e la sua casa completamente bruciata. Questo ebbe conseguenze sulla direzione di Wright nell'architettura. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale Wright aveva ormai elaborato un linguaggio architettonico fondato su dei principi e creato un numero di opere individuali che possono essere considerate dei capolavori. La sua

influenza in America era notevole tra i seguaci della Prairie School, ma i Wasmuth assicurarono che la sua opera venisse conosciuta anche in Europa.

8. MITI NAZIONALI E TRASFORMAZIONI DEL CLASSICO

L'architettura del XX secolo aveva due tendenze: una regionalista e l'altra classicista. La prima era interessata al carattere al clima e alla cultura dei luoghi specifici ai miti nazionali e alla continuità territoriali e si rifaceva agli scritti di Ruskin, Morris, Viollet Le Duc e ai valori Arts and Craft. Il **"romanticismo nazionale"** è stato a volte usato per indicare una serie eterogenea di edifici nel periodo compreso tra il 1890 e il 1910 in cui i richiami alle tradizioni popolari giocarono un ruolo fondamentale. Il termine non è mai molto preciso e difficilmente può essere usato per designare uno stile in quanto per definizione si trattava di una tendenza riferita a differenze regionali e locali. L'attenzione per le tradizioni locali era inoltre implicita nell'opera di numerosi architetti tra cui Wright, Gill, Lutyens e Gaudì. Si rileva una particolare attenzione per l'artigianato, per superfici lavorate, per dettagli emblematici e volumi capaci di suscitare stati d'animo. Un colto "naturalismo" accentuato da corsi di mattoni, da ruvide costruzioni in muratura o da ricciute lavorazioni in ferro battuto, poteva essere usato per radicare l'edificio al suo sito e al suo luogo. Gli ideali del romanticismo nazionale emersero in più parti d'Europa poco prima della fine del secolo scorso e in alcuni casi rimasero attivi fino agli anni venti del Novecento. Esercitarono anche una certa influenza per gli Stati Uniti. Riemersero poi nel corso del XX secolo in forme differenti in genere quando si trattò di affermare una distinta identità culturale. L'idea di un dialetto locale trovò un equivalente visivo nell'uso di forme contadine nelle tradizioni costruttive regionali. Assumeva anche importanza la risposta ai particolari climi: un conto era costruire in Finlandia un conto era costruire in Spagna. L'identità non sempre coincideva con la nazionalità. Per esempio in Spagna una distinta espressione architettonica catalana era già formulata nel 1870. **Gaudì** si confrontava con queste condizioni attraverso un'architettura che combinava una trasformazione dei tipi medievali un innovativo uso delle tecniche costruttive indigene e un'interpretazione poetica dei miti e delle memorie del paesaggio locale. Gaudì comprese che Barcellona e il suo territorio appartenevano al più vasto mondo mediterraneo e non solo alla penisola iberica, cosicché le sue immagini non erano prive di echi arabi e africani. Anche se il suo linguaggio era unico Gaudì ispirò altri architetti. **Francesco Berenguer** nella **Celler de Garaf** esplorava strutture paraboliche, grezze costruzioni in muratura e motivi popolari. Il **caffè ristorante** di **Domenech i Montaner** combinava una fantasiosa rivisitazione di riferimenti medievali locali con un'accentuata composizione in mattoni con travature reticolari in acciaio e con una decorazione di merlettature e modanature. Mattoni e piastrelle in ceramica erano i principali materiali da costruzione nell'area di Barcellona e nel corso dei secoli era gradualmente emersa un insieme normativo di tipi strutturali: spessi contrafforti, pareti divisorie, arcate e soffitti con volte a crociera. Il **Diposit de Les Aigues** a Barcellona di **Joseph Fontserè** era una monumentale cisterna basata su questo sperimentato sistema. L'ampio serbatoio d'acqua collocato sul tetto era sostenuto da una sala ipostila con pilastri e archi in mattoni. La struttura sembrava riprendere anche le sale colonnate arabe (Moschea di Cordoba) e fondeva la concezione islamica dello spazio con gli acquedotti romani. In aggiunta vi era la volta catalana fatta di piastrelle. Combinata con cemento armato la volta catalana era idonea alla costruzione di fabbriche e magazzini in cui era necessario garantire la sicurezza antincendio. Gaudì sperimentò questa tecnologia in una scuola vicino alla Sagrada Família. La **Fabbrica Aymerich** di **Lluís Muncunill** aveva un tetto a onda a scheletro. **Joseph Maria Jujol** apprese molto dalle lezioni di Gaudì (con cui lavorò) affermando un proprio stile eclettico e ricco di emotività. Jujol si compiaceva di lavorazioni in metallo, delle stratificazioni di stucco mattone e muratura e delle compenetrazioni di diverse geometrie curve in pianta e in sezione. Jujol estese le scoperte dei suoi predecessori catalani, evocò gli aspetti surrealisti del folklore contadino catalano e recuperò persino la sotterranea memoria dello spazio arabo articolando questo elementi in un linguaggio che in parte era debitore anche della diffusione internazionale dell'Art Nouveau. Nella **chiesa di Vistabella** utilizzò geometrie irregolari volte a crociera effetti di luce in dissolvenza trasformando così i precedenti gotici e moreschi. Nei suoi edifici coniugò industrialismo e artigianato materiali come il cemento e il ferro con la ceramica e il mattone tradizionale. I suoi sofisticati geroglifici e le sue forme "organiche" erano permeati da una particolare sensibilità per la vegetazione e per gli organismi viventi. Anche nel nord europea troviamo casi di romanticismo nazionale. Il **Municipio di Copenaghen** di **Martin Nyrop** fondeva aspirazioni medievali e moderne con un'armonia classica. La copertura a guglie era tipica del nord europea. Il materiale predominante all'esterno era il mattone. Nella **Borsa di Amsterdam** di **Hendrik Berlage** un edificio urbano venne trattato come una possente massa medievaleggiante. Il **Municipio di Stoccolma** di **Ragnar Östberg** era organizzato come un vasto blocco attraversato da cortili e collocato su di una piattaforma tra la città e il mare e in un angolo della quale si ergeva una imponente torre rastremata in mattone brunito. La torre era sormontata da una delicata guglia. La **chiesa di Masthugg** realizzata da **Sigfrid Ericson** a Göteborg in Svezia sembrava crescere dal suo sito roccioso con i suoi muri bugnati e svasati che poggiavano su un denso basamento in pietra semplificandosi e cesellandosi verso l'alto. Nella **cattedrale di Tampere** in Finlandia **Lars Sonck** diede forma alle tensioni visive di carico e di supporto di una massa piramidale. I diversi bugnati evocavano una superficie lavorata simile a una rupe rispondente alle condizioni meteorologiche e al basso angolo di incidenza della luce nordica. Non c'è dubbio che Richardson abbia influenzato l'architettura nordeuropea. Tra questi vi fu **Eliel Saarinen** nato nel

1873 si trasferì negli Stati Uniti negli anni venti e morì nel 1950. Progettò il **Museo Nazionale di Helsinki** nel 1902 con forti richiami a Richardson. Il complesso di case studio abitato e progettato nel 1902 da Saarinen a Helsinki sul fianco di forti colline affacciate sulla foresta e su lago combinava fonti internazionali provenienti da Glasgow, Vienna e Boston con l'immagine della fattoria finlandese. Sia nei volumi che nei materiali l'edificio si armonizzava con la natura circostante. Nel 1904 vinse il concorso per la **Stazione ferroviaria** di Helsinki con uno schema spiccatamente romantico composto da facciate in pietra lavorata coronate da statue di orsi. Questa soluzione fu criticata come eccessivo esercizio pittorico. Saarinen reagì alle critiche dal momento che spogliò gradualmente il sistema formale su di una pianta classica. La **Chiesa di Grundtvig** progettata da **Klint** poco prima della Prima Guerra Mondiale si basava su una radicale semplificazione dei prototipi ecclesiastici e vernacolari danesi usando un tipo di costruzione in muri di mattone e legno. L'interno era letto come una versione semplificata del gotico danese realizzata però in mattoni a vista e immersa in luce uniforme. Mentre la concezione stessa di identità nazionale sottintendeva unità e coerenza, molti paesi erano divisi in regioni diverse, alcune delle quali con affinità culturali distanti da quelle della capitale. Negli **Stati Uniti** gli architetti della Prairie School tentarono di formulare un'autentica risposta idonea al territorio pianeggiante agli eccessi del clima. Mentre gli stili personali si differenziavano tra loro era possibile rintracciare nella maggior parte della produzione un'inconfondibile tratto wrightiano. La Prairie School il cui declinò cominciò dopo l'ingresso degli Stati Uniti nella Prima guerra mondiale si concentrò sul tema della residenza unifamiliare, ma rivolse la propria attenzione anche alle istituzioni presenti nelle small town americane: la scuola, la biblioteca, la banca. La **National Famer's Bank** (Minnesota) di **Louis Sullivan** era un volume basso cubico in grezzo mattone marrone, il corpo principale dell'edificio era penetrato da possenti archi che portavano la luce dentro la hall della banca. Sebbene di dimensione modesta l'edificio di Sullivan era monumentale nell'effetto. Il sistema tripartito di Sullivan veniva reiterato: uno zoccolo in pietra arenaria, con ampie aperture, gli archi superiori e la strombatura della superficie muraria che si concludeva in una sorta di cornice. Si riscontravano segni di ispirazione romana, bizantina e perfino islamica. All'interno le attività bancarie, di solito riservate erano rese aperte e trasparenti in un unico ambiente immerso nella luce. Nel periodo tra il 1910 e il 1920 in diversi centri europei, un diffuso cambiamento si oppose al romanticismo nazionale all'Art Nouveau e all'espressionismo in favore dei valori classici. Il classicismo Beaux Arts continuò a dominare nel campo dell'architettura pubblica nella maggior parte dell'Europa e degli Stati Uniti fino alla prima metà del XX secolo. Perfino un concorso internazionale importante come la **Lega delle Nazioni** del 1927 fu vinto da un progetto appartenente a questa tradizione. Al di là dell'uso di elementi classici e di facciate decorate vi era una tendenza a ricorrere a piante simmetriche in cui assi primari e secondari delineavano gli spazi di maggior importanza. All'inizio del XX secolo il classicismo assunse significati differenti nelle varie tradizioni nazionali. Negli **Stati Uniti** risaliva alla fondazione della repubblica. In **Russia** il classicismo all'italiana trovava il consenso degli zar e dell'aristocrazia. In **Gran Bretagna** l'epoca della sperimentazione Arts and Craft fu interrotta da una fase di classicismo cosmopolita che serviva gli scopi di numerose banche e negozi londinesi e si adattava al tardo imperialismo britannico. La grande eccezione era rappresentata da **Lutyens** il cui preciso senso del volume della proporzione del materiale e del rapporto con l'intorno gli assicurò una facile transizione dai valori Arts and Craft alle più esplicite allusioni classiche che grandi commissioni pubbliche e commerciali sembravano richiedere. Il suo istinto lo riportò alle invenzioni scultoree barocche inglesi dell'inizio del XVIII secolo. Altre figure chiave del Primo Movimento Moderno come Tony Garnier erano interamente collegate alle discipline progettuali dell'Ecole. Le schematizzazioni del classicismo giocarono un ruolo significativo nella fase pionieristica dell'architettura moderna. Il classicismo negli anni tra il 1910 e il 1920 prese diverse direzioni. L'architetto viennese **Hoffmann** verso il 1905 aveva elaborato alcune opere nel nuovo stile come palazzo Stoclet ma cinque anni più tardi progettava edifici come il **Padiglione austriaco di Roma** caratterizzati da semplici elementi classici di carico e supporto nonché da striature evocanti scanalature e modanature. **Adolf Loos** nonostante i suoi attacchi contro l'ornamento era pronto a fare nelle sue opere viennesi comprese tra il 1907 e il 1912 frequenti allusioni classiche, i dettagli in marmo del soffitto del **Karntner Bar** richiamavano il classico soffitto a cassettoni mentre la facciata del magazzino **Goldman % Salatsch** a Vienna includeva colonne doriche. In **Austria** il ritorno dei valori classici voleva evocare la sobrietà e la supposta integrità culturale del periodo "*Biedermeier*". In **Germania** si sviluppò una parallela tendenza a invocare l'epoca del neoclassicismo come una perduta età dell'oro. I progetti di Behrens nello stesso periodo in cui progettò le fabbriche AEG erano di stampo neoclassico per quanto alcuni espedienti rivelavano come l'architetto volesse allontanarsi da questo passato. Nell'**Ambasciata a San Pietroburgo** del 1912 Behrens utilizzò colonne e pilastri classici. Le primissime opere di **Mies van der Rohe** (nato nel 1886 ad Aachen) avevano uno spirito dichiaratamente classico. Mies lavorò dal 1908 al 1911 allo studio di Behrens. La sua proposta nel 1912 per un **Monumento a Bismarck** da collocarsi sulla piattaforma del Reno erano debitrice del neoclassicismo. Mies era incline a vedere il classicismo in termini nobili. Queste esperienze iniziali si sarebbero rivelate cruciali quando Mies cercò un parallelo tra il moderno telaio in acciaio e il sistema di colonna e carico dell'architettura classica. Anche le prime opere di **Le Corbusier** la **Villa Fallet** del 1907 in Svizzera recuperava il regionalismo dello Jura che soddisfaceva molte aspirazioni del romanticismo nazionale. L'edificio ricordava le locali fattorie vernacolari con tetti a spiovente e presentava il suo debito nei confronti di Perret e Behrens, dei suoi primi viaggi in Grecia e a Roma della sua passione per la forma ideale e della sua capacità di trasformare le lezioni della

storia in linguaggi rivolti a realtà culturali contemporanee. Lo stesso architetto che apprese tanto dal Cubismo considerava il Partenone la suprema creazione architettonica e si entusiasmava per la nuda struttura delle rovine romane. Mentre le opere seminali degli anni venti abbandonavano le forme storiche, Le Corbusier non perse mai il contatto con la tradizione. *“Oggi sono accusato di essere un rivoluzionario. Tuttavia confessò di avere solo un maestro: il passato e solo una disciplina: lo studio del passato”*. **Henry van de Velde** figura chiave dell'Art Nouveau si indirizzò in seguito verso uno stile basato sulla semplificazione degli elementi. Il **Museo Kroller Muller** (Otterlo, Olanda) era organizzato su una pianta simmetrica classica nello spirito, ma lontana nel linguaggio dal classicismo. In **Danimarca** e **Svezia** lo spostamento verso il neoclassicismo dopo il 1910 fu drastico e decisivo. Il **Museo Faborg** di **Carl Petersen** fu una sintesi tra carattere dorico e forma vernacolare. Il **Comando di Polizia** di Copenaghen del 1919/24 utilizzava analoghi esterni neutri di impressionante forza mentre riservava alla corte circolare interna e all'atrio rettangolare un trattamento decorativo. Il progetto rendeva omaggio anche al Pantheon. L'architetto svedese **Erik Gunnar Asplund** nato a Stoccolma nel 1885 da un esordio classicista transitò a uno stile moderno ricco di rimandi alla tradizione. In Svezia il processo di industrializzazione si verificò più tardi rispetto alla maggior parte d'Europa e ancora nel tardo XIX secolo l'economia era rurale basata sulla silvicoltura, sull'agricoltura e sull'attività mineraria. Tra il 1880 e il 1910 circa l'architettura urbana del paese attraversò rapidi cambiamenti che palesavano una varietà di posizioni eclettiche e Art Nouveau importate. Nel 1915 Asplund e Lewerentz vinsero insieme il concorso per il **Cimitero Woodland** nei dintorni di Stoccolma. Le prime proposte erano in stile informale con strade curve colline e boschetti ritagliati nella pineta. Ma all'inizio degli anni venti Lewerentz alterò il suo stile paesaggistico incorporando un propileo un grand'asse, una necropoli e una serie di spazi aperti e definiti attraverso il disegno formale della piantumazione. È possibile l'influenza in diversi complessi antichi della Villa Adriana o forse come le rovine dei Fori Romani. Ma la composizione era guidata anche da sottili temi mitologici collegati al passaggio dalla vita alla morte. L'edificio singolo che emerse in modo convincente fu la **Cappella Woodland** disegnata dal solo Asplund tra il 1918 e il 1920. Collocata su un asse laterale del cimitero alla fine di un vicolo la cappella era preceduta da un piccolo portale rettangolare chiaramente definito, che reggeva un frontone completamente semplificato. La cappella stessa costituiva una ingegnosa miscela tra tempio classico e capanna nordica. La pianta corrispondeva ai rituali di sepoltura: arrivo, condoglianze, raccolta, passaggio, meditazione, ultimo rito, ritorno, processo e seppellimento. Questo e altri suoi progetti successivi: il **Tribunale Lister** e la **Biblioteca** di Stoccolma aprirono una strada a un'architettura semplice nella forma e complessa nel significato. Asplund rivelò modi per fondere vernacolare e classico. Tra coloro che compresero queste implicazioni vi fu il giovane architetto finlandese **Alvar Aalto** nato nel 1898 e passato attraverso un personale classicismo semplificato prima di assimilare il Movimento Moderno internazionale, nei tardi anni venti. In teoria il moderno rifiutò il romanticismo nazionale e il neoclassicismo ma è forse più corretto dire che spinse sottoterra alcuni degli impulsi che avevano creato queste tendenze le opere mature degli altri maestri moderni continuarono ad attingere nutrimento dalle loro prime percezioni della natura e della tradizione.

9. CUBISMO, DE STIJL E NUOVE CONCEZIONI SPAZIALI

L'Europa e gli Stati Uniti nei primi anni del 1900 erano influenzati da un pluralismo di stili: dal classicismo Beaux Arts al revivalismo medievale, a elementi di romanticismo nazionale collegati alle Arts and Craft. Su questo sfondo si trovano le innovazioni dall'Art Nouveau al Futurismo da Gaudì a Wright. Alcuni elementi che contribuirono all'idea di architettura moderna erano stati individuati: gli approcci razionalisti alla storia dell'arte e del costruire, le implicazioni del processo di meccanizzazione, l'influenza della tradizione, il desiderio morale di onestà integrità e semplicità, l'interpretazione di nuove istituzioni e tipologie edilizie nei maggiori centri industriali, l'aspirazione all'internazionalismo e all'universalità. Tuttavia senza l'influenza del **Cubismo** e dell'arte astratta, l'architettura degli anni venti avrebbe probabilmente avuto una fisionomia ben diversa e non sarebbe riuscita ad infondere alla tridimensionalità dell'architettura un carattere geometrico e spaziale analogo a quello scoperto per la prima volta nell'illusionistico mondo che sta dietro al dipinto, la cui attività era vista come il rifiuto di forme obsolete in una costante ricerca di innovazione. Un disprezzo per il passato recente era spesso associato anche a un generale rispetto per la storia remota. Il vero stile moderno doveva essere lo stile che poneva fine a tutti gli stili. Le nude geometrie bianche del Movimento Moderno e il riferimento ossessivo agli elementi essenziali nelle polemiche dell'epoca possono difficilmente essere compresi separatamente da tali ispirazioni trans-storiche e pan-culturali. È paradossale che l'avanguardia ribelle sia stata influenzata da studiosi e storici dell'arte. Verso la fine del XIX secolo scrittori quali **Heinrich Wölfflin** e **Konrad Fiedler** scrivevano che il vero significato di uno stile moderno doveva essere ricercato in un qualche nuovo concetto spaziale in grado di esprimere con chiarezza lo spirito dell'epoca moderna. Un altro elemento che contribuì allo sviluppo dell'ideale di astrazione derivò dalle idee simboliste della fine del XIX secolo e della nozione di “empatia”. **August Endell** a Monaco poteva scrivere di una nuova arte capace di espressione senza ricorrere ad aneddoti. All'inizio del nuovo secolo si registrarono numerose altre suggestioni di una pittura equivalente a musica, e di un linguaggio puro fatto di linee, forme, volumi colori e tonalità. In *“Note di un pittore”* del 1908 **Henry Matisse** affermava che *“Un'opera d'arte deve portare in sé il suo significato completo e imporlo all'osservatore ancor prima che*

quest'ultimo colga l'argomento trattato". La natura non dovrebbe essere copiata, ma interpretata. **Geoffrey Scott** in *L'architettura dell'umanesimo* del 1914 poteva scrivere "L'architettura percepita in modo diretto e immediato è una combinazione di masse, di spazi e linee". Tra il 1907 e il 1912 **Pablo Picasso** e **Gerges Braque** riprendendo alcuni suggerimenti contenuti nelle tarde opere di **Cezanne** e nella cultura africana elaborarono un linguaggio visivo che fondeva insieme astrazione e frammenti della realtà osservata consentendo un nuovo rapporto tra spazio e forma. Gli effetti di questa rivoluzione visiva si sarebbero ripercossi sulla scultura, sul cinema sulle arti grafiche e sull'architettura. Una fase cruciale nella transizione tra il Cubismo e un linguaggio più ordinato si registrò in Francia tra il 1912 e il 1920 e culminò nelle dottrine e nelle forme del **Purismo** e infine nell'architettura di Le Corbusier. Questo processo di sviluppo ripetuto in Germania e in Russia verso la fine del primo ventennio del secolo e nei primi anni venti (si fa riferimento alle astrazioni di **Malevich**, **Lazko Moholy Nagy**, **El Lissitzky**) in Olanda con il movimento De Stijl. Il movimento **De Stijl** fu fondato nel 1917 e riunì pittori, scultori, un mobiliere e alcuni architetti in una libera associazione di pensiero ispirata a uno stile basato sull'enfasi dell'astratto e delle forme rettangolari. Tra i pittori le figure dominanti furono **Theo Van Doesburg** e **Piet Mondrian**. Mondrian aveva cominciato nel 1907 a dimostrare il proprio interesse per l'astratto in quadri di alberi e scene naturali. Nel 1914 con l'aiuto del Cubismo era riuscito a semplificare il linguaggio della pittura fino a utilizzare combinazioni di linee verticali e orizzontali, tuttavia queste si riferivano ancora schematicamente a fenomeni osservati come il mare la campagna o gli alberi. Mondrian cominciava a percepire che forse era possibile creare un linguaggio puro fatto di forma, colore e ritmo, una musica visiva in grado di toccare le emozioni. Furono Theo van Doesburg e Gerrit Rietveld a cogliere con la massima chiarezza le implicazioni tridimensionali di tale astrazione geometrica. Lo scopo generale non era decorare l'edificio moderno con pitture murali, ma considerarlo come una scultura astratta, "un'opera d'arte totale", un'entità fatta di colore, forma e piani intersecanti. Tra il 1918 e il 1920 i quadri di Mondrian e Van Doesburg erano diventati dei distillati di nero, bianco e colori primari e proponevano le più semplici geometrie rettangolari, elementi che era ancora più semplice immaginare di tradurre nelle forme di un'architettura funzionale in cui le pareti le superfici dei pavimenti i tetti o le finestre potevano avere un carattere formale analogo agli elementi dei dipinti. Nel 1923 Van Doesburg realizzò una serie straordinaria di plastici e grafici per una casa che sintetizzava le precedenti sperimentazioni De Stijl. L'ordine che ne risultava rappresentava una decisa rottura con il classicismo Beaux Arts. Al posto della simmetria vi era un equilibrio dinamico, asimmetrico, al posto dei vuoti c'era un equilibrio tra forma e spazio, al posto di forme chiuse c'erano estensioni di piani nello spazio. Tuttavia l'acquisizione di questa nuova concezione spaziale rifletteva anche l'assimilazione da parte dell'avanguardia delle idee architettoniche di Wright. Quest'ultime si diffusero in Olanda nel 1910/11 attraverso le tavole del Wasmuth Volumes e grazie agli elogi che Wright ricevette da **Berlage** una sorta di padre dell'architettura olandese. Berlage nutriva un profondo interesse per il problema autentico dello stile moderno del quale ne parlava in termini di proporzioni chiare e pareti piane espressione diretta dei materiali e primato dello spazio. Nel 1908 lo stesso anno in cui Loos scriveva "Ornamento e delitto" Berlage affermava che "In architettura decorazioni ornamenti sono del tutto secondari mentre i veri elementi sono la creazione dello spazio e il rapporto tra i volumi". Oltre a Berlage anche alcuni espressionisti olandesi ammiravano Wright **Michel de Klerk** e **Piet Kramer**. Nell'**Ufficio Postale** realizzato da **De Klerk** a Amsterdam nel 1917 con i motivi in mattoni i profili del tetto inarcato e la torre dalla superficie lavorata che ricordavano i progetti di Wright. Anche la generazione di Von Doesburg, Rietveld e Oud che rifiutò l'espressionismo riconobbe in Wright una delle sue figure guida. Ignorò le sue rappresentazioni suburbane e si concentrò sulla qualità dello spazio e sul concetto dei piani sospesi e intersecanti. Oud nel primo numero della rivista De Stijl elogiò la Robie House di Wright e il suo pensiero architettonico. L'Olanda tra il 1914 e il 1918 godè del privilegio della pace che consentì una maturazione graduale delle idee dell'anteguerra cosa che difficilmente poteva avvenire negli altri paesi europei. Esempio è la **villa a Huis ter Heide di Rob van't Hoff** costituita da un tetto piano, semplici rettangoli e costruita in cemento armato che ricorda i progetti del Dom-ino di Le Corbusier. L'influenza di Wright risultava evidente dall'estensione dei piani orizzontali. Anche il progetto di **J.J.P. Oud** del 1917 per un complesso di alloggi sul mare era ridotto alle forme geometriche essenziali con tetti piani e un ritmo che nasceva dalla ripetizione di parti simili. Lo schema elaborato per una fabbrica mirava a una correlazione di piani attorno all'angolo tramite sovrapposizioni e asimmetrie, ma l'effetto risultò materico e artificioso rispetto a quello delle opere portate a compimento da Wright oltre un decennio prima. Entro il 1920 il De Stijl era ormai riuscito a riunire espedienti propri dell'arte astratta e a fonderli con gli ideali futuristi lo spiritualismo di Mondrian la ricerca di forme semplici e tipica abbracciata da Gropius negli anni pre-bellici e una prospettiva utopistica che considerava queste forme appropriate all'emancipazione sociale del dopoguerra. In questo contesto è possibile fare un blando parallelo con lo sviluppo del Purismo a Parigi nello stesso periodo che accostò la traduzione cubista in un linguaggio di forme simboliche ritenute appropriate all'età della macchina. La differenza sta nella differenza del carattere non oggettivo del De Stijl e nella tendenza del movimento olandese a evitare l'uso di curve. Opera di enorme importanza del primo De Stijl fu il progetto della **Sedia rosso/blu** di Rietveld del 1917/18 che rappresentò il tentativo di trovare un corrispettivo funzionale di tre dimensioni alla rappresentazione pittorica astratta di linee rette. Nonostante la sedia fosse un oggetto fatto a mano esso doveva rappresentare simbolicamente un prototipo dell'arte delle macchine, presentare le caratteristiche di un oggetto standardizzato che manifestasse il bisogno di numeri e misure di pulizia e

ordine di standardizzazione e ripetizione di perfezione e finitura d'alta qualità. Questo oggetto fu concepito come una sorta di equivalente tridimensionale nello spazio dei quadri di Mondrian caratterizzati da linee che si estendevano all'infinito. Il primo edificio che diede espressione a tutte le aspirazioni formali spaziali e iconografiche del De Stijl fu **Casa Schroder** (1923/24) di **Rietveld** come abitazione unifamiliare all'estremità di un lotto nella periferia di Utrecht. Per le sue lisce forme rettangolari e per i brillanti colori primari dei suoi elementi, Casa Schroder si distingue nettamente dalle vicine e sobrie abitazioni attigue in mattoni. L'edificio è formato da piani intersecanti talmente curati nei dettagli da dare l'impressione che alcuni di essi siano sospesi nello spazio, mentre altri si estendono in senso orizzontale e altri ancora si uniscono tra loro definendo sottili volumi. Non c'è un unico asse né una simmetria semplice piuttosto ogni elemento è in relazione sottile, dinamica e asimmetrica con gli altri come avevano suggerito i quadri di Mondrian sette anni prima. I piani sono articolati tra loro mediante le linee esili dei profili delle finestre, le ringhiere dei balconi e i montanti annessi che sono verniciati in nero, blu rosso e giallo e risaltano chiaramente sul grigio e il bianco delle pareti. Vuoti e volumi di spazio sono inseriti nella composizione come componenti attive. Il piano terra comprende due stanze da letto, uno studio e la zona cucina/soggiorno situata nell'angolo sud-est da cui originariamente era possibile godere del panorama. Al piano superiore vi sono zone lavoro e notte in affaccio sui balconi e un soggiorno ma le pareti divisorie possono essere completamente rimosse per creare una pianta libera. La signora Schroder era una pittrice e una sorta di pioniera e voleva un ambiente non convenzionale per i suoi tre bambini che le permettesse anche di avere uno spazio personale per dedicarsi alla propria arte. Casa Schroder è un'opera d'arte totale in cui arredi e forma globale sono coerenti espressioni della stessa idea e in cui pittura scultura architettura e arti applicate si fondono insieme.

LA CRISTALLIZZAZIONE DELL'ARCHITETTURA MODERNA TRA LE DUE GUERRE

10. LA RICERCA DI LE CORBUSIER DELLA FORMA IDEALE

Gli anni venti in Europa in Russia e in certa misura negli Stati Uniti crearono nuove forme. Chiamato **International Style** presentava spazi concatenati volumi sospesi e piani compenetranti, si basava su materiali propri dell'età della macchina come cemento, acciaio e vetro. **Le Corbusier** fu uno di quei rari individui che riuscirono a investire le loro creazioni di un tono universale. Le Corbusier nacque nel 1887 nella città svizzera di La Chaux de Fonds nota per la sua produzione di orologi. Ricevette una formazione da incisore e con una cassa di orologi fatta all'età di 15 anni vinse il premio all'Esposizione di Torino del 1902. In essa è chiaramente visibile l'influenza dell'Art Nouveau come pure nelle decorazioni di varie strutture a chalet che progettò attorno ai vent'anni nei dintorni della sua città natale: la **villa Fallet** del 1907 o la **villa Jacquemet e Stotzer** del 1908. Il suo insegnante alla scuola d'arte locale Charles L'Eplattenier incoraggiò la tendenza di Jeanneret all'attento studio e all'osservazione della natura. Il progetto di Jeanneret per una **Scuola d'arte** del 1910 ci dà una buona misura del suo pensiero giovanile dell'enfaticizzazione di semplici cubi e piramidi e dell'uso di superfici disadorne. Mostra debiti nei confronti dell'architettura egiziana o perfino del "classicismo" geometrico dell'architetto settecentesco Ledoux. Rivela anche la predisposizione di Jeanneret per le forme primarie nonché il suo modo di guardare al passato per trarne lezioni di carattere generale. Il giovane Jeanneret era profondamente introspettivo. Oscillava tra periodi di grande incertezza e periodi di eccessiva sicurezza, in cui si sentiva investito di un destino olimpico. Jeanneret diffidava del convenzionale sistema d'educazione delle Beaux Arts e lo evitò. Preferiva imparare facendo e nel suo errante autodidattismo incluse molte letture intensi viaggi ed esperienze in studi d'architettura. All'età di 24 anni era già riuscito a lavorare negli uffici di due dei pionieri dell'architettura: **Perret** a Parigi e **Behrens** a Berlino. Perret insegnò a Jeanneret le questioni del costruire in cemento armato e lo introdusse alla tradizione teorica del razionalismo francese discendente da **Choisy** e **Viollet Le Duc** e dell'abate **Laugier**. Entro il 1914 con l'aiuto di Max Dubois aveva inventato la struttura Dom-Ino che si spinse molto oltre Perret nello sfruttare il principio del solaio a sbalzo che sarebbe diventata uno strumento centrale nell'urbanistica di Le Corbusier così come nell'architettura. Lavorò in Germania nel 1910 per Behrens intento a progettare le sue fabbriche per le AEG. Behrens tendeva a vedere la meccanizzazione come una forza positiva centrale nella creazione di una nuova cultura fino a quando l'artista avesse avuto la possibilità di infondere nel processo industriale i più alti valori della forma. In Germania Jeanneret scoprì la forza delle grandi imprese e l'idea che un architetto debba controllare ogni aspetto del progetto dal più piccolo al più grande. Ammirò la fabbrica Fagus e il Padiglione Werkbund di Gropius. Fin dalla prima giovinezza Jeanneret ebbe l'abitudine di schizzare edifici di ogni epoca in modo da comprenderne l'organizzazione e i principi fondamentali. Nel 1911 intraprese un lungo viaggio attraverso

l'Italia, la Grecia e l'Asia minore. Fu una ricerca dei valori perenni dell'architettura e i suoi taccuini sono colmi di schizzi delle moschee di Istanbul di edifici vernacolari greci e turchi, così come delle case romane di Pompei. L'impressione più forte provenne però dall'Acropoli di Atene. Visitò il Partenone ogni giorno per quasi un mese talvolta per ore intere facendo schizzi innumerevoli di punti di vista differenti. Era colpito dalla forza dell'idea di base dall'energia scultorea dalla precisione delle forme e dal rapporto con l'intorno. Cercò di arrivare all'anatomia dell'architettura del passato. Tutte queste impressioni si mescolarono poi tra loro per divenire parte di un ricco di patrimonio di forme, la materia dell'immaginario di Le Corbusier. In Italia la fase decadente del barocco e i vari orrori dell'Ottocento crearono in lui una sorta di repulsione. Se è vero come un autorevole storico dell'architettura del Rinascimento ha sostenuto che ogni grande artista trova la sua propria Antichità, la versione di Jeanneret era allora racchiusa nei giganteschi volumi in mattone dei bagni nel cilindro del Pantheon nella drammaticità spaziale di Villa Adriana a Tivoli. Nel 1912 Jeanneret disegnò una casa per i suoi genitori a La Chaux de Fonds in cui unì diverse e utilissime influenze classiche provenienti da Vienna e dalla Germania alla sua personale lettura delle condizioni della Svizzera a lui contemporanea. Nei tre anni successivi Jeanneret si interessò sempre più al cemento armato e al problema del suo utilizzo, inoltre il suo desiderio era abbinare le potenzialità del cemento alle lezioni che aveva appreso dalla tradizione. **Villa Schwob** una casa privata commissionatagli in un lotto di periferia di La Chaux de Fonds nel 1916 aveva una struttura in cemento armato, uno spazio centrale a doppi altezza con gallerie e affaccio, un tetto piano e finestre a doppia vetratura. Si può percepire nel cornicione, nella simmetria e nella proporzione un senso classico. Alcuni schizzi dell'architettura indicano che egli stesso la considerava una versione aggiornata di una villa palladiana con ali simmetriche e blocco centrale. La combinazione di forme curve e rettangolari dimostrava un forte talento compositivo. Nel 1917 Jeanneret si era stabilito a Parigi. Incontrò **Ozenfant** che lo introdusse all'avanguardia post-cubista. Ozenfant incoraggiò Jeanneret a dipingere e lo introdusse alle idee dell'arte moderna che si stavano sviluppando a Parigi. Jeanneret si trovò subito a proprio agio e nel 1918 insieme a Ozenfant organizzò una mostra. Autodefinitisi "**Puristi**" il loro catalogo fu una sorta di manifesto intitolato *Dopo il Cubismo*. I dipinti traevano dal Cubismo espedienti quali la combinazione di forme astratte con frammenti figurativi, la loro nuova direzione implicava un rigetto del mondo bizzarro e frammentato di Picasso e Braque a favore della precisione e dell'ordine matematico. La **Natura morta** di Jeanneret del 1920 è rappresentativa del suo lavoro in questo periodo. I profili della bottiglia e della chitarra sono stati ridotti a forme geometriche parallele alla superficie del quadro, contorni e colori sono vivaci e distinti, sovrapposizioni e ambiguità spaziali introducono tensione visiva; il principio cubista di fondere diverse visioni di un oggetto viene regolarizzato. L'attività di Jeanneret come pittore era destinata a rivelarsi estremamente importante quando egli divenne l'architetto Le Corbusier. Insoddisfatto dell'Art Nouveau e dei vari "stili" richiedeva un linguaggio appropriato alle sue idee personali e al suo gusto per la geometria che però sembrasse anche avere attinenza con il mondo meccanizzato in cui viveva, richiedeva inoltre forme di carattere universale in grado di mantenere nel tempo quei valori estetici che aveva percepito nella tradizione. I dipinti puristi fornivano tutti questi elementi dunque dovette convincersi che le forme geometriche pure e precise erano le più adatte all'età della macchina. Nel 1920 assunse il nome di **Le Corbusier** fondò con Ozenfant la rivista *l'Esprit Nouveau*. Alcuni articoli pubblicati da Le Corbusier nella rivista furono raccolti in un libro pubblicato nel 1923 con il titolo **Vers une architecture** divenuto uno dei testi di architettura più influenti del secolo. Oltre a promulgare il bisogno di una nuova architettura e a fornire alcuni suggerimenti riguardo al suo possibile aspetto Le Corbusier evidenziò il ruolo della tradizione nell'offrire esempi la cui lezione poteva venir trasformata per le esigenze della contemporaneità. Come gli artisti del De Stijl egli credeva in una sorta di linguaggio universale. Nel suo libro scriveva: "*L'architettura è il gioco sapiente dei volumi assemblati nella luce. I nostri occhi sono fatti per vedere forme nella luce: luce e ombra rivelano queste forme; cubi, coni e sfere e cilindri o piramidi sono le grandi forme primarie che la luce rivela al meglio*". Oltre alle forme primarie era in alcuni prodotti dell'ingegneria che sentiva la presenza dell'armonia che desiderava sili del grano fabbriche, navi aeroplani e automobili e questi trovavano ampia illustrazione nel suo libro. Sili e fabbriche venivano lodati per la chiara articolazione dei volumi e delle superfici, navi e aeroplani per la loro rigorosa espressione funzionale. L'equazione tra arte della macchina e classicismo raggiungeva il punto di massima tensione verso la metà del libro dove le illustrazioni di uno dei templi di Paestum del Partenone erano presentate su due pagine vicine accompagnate da un'automobile Humber del 1907 messa a confronto con una Delage del 1921 entrambe sotto i templi. Questo avrebbe dovuto rafforzare l'idea degli standard, elementi primari quali colonne e triglifi nei templi e ruote fari e telai nelle automobili. La **Maison Cithohan** del 1922 sarebbe stata una sorta di Paestum o di Humber. Il suo prototipo era una scatola bianca su pilastri con un tetto piano finestre rettangolari e un soggiorno a doppia altezza che si apriva dietro una enorme finestra di atelier. Il retro della casa ospitava la cucina il bagno e le camere da letto in comparti più piccoli e al piano più basso c'era l'impianto di riscaldamento, le automobili potevano trovare spazio tra i pilotis in cemento armato. A mezza altezza e sulla copertura c'erano le terrazze. L'edificio era in cemento da qui le ampie luci ininterrotte dell'interno. La Citrohan conteneva molti interessi precedenti di Le Corbusier: le case Dom-Ino, le abitazioni mediterranee in calce, i transatlantici che ammirava per la loro disciplina. C'erano debiti verso Adolf Loos e Garnier. Nel 1924 Le Corbusier riuscì a trovare qualcuno desideroso di concretizzare le sue idee di case in serie su larga scala, persuadendo un industriale di Bordeaux Henry Fruges a realizzare un complesso per i suoi lavoratori a Pessac seguendo le linee guida della Citrohan. Nonostante qualche sperimentazione

come la tecnica del calcestruzzo a spruzzo, la città venne costruita. I muri lisci era colorati con gradazioni di verdi, blu, marroni nonché bianco. Nella Francia degli anni venti le possibilità di realizzare abitazioni pubbliche erano ridotte. Così tra il 1920/24 lo troviamo a costruire case o atelier per il suo amico Ozenfant, lo scultore Lipchitz e per il banchiere svizzero La Roche. La **Maison La Roche/Jeanneret** venne progettata nel 1923. La sua pianta a L si inserisce nei due lati di un lotto oblungo. Si tratta in realtà di due case unite, una per la Roche e l'altra per il fratello di Le Corbusier Albert. La difficoltà fu conciliare le richieste dei parenti di Le Corbusier con quelle di un collezionista. I volumi principali sono il primo, il lungo rettangolo contenente l'abitazione di Jeanneret e le aree private di La Roche e il secondo l'elemento curvo staccato da terra mediante pilotis che ospita un atelier. Tra i due corpi si trova il salone d'ingresso alla Maison la Roche usato anch'esso come spazio espositivo. È articolato su tre livelli penetrato da balconi aggettanti e da un passaggio aereo che corre dietro la vetrata e fornisce una molteplicità di punti di vista posizionati a varie altezze che richiamano alla memoria il ponte di un transatlantico. Le finestre sono a filo con il piano della facciata. Le superfici sono spoglie e scarse e i muri sono dipinti di bianco, verde o marrone. Gli spazi della Maison la Roche sono collegati per permettere l'esplorazione graduale dell'interno. Le Corbusier battezzò questo percorso con il nome di *promenade architecturale*. Passando attraverso il triplo volume si cominciano a percepire le intenzioni di Le Corbusier. Relazione tra interno e esterno. La promenade continua piegandosi all'interno mediante una rampa curva inserita nel profilo del muro. L'ala dello studio era una dimostrazione delle teorie urbanistiche di Le Corbusier nel momento che l'intera città dovesse essere sollevata da terra per permettere la circolazione delle automobili. Nel stesso periodo in cui concepì la Cithroan egli definì anche i piani per un'intera città moderna la "**Città Contemporanea** per tre milioni di abitanti". Architettura e urbanistica erano per lui interessi sovrapposti mossi da un'unica visione della tecnologia. Le visioni utopiche dei pensatori del XIX secolo come Fourier, Saint Simon Howard trovarono corpo nel progetto di Le Corbusier una città di grattacieli in un parco dove natura e macchina trovarono conciliazione e armonia. Il periodo tra il 1918 e il 1923 fu straordinariamente turbolento e creativo per Le Corbusier, perché fu allora che egli gettò le basi per i temi centrali dell'opera della sua vita. Mentre il razionalismo può essere uno dei punti di partenza di Le Corbusier è chiaro che esso rappresentò un trampolino verso un'espressione lirica. La struttura venne sempre subordinata a obiettivi formali e le superfici pure degli edifici dell'età della macchina vennero realizzate con tecniche relativamente grezze inserendo piastrelle in ceramica e telai di cemento intonacate a mano. La **Maison Cook** del 1926/27 fu costruita in un sobborgo di Parigi. Il terreno edificabile era inserito in una fila di case ma offriva la vista del vicino Bois de Boulogne. Solo la facciata principale sarebbe risultata visibile e un grosso impegno sarebbe dovuto essere rivolto a quest'unica vista. La facciata è quasi quadrata come la pianta. Dunque la forma è quasi un cubo. La simmetria di questa figura è rafforzata dalle finestre a nastro che corrono da un lato all'altro e da un unico pilotis cilindrico sull'asse centrale. All'interno di questo equilibrato profilo ci sono una varietà di ritmi asimmetrici. Il curvo gabbiotto del piano terra contrasta con le linee rettangolari e il balcone si allontana dalla facciata. La distribuzione è stata completamente ribaltata in quanto le camere da letto sono al primo piano mentre il soggiorno e la cucina sono al secondo. il soggiorno è a doppia altezza e sul retro vi è una scala che porta a una piccola biblioteca posta sul livello più alto adiacente al tetto terrazza. Gli elementi utilizzati in questo progetto come i pilotis, il tetto giardino, la pianta libera, la facciata libera e le finestre a nastro furono ribattezzati nel 1926 "**I Cinque Punti di una nuova architettura**". Essi erano un'estensione dei principi del Dom-ino e furono uno dei principali strumenti di lavoro di Le Corbusier. Forse la scelta dei cinque punti è significativa come se cercasse di rendere canonico un equivalente moderno dei cinque ordini classici. I **pilotis** l'elemento principale dal quale si sviluppano gli altri sollevavano gli edifici dal terreno consentendo al terreno o al traffico di passarvi sotto e diveniva lo strumento base sia della progettazione architettonico che urbanistico. Il **tetto giardino** aveva diverse funzioni: introdurre la natura nella città e contemporaneamente la piantumazione poteva funzionare da isolante per il tetto piano. Con i pilotis a reggere il peso le pareti interne ed esterne potevano essere disposte ovunque a seconda delle richieste funzionali o estetiche, la **pianta libera** permetteva di inserire nello scheletro stanze di diverse grandezza. La **facciata libera** poteva diventare un vuoto tra soletta e soletta. Le Corbusier preferì utilizzare una **finestra a nastro orizzontale** che corresse per tutta la lunghezza dell'edificio. La maggior parte di queste idee erano sempre esistite in architettura, Le Corbusier ricondusse tutto a un unico sistema formale strutturale e simbolico. La **Maison Plainex** a Parigi del 1925/26 rappresentò una variazione del palazzo urbano in miniatura. La **Maison Guitte** ad Anversa destinava tutta una fascia accanto alla scatola a una scala che tagliava l'intera sezione dell'edificio dando accesso all'atelier a doppia altezza e al tetto giardino posto in cima. In uno schema per una casa nei pressi di Cartagine faceva predominare lo scheletro strutturale in modo che le solette aggettanti creassero terrazze profondamente in ombra aperte alla brezza e al panorama lasciando le funzioni interne chiuse da partizioni curve visibili all'esterno. Nel 1926 Michael e Sarah Stein e Gabrielle de Monzie gli chiesero di progettare una grande villa a Garches a poche miglia a ovest di Parigi. Qui ebbe l'opportunità finalmente di creare un edificio libero nello spazio e di orchestrare un'esperienza architettonica che cominciasse dall'esterno. La prima vista della **villa Stein/de Monzie** la si ha dal viale d'accesso che celebra l'arrivo dell'automobile. La facciata principale è costituita da due strisce di finestre a nastro sormontate da un balcone aperto che segna un tetto a terrazza. Al piano terra presenta una varietà di aperture, un garage a sinistra, un ingresso per la servitù sotto un balconcino, una vasta area di vetrate industriali e l'entrata principale sormontata da un tettuccio, infine all'estremità delle

vetrate orizzontali. Ci sono aggetti e rientranze e la facciata è composta da diversi rettangoli che scandiscono il ritmo. Non ci sono pilotis a vista ma le finestre a nastro suggeriscono l'uso della facciata libera. Entrando si passa attraverso un foyer segnalato da quattro pilotis alle cui immediata destra sale una scala che parte a un piano nobile dove troviamo il grand saloon. Le partizioni curve includono scale o bagni e creano tensioni spaziali. Il piano terra è destinato alla servitù mentre il primo piano accoglie stanze da letto. Il balcone della facciata principale permette una vista a lungo campo. Si trovano chiari riferimenti ai transatlantici nel volume curvo che ospita il magazzino simile a una ciminiera ma anche nelle balaustre, nelle scale a spirale. La facciata del giardino ha orizzontalità più enfaticamente e finestre più ampie rispetto alle pareti. Mentre soddisfaceva una macchina da abitare le proporzioni armoniche della villa le donano un senso classico. Le proporzioni che regolano la villa erano le stesse di Palladio nella villa Malcontenta.

11. WALTER GROPIUS L'ESPRESSIONISMO TEDESCO E IL BAUHAUS

Dopo la disfatta all'esercito tedesco alla I guerra mondiale in Germania cominciò un forte periodo di crisi economica. Gli architetti tedeschi regredirono alla creazione di progetti sulla carta in cui prefigurarono l'immagine di una nuova società. **Bruno Taut** nella **Alpine Architektur** raffigurò edifici collettivi in vetro. Queste espressioni volevano essere l'espressione di un regno ideale. Nel libro la "*Corona della città*" del 1919 l'architetto cercò di tradurre la nuova religione collettiva in un piano urbano in cui il centro simbolico assumeva la forma di una montagna universale cosmica o di una piramide gradonata. Seguendo alcuni visionari del periodo prebellico quali **Paul Scheerbart** e il pittore **Wassily Kandisky** Taut ritenne che fosse compito dell'artista rivelare la forma di questa nuova società civile che sarebbe dovuta emergere dalle rovine della civiltà europea. **Walter Gropius** si lasciò andare a fantasie simili nel periodo prossimo alla fondazione del Bauhaus nel 1919. Il **Bauhaus** nacque dalla fusione di due istituzioni esistenti a Weimar: la vecchia Accademia delle Belle Arti e la Scuola delle arti applicate. Questa singolare unione ottenne un supporto maggiore dal governo centrale. Il primo passo di Gropius di una rigenerazione della cultura visiva tedesca attese una fusione tra arte e artigianato. Il primo manifesto del Bauhaus era permeato dall'ideale di una nuova integrazione sociale e spirituale in cui artisti e artigiani si sarebbero uniti per creare una sorta di simbolico edificio collettivo del futuro. In questa fase il pensiero di Gropius era permeato dall'adulazione per il modo in cui si supponeva che le cattedrali gotiche avessero rappresentato le più profonde aspirazioni collettive del Volk medievale. Gropius credeva che le cattedrali gotiche fossero state costruite da gruppi di artigiani ispirati senza l'interferenza di progettisti consapevoli di se stessi. Se degli artigiani fossero stati iniziati ai bisogni e ai mezzi dell'era moderna questi si sarebbero uniti per produrre l'autentico immaginario collettivo del tempo. Il manifesto aveva in copertina un'incisione di **Lyonel Feininger** rappresentante la "Cattedrale del socialismo": una frastagliata immagine espressionista somigliante alle fantasie di Bruno Taut. All'inizio nel Bauhaus lo studente era visto come una sorta di apprendista di una versione aggiornata della corporazione medievale ed era invitato a imparare la tessitura e altre tecniche che alla fine avrebbero potuto dimostrarsi utili nella decorazione o nell'articolazione degli spazi interni e degli edifici. Parallelo a questi corsi era il **Formlehre** (studio della forma) insegnamento delle basi e della disposizione formale che includeva lo studio del colore della texture e dell'espressione. In un corso come questo gli insegnanti più adatti sarebbero stati dei pittori di quadri, uomini come **Paul Klee**, **Wassily Kandisky** e **Oscar Schlemmer**. Prima di arrivare a questi livelli intermedi dell'educazione del Bauhaus ogni studente doveva frequentare il **Vorkurs** (corso di base) sotto la direzione di **Johannes Itten** dove veniva incoraggiato a disimparare le abitudini e i cliché delle tradizioni accademiche europee e a impostare un nuovo percorso attraverso la sperimentazione con materiali naturali e forme astratte. Si sperava che ogni studente sfruttasse il proprio potenziale espressivo istintivo nella definizione di forme non imposte da convenzioni. Johannes Itten era un pittore svizzero assorbito le idee educative sviluppate a Vienna negli anni precedenti la guerra da Adolf Holzel e Franz Cizek che credeva nel ruolo centrale dell'esercizio del rapporto forma sensazione nell'educazione. Nei suoi corsi come aiuto nel rilassamento mentale incoraggiava alla meditazione a esercizi di respirazione profonda all'allenamento fisico e all'auto analisi. Le opere prodotte sotto la guida di Itten possedevano un sapore primitivo. Itten insisteva sul fatto che questi prodotti non dovessero essere considerati delle "opere d'arte finite" essi erano influenzati dalle produzioni dell'avanguardia Dada attiva a Zurigo, che includevano scarti di Kurt Schwitters e i fantastici collage-machine disassemblati di **Max Ernst**. La maggioranza degli studenti della scuola avevano poche possibilità di contribuire con i propri progetti all'edificazione della nuova "cattedrale del futuro" in una Germania lacerata dalla povertà e dall'inflazione. Tuttavia nel 1920 Gropius ricevette l'incarico di progettare una casa per Adolf Sommerfeld. Gropius colpì il suo progetto nel 1920 e si fece aiutare da alcuni studenti nella decorazione degli interni e nel disegno di alcuni elementi d'arredo. Tra questi vi era **Marcel Breuer**. La **Casa Sommerfeld** sembra molto lontano dall'architettura dell'età della macchina e unisce un approccio compositivo con elementi medievalescanti e appartenenti alla tradizione vernacolare. Si tratta di un edificio espressionista. L'"**espressionismo**" è un termine impreciso, comunemente usato per raggruppare un numero eterogeneo di artisti attivi nei Paesi Bassi tra il 1910 e il 1925 e per descrivere una tendenza anti razionale, si manifesta con opere dalla forma frastagliata libera o complessa. I maggiori esponenti dell'espressionismo furono: *Michel de Klerke Theo van Wijdeveld nei Paesi Bassi, Hans Poelzig Bruno Taut Otto Bartning Hugo Haring Mendelsohn Gropius in Germania*. Anche all'interno dell'espressionismo c'erano

posizioni contrastanti. **Van Wijdeveld** si fece paladino di un approccio organico dalla forma liberamente fluttuante che a confronto faceva apparire i suoi connazionali Kramer e De Klerke relativamente sobri. **Erich Mendelsohn** nasce nella Prussia orientale nel 1887. Al momento dello scoppio della guerra aveva ventisette anni era dunque già definito in mote sue impostazioni progettuali sebbene avesse avuto scarse occasioni di applicarle. Mendelsohn fu attratto dall'opera di Van de Velde in modo particolare dall'idea che gli edifici e gli arredi dovessero essere come organismi vitali che esprimevano le loro forze interno attraverso la struttura. A Monaco nel 1911 entrò in contatto con il movimento "Blaue Reiter" (Cavalieri blu). Mendelsohn era ebreo e alcuni recenti tentativi di collegare le sue forme al simbolismo geometrico degli antichi testi mistici della tradizione ebraica non dovrebbero essere scartati a priori. Sicuramente avvertiva una delle funzioni dell'arte era quella di rendere visibile un ordine spirituale e di svelare i ritmi interiori della natura. Assorbì la teoria dell'empatia dove il carattere delle forme era percepito attraverso una traduzione per mimesi del senso tattile nelle forme dell'architettura. Questi riferimenti risultano evidenti in una serie di notevoli schizzi che Mendelsohn disegnò durante il suo servizio in trincea nel corso della prima guerra mondiale. Mostrano tipi edilizi quali studi cinematografici una fabbrica di carrozzerie per automobili un osservatorio e un crematorio. Le forme vengono percepite in uno stato di estrema tensione (dinamismo) e gli sforzi strutturali vengono drammatizzati e accentuati in modo che le parti e il tutto si fondano insieme. Mendelsohn criticò l'architettura di Behrens e allo stesso tempo rifiutò l'architettura degli espressionisti olandesi. Desiderava sfruttare le capacità dell'acciaio la resistenza alla compressione del cemento e cercare di esprimere simultaneamente queste forze opposte. Nel 1920 progettò un osservatorio a Postdam. La **Torre Einstein** doveva ospitare un telescopio con un laboratorio astrofisico per l'analisi di fenomeni dell'analisi spettrale. Il progetto si basa su una sovrapposizione di forme curve su una pianta assiale. Le superfici erano modellate come una scultura delle forme fluide, le finestre e altre aperture pensate per accentuare il dinamismo dell'insieme. Il materiale utilizzato era mattone rivestito con intonaco di cemento. Nel progetto per una **fabbrica di capelli** e impianti di tintura a Luckenwalde del 1921/23. Il processo produttivo venne organizzato in capannoni vetrati paralleli su una planimetria simmetrica mentre gli impianti di tintura accentuavano la sezione tipo di un copricapo. I profili inclinati furono utilizzate travi smussate diagonali in cemento armato, il rivestimento esterno in muratura con parti vetrificate diagonali. Nella seconda parte degli anni venti lo stile di Mendelsohn divenne più stereometrico come si può constatare da numerosi esempi di magazzini cinema e villa. Fece ricorso a forme caratteristiche della nuova architettura (finestra a nastro, facciate sovrapposte, scale curve, sbalzi). *"L'uomo contemporaneo nella sua vita veloce può solo trovare equilibrio nell'orizzontalità priva di tensione"*. Il suo interesse nella poetica dello spazio lo avvicinò a Wright piuttosto che all'ala funzionalista dell'architettura moderna tedesca. Nella centrale termica **Rudolf Mosse** nel 1927 nella quale articolò la struttura in acciaio e le tamponature in vetro e mattone in un modo che anticipò di ben più di un decennio il trattamento analogo di Mies van der Rohe per l'IIT di Chicago. **Ludwig Mies van der Rohe** (1886) fu un altro architetto tedesco ad attraversare una fase "espressionista" negli anni immediatamente seguenti la Prima guerra mondiale prima di stabilizzarsi su uno stile di forme rettilinee basato sull'accentuazione poetica di struttura e tecnologia. Mies lavorò per Peter Behrens dal 1908 al 1911 ma questo apprendistato avvenne dopo il periodo trascorso nel laboratorio da scalpellino del padre e quello passato nell'azienda di mobili di **Bruno Paul**. Identificò le caratteristiche che desiderava emulare nella severa struttura della cappella palatina ad Aquisgrana del IX secolo, nella severità neoclassicista e nella geometria di Schinkel e nei materiali di Berlage. Allo scoppio della guerra Mies aveva già aperto uno studio e disegnato un certo numero di edifici tra cui il progetto per **casa Kroller Muller** del 1912 in un semplificato stile classico che poneva un certo accento sui principi di ordine quiete simmetria e rettilinea disciplina. Tra i venti e i trent'anni definì la maggior parte della sua opera successiva la ricerca di valori spirituali e la riduzione a forme semplici, gli elementi essenziali della storia e della tecnica industriale. Il primo progetto che presentò al concorso per il **grattacielo** nella Friedrichstrasse del 1921 potrebbe essere letto in termini razionalisti come un tentativo di spogliare un edificio alto a telaio fino alla sua struttura essenziale che veniva poi avvolta nella curtain wall di vetro concepita come una soluzione minimalista. Le forme taglienti e le romantiche silhouette, il ricco gioco di superfici trasparenti e riflettenti sembrano sia una cattedrale di cristallo che un edificio per uffici. In uno sviluppo successivo di questo schema datato del 1922 Mies modificò la pianta in un sistema radiale di forme curve che partivano da un nucleo distributivo centrale e descrisse così i suoi esperimenti con il vetro e la trasparenza. Queste curve furono determinate da tre fattori: sufficiente illuminazione dell'interno, la percezione della massa dell'edificio dalla strada il gioco dei riflessi. Il progetto di Mies per un **Edificio per un edificio di cemento** indicò un cambiamento di stato d'animo e forma. L'edificio era come un insieme formato da solai aggettanti poggiati su pilastri con mensole. La pianta presentava una maglia di montanti strutturali con tamponature inserite tra loro ma la composizione conteneva ancora tracce di organizzazione classica nella sua simmetria, nell'accentuazione dell'asse centrale e nell'articolazione di una specie di cornice fluttuante alla sommità facendo sporgere ogni piano rispetto a quello sottostante, tali correzioni ottiche potrebbero essere ricondotte alle propensioni espressioniste dell'architetto, ma potrebbero essere lette ugualmente come una intelligente reinterpretazione classica. Nel 1923 Mies membro fondatore del Gruppo G di Berlino dichiarava la sua opposizione al formalismo e il suo sostegno teorico a forme strettamente legate alla praticità e alla costruzione sotto il vessillo di una Nuova Oggettività. Nel 1923 l'economia tedesca iniziava ormai a mostrare chiari segni di ripresa e ciò che rendeva l'adattamento dell'avanguardia alla realtà sa

auspicabile che sostenibile. La **Villa in mattoni** progettata nel 1923 da Mies non realizzata per una casa in aperta campagna nei dintorni di Berlino fornì un'idea spaziale inusitata. La pianta era composta da una trama di linee di varia lunghezza e spessore che sembravano espandersi verso un implicito infinito. Le linee geometriche indicavano piani murari che si interrompevano in alcuni punti per permettere l'inserimento di aperture vetrate a tutta altezza. Alcuni volumi si alzavano a due piani e tutte le coperture erano piane e formate da sottili solette. Non esisteva un'asse dominante. Nella villa in mattoni Mies si ispirò a Wright, e ai dipinti degli olandesi Mondrian, Van Doesburg. Il **Monumento ai martiri spartachisti Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg** costruito a Berlino nel 1926 (distrutto) era costituito da volumi rettangolari compenetranti e aggettanti in mattone di varia dimensione e profondità. Quest'opera si compiaceva di una materialità tattile di un'interazione tra densità, peso e ombra e di una forte sensazione di artigianalità che richiamava Berlage. I mattoni avevano tonalità purpuree e molti di loro erano pezzi di scarto dai bordi slabbati o cocci non rifiniti. Le **case** per **Hermann Lange** e per gli **Esters** (1927) furono costruite in mattoni con partiture in vetro relativamente ampie a testimonianza del tentativo di Mies di liberare il piano della parete della scatola. Il periodo tra il 1922 e il 1923 in Germania sembra essere stato cruciale per la crescita dell'architettura moderna e l'emergere dell'International Style. In questo stesso periodo cominciò a manifestarsi un nuovo orientamento iniziò a manifestarsi al Bauhaus e nel pensiero e nei progetti di Gropius. Nel 1922 Van Doesburg andò a Weimar ed ebbe grande impatto sulla scuola. Venne posta maggiore enfasi sulla reintegrazione tra forma e funzione. Itten rassegnò le dimissioni. Il *Vorkurs* venne affidato a **László Moholy-Nagy**. Il progetto di Gropius per il proprio studio così come il suo progetto per il grattacielo del **Chicago Tribune** del 1922 fa ritorno alle forme base di cerchi, sfere e rettangoli, cubi, triangoli e piramidi. Il Bauhaus considera la macchina il nostro mezzo di progettazione e cerca di entrare in rapporto con essa. Rispetto all'atteggiamento del 1919 ciò era chiaramente uno spostamento d'enfasi e sembra che per Gropius entrare in contatto con la macchina significasse che gli studenti dovevano imparare le questioni connesse alla progettazione di tipi per la produzione sia tentare di creare delle forme che cristallizzassero i valori di un'epoca meccanizzata. L'obiettivo più elevato era considerato l'unità e la sintesi di tutte le arti dell'opera d'arte totale: un edificio. Esso avrebbe sintetizzato i valori base di pittura, scultura e architettura in una struttura emotiva che avrebbe simboleggiato la cultura del tempo. Gropius voleva un'architettura adatta alla società della macchina che sfruttasse materiali come acciaio, cemento e vetro e la nuova audacia dell'ingegneria. Fino al 1925 Gropius ebbe poche possibilità di tradurre in forme costruite le sue nuove idee architettoniche eccetto esperimenti di residenze prototipo sponsorizzate dal Bauhaus. Quell'anno però le critiche al Bauhaus provenienti dall'estrema destra raggiunsero un livello tale da indurlo a trasferire la scuola. Le accuse includevano degenerazione culturale e bolscevismo. Il sindaco di Dessau manifestò una sincera simpatia per gli ideali della scuola, che si trasferì così a Dessau. Gropius espresse elementi separati sotto forma di parallelepipedi dalle varie dimensioni collegati poi da elementi intermedi allungati contenuti in corridoi o ambienti più piccoli. Gli atelier artistici e i laboratori artigianali erano connessi mediante un ponte che passava su una strada che tagliava il lotto attraverso la composizione di superfici vetrate. Gropius variò la scansione delle finestre per evidenziare l'ampia o l'esigua dimensione degli spazi interni e per consentire diversi tipi di illuminazione in accordo con la funzione. Talvolta il vetro fu posato a filo facciata, altre volte arretrate. L'International Style giunse a maturità al Bauhaus, in quanto l'edificio dopo la sua costruzione fu pubblicato in tutto il mondo. Gropius costruì anche residenze per professori e per se stesso. Furono questi gli anni d'oro del Bauhaus con Wassily Kandinsky e Paul Klee professori nel *Formlehre*, László Moholy-Nagy e Marcel Breuer insegnanti di design, Josef Albers impegnato nei suoi studi di colore, Oscar Schlemmer al lavoro con i suoi balletti e la prima generazione di apprendisti che iniziava a lasciare il proprio segno nel mondo esterno. Cambiò l'impostazione della scuola. Gropius si dedicò molto alla standardizzazione in architettura e gli studenti cominciarono a sviluppare progetti di sedie in acciaio tubolare. Nel 1928 Gropius ricevette dalla Siemens l'incarico di progettare le residenze per gli operai poco fuori Berlino. Dopo il 1925 con la stabilizzazione dell'economia città come Francoforte e Stoccarda avevano incaricato architetti come Bruno Taut e Ernst May di progettare residenze a basso costo. Ciò portò i critici a ravvisare in esse uno spirito anti-tedesco anche Gropius fu criticato, così quando l'architettura andò oltre l'ambito di progetti disegnati rischiò di venire fraintesa. Nel 1925 il Deutscher Werkbund chiese a Mies di supervisionare il progetto della prima mostra dopo il 1914. Questo doveva essere dedicata a prototipi residenziali da organizzarsi in una **Siedlung** (complesso residenziale) su una collina dominante Stoccarda. Maggiori degli architetti invitati erano tedeschi ma furono invitati anche Oud e Mart Stam dei Paesi Bassi e Le Corbusier dalla Francia. Il piano generale previsto da Mies era una sorta di scultura astratta di blocchi di dimensioni diverse disposti secondo l'andamento del terreno e coronati dal suo edificio per 24 appartamenti. Quest'ultimo era un volume geometrico semplice con nuclei fissi per i servizi e un'ingegnosa planimetria. Le finestre erano bande orizzontali quasi continue che correvano tra esili pilastri a filo con il piano della facciata. Le Corbusier finì col progettare due schemi una casa Citrohan in cui mise in evidenza i suoi cinque punti di una nuova architettura. Il progetto di **Hans Scharoun** con le forme curve del suo balcone e un carattere spaziale completamente diverso faceva rammentare la varietà di inflessioni individuali all'interno del Movimento Moderno. L'impressione fu quella di una generale omogeneità espressiva nella quale bianchi volumi cubici, planimetrie dalle forme rettilinee allungate, piante libere e dettagli dell'età della macchina costituivano le caratteristiche distintive. L'estrema destra in Germania denunciò l'intera operazione come ulteriore prova di un complotto internazionale comunista. L'estrema sinistra rifiutò la

mostra come un'esposizione irrilevante di formalismo. I simpatizzanti dell'architettura moderna invece videro i caratteri di quella che sarebbe stato chiamato (da Alfred Barr nel 1932) International Style. Nel 1928 Gropius lasciò il Bauhaus e passò le redini allo svizzero **Hannes Meyer**. La filosofia di Meyer differiva da quella di Gropius. L'architettura era il risultato dell'equazione funzione per economia. Il suo progetto fatto nel 1926 per la **Petersschule** a Basilea insieme a Hans Wittwer il volume principale era un parallelepipedo neutro a telaio che si elevava sul terreno per mezzo di pilastri e dove gli elementi secondari come le scale esterne e i lucernari emergevano senza una precisa gerarchia. Il progetto non fu mai costruito. Tra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta le critiche contro la scuola divennero velenose soprattutto quando il Partito nazionale comprese l'enorme ritorno politico che derivava dal sostegno dei dogmi estetici di una tendenza regionalista e nazionalista. Negli ultimi anni fino alla chiusura avvenuta nel 1933 fu Mies a dirigere la scuola. Sebbene il Bauhaus ebbe vita breve le idee e le personalità che lo avevano attivato non si erano ancora estinte. Quando emigrarono negli Stati Uniti si portarono dietro metodi e concezioni.

12. ARCHITETTURA E RIVOLUZIONE IN RUSSIA

L'architettura sovietica negli anni 20 nata in un'atmosfera post-rivoluzionaria incoraggiava affermazioni sulla presunta verità di un'architettura moderna per il nuovo ordine sociale. Personalità creative si trovarono ad affrontare il terribile compito di dare una forma a un'architettura che era tenuta a esprimere non tanto i valori di un ordine esistente quanto un valore che si riteneva dovesse emergere dagli atteggiamenti progressisti della Rivoluzione. Le tradizioni nazionali precedenti erano state macchiate dal vecchio regime, inoltre non si sapeva quali funzioni si sarebbero dovute sviluppare per contribuire al processo generale di emancipazione e quali immagini si sarebbero dovute utilizzare per la definizione di un'architettura proletaria. Nonostante la forza influenza che il revivalismo slavo esercitò sull'architettura russa del tardo XIX secolo si continuarono a utilizzare ben oltre la fine del secolo i prototipi classici e monumentali dell'Europa occidentale. Pertanto la breve esplosione di attività dell'avanguardia negli anni venti rappresentò per così dire un intermezzo. Tuttavia essa fu preceduta da un movimento populista del tardo XIX secolo caratterizzato da un attento interesse per la realtà delle masse dalle attività del gruppo "Ropetskaja" che trovava nel folklore la sua guida e dalle tendenze che culminarono nel Movimento Proletcult del 1918 che riuscì a concludere una non facile alleanza tra sindacati dei lavoratori e aspirazioni dell'avanguardia. Il rovesciamento del vecchio regime non garantì un'indata di vitalità nel campo delle arti anche se può averla incoraggiata. Il periodo successivo al 1917 fu caratterizzato da una frenetica sperimentazione formale in cui le idee tendevano a esistere più sulla carta che altrove. Questo è normale in quanto la situazione economica fino al 1924 fu disastrosa. Si trattò di un'atmosfera che come in Germania incoraggiò un'architettura utopica. Il bisogno di rompere con i legami del passato cercò non pochi problemi alla ricerca di un linguaggio d'espressione formale adeguato ai nuovi ideali. I primi impatti dell'architettura si ebbero nel 1918 quando venne abolita in Russia la proprietà privata. Gli artisti trovarono uno sbocco immediato nella progettazione di strumenti e manifesti propagandistici e nella realizzazione di pitture murali. Le scuole d'arte fondate da poco a Mosca e provincia rovesciarono il sistema educativo delle Beaux Arts e introdussero idee di progettazione di base e teorie fondate sulla fede in un linguaggio estetico universale già presente nei quadri suprematisti di **Malevich**. Gli artisti costruttivi quali **Naum Gabo** e **Antoine Pevsner** cercarono di creare dall'acciaio dal vetro e dalla plastica una cultura scientifico tecnologica in cui le concezioni della scultura cubista e futurista venivano estese ai fondamentali ritmi di base di spazio e forma disegnati a emulazione delle strutture della fisica. **El Lissitzkij** nei suoi "Prouns" concepì ideogrammi dal contenuto utopico nonché come fondamentale linguaggio forma applicabile alla scultura all'arredamento alla tipografia e agli edifici. Il laboratorio di **Nicolay Ladovskij** presso la Scuola Vkhutemas incoraggiò la libera sperimentazione delle forme geometriche di base per scoprire le regole di un nuovo linguaggio compositivo che alla fine quando la ricostruzione economica l'avesse consentito avrebbe potuto pervadere il pensiero architettonico e persino la forma della città. Le idee futuriste furono riprese spogliate del loro carattere proto-fascista e adattate agli ideali del marxismo. Il culto della macchina divenne una fede nonostante l'arretratezza dell'Unione Sovietica in termini industriali. Un'idea del nuovo orientamento in Russia può essere colta nel progetto di **Vladimir Tatlin** per il **Monumento alla Terza Internazionale** (1919/20). All'interno di due spirali intrecciate costituite da un traliccio strutturale aperto erano sospesi tre volumi: un cubo, una piramide e un cilindro contenenti le varie sale dei congressi dello Stato. Tatlin voleva che il monumento fosse alto 400 metri (più della torre Eiffel) e verniciato di rosso il colore simbolo della Rivoluzione. L'ispirazione pare provenisse dalle torri di trivellazione per l'estrazione del petrolio, costruzioni fieristiche e immagini futuriste come *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* di Boccioni. I tralicci trasparenti e le forme scultoree astratte rappresentavano più di una dimostrazione di virtuosismo personale: le spirali intese come adeguate espressioni del nuovo ordine. **Nikolay Punin** scriveva: "La spirale è una linea di liberazione per l'umanità con un'estremità si appoggia al suolo e con l'altra fugge dalla terra". La torre di Tatlin difficilmente avrebbe potuto essere realizzata nell'epoca in cui fu ideata, ma la forza dell'idea fu

comunque suggestiva. Pertanto in termini iconografici si potrebbe parlare del progetto di Tatlin come di un altro tentativo di realizzare una "Cattedrale del Socialismo". Nel film di Sergej Eisenstein "La corazzata Potemkin" l'idea di salvezza della rivoluzione venne sviluppata attraverso immagini meccaniciste (la corazzata) e attraverso lo schema di contrasti alternati mediante la tecnica del montaggio. Sebbene una buona parte dei pochi edifici realizzati in Russia negli anni venti avesse un carattere conservatore registrarono graduali incursioni dell'avanguardia in particolare nell'ambito dei concorsi in architettura. Il concorso per il **Palazzo del Lavoro** raccolse un'ampia varietà di proposte. Il programma prevedeva un auditorium da 8000 posti e una sala con 2500 posti, un museo di scienze e un museo del lavoro. La soluzione di **Alexander e Victor Vesnin** articolava la maggior parte delle diverse funzioni attraverso semplici forme contrapposte collegate mediante punti di circolazione. I teatri e gli spazi principali erano situati in una zona ovale mentre l'area amministrativa in un'attorre a pianta rettangolare. Compenetrazione di volumi e assialità ne facevano un progetto istituzionale. Le forme principali furono rivestite di attrezzature: supporti per radio, cavi tesi e sirene per navi. Tuttavia non fu mai realizzato. I fratelli Vesnin elaborarono uno schema per la sede moscovita del giornale **Leningradskaja Pravda** del 1924. L'edificio era concepito come una sorta di grattacielo. La gabbia di vetro con gli ascensori che salivano richiamava la nozione futurista di edificio macchina. È ironico che un edificio del genere sia stato concepito in Russia dove l'industria ancora non si era sviluppata. Così l'architetto sovietico si trovò a progettare edifici utopici che non sarebbero mai stati realizzati, come i grattacieli di Lissitzkij appesi alle nuvole. L'Exposition des Arts Decoratifs organizzata a Parigi nel 1925 offrì all'Unione Sovietica l'opportunità di progettare un padiglione come vetrina dei prodotti industriali dell'ideologia sovietica. L'architetto fu **Kostantin Melnikov** un membro dell'associazione dei nuovi architetti (ASNOVA). Il suo padiglione fu un esempio di propaganda. La pianta era attraversata da un percorso diagonale ascendente che consentiva di vedere le esposizioni su entrambi i lati e determinava la penetrazione dei volumi interni ed esterni. I volumi di forma romboidale e le illusioni prospettiche che questi producevano inserivano grandi tensioni nel progetto. Il padiglione era in legno smontabile ma la sua immagine era un'evidente celebrazione della fabbrica. Enorme fu il contrasto tra quest'architettura spoglia nel carattere formale rispetto al kitsch degli altri padiglioni. Soltanto il **Pavillon dell'Esprit Nouveau** di Le Corbusier era in linea con questa manifestazione di integrità. Fino al 1925 l'avanguardia sovietica visse un periodo di esaltanti sperimentazioni non realizzate. La seconda metà degli anni venti fu un periodo di realizzazioni. Melnikov nel suo progetto per il **Circolo moscovita dei lavoratori di Rusakov** l'auditorium convergeva sul palcoscenico e il suo prolungamento posteriore era sospeso sul retro dell'edificio in tre sezioni. Le posizioni architettoniche dell'ASNOVA su un'architettura che risvegliassero l'interesse dello spettatore furono criticate dai nuovi architetti contemporanei (OSA). Loro pensavano che l'architettura dovesse essere uno strumento dell'edificazione del socialismo. All'estremo opposto delle tendenze formaliste c'erano quelle funzionaliste. Alcuni architetti si dedicarono all'housing come **Moisej Ginzburg** e alla creazione di residenze collettive. Caratteristica delle piante di Ginzburg fu la convinzione che la chiara logica della pianificazione e la sanità delle forme disciplinate potessero avere qualche limitato effetto morale sulle forme sociali in graduale evoluzione. Tipico prodotto del gruppo fu il **Narkomfin** edificio per appartamenti costruito a Mosca tra il 1928/30. Era un nuovo tipo di edificio destinato alla comunità in cui alcune aree erano comuni. L'impatto del linguaggio di Le Corbusier era indiscutibile gli alloggi erano collocati su una lunga e bassa scatola sopraelevata e sostenuta da pilotis e la finestra assata era utilizzata come strumento primario per l'articolazione di tutto l'insieme. Il Narkomfin fu per le loro ricerche sociali un laboratorio. La sezione dell'edificio usava una disposizione 3 su 2. Consentiva di inserire ogni tre piani ponti di accesso lungo l'intera lunghezza dell'edificio e di incastrare gli appartamenti tra loro in modo da assicurare vista e luce su entrambi i lati. Questi street-deck (strade ponti) erano più semplici accessi funzionali potevano essere considerati come elementi che simboleggiavano aspirazioni comuni. Le altre parti comuni dell'edificio quali la sala mensa, la palestra, la biblioteca, l'asilo erano situate in un elemento rettangolare ancorato a terra e collegato attraverso un ponte lungo il corpo principale. L'organizzazione fu molto usata per le residenze studentesche in Russia e può aver esercitato una diretta influenza sul Pavillon Suisse realizzato da Le Corbusier nella Cité Universitaire di Parigi. Nel 1927 Le Corbusier fu invitato a progettare a Mosca l'**Unione Centrale delle Cooperative dei consumatori** nota come "**Centrosojus**". Il programma richiedeva la combinazione di spazi per uffici con sale conferenza, locali per convegni e ampie tribune pubbliche. L'architetto doveva stirare un sistema costruttivo usato fino a quel momento per ville. Sviluppò uno schema in cui la circolazione diventava un forte principio organizzativo e gli assi primari e secondari erano usati per definire i percorsi e gli effetti principali. Le Corbusier voleva superare i costruttivisti sul loro stesso campo riprendendo alcuni accorgimenti da essi utilizzati come l'espressione scultorea delle zone di circolazione e il dinamico equilibrio dei volumi asimmetrici nello spazio. Il Centrosjus rappresentò uno dei primi tentativi dell'architetto di realizzare una facciata interamente con doppi vetri con l'aiuto di un rudimentale sistema di riscaldamento e ventilazione che però non sarebbe stato in grado di far fronte alle estreme condizioni climatiche della Russia. **Ivan Leonidov** progettò l'**Istituto Lenin** di studi bibliotecari nel 1927. L'auditorium concepito come un "planetarium" un teatro ottico scientifico era espresso come una sfera di vetro. Ma quest'immagine ha quasi l'aspetto di una mongolfiera che vuole innalzarsi nell'aria liberandosi dei suoi cavi. L'altro elemento è la torre libraria simile a un grattacielo al quale sono ancorate leggere linee elettriche e antenne radiali. Lo spazio tra queste due forme è reso attivo dai piani orizzontali di uffici che intersecano il podio circolare su

cui sono collocati gli oggetti scultorei. Ancora una volta la difficoltà stava nella realizzazione. Nel corso degli anni venti gli architetti sovietici rivolsero il proprio interesse all'intera gamma di funzioni sociali: la biblioteca, i teatri gli uffici. Ma penasero anche alle relazioni tra esse alla pianificazione urbana e alla riorganizzazione sociale della campagna. Dei vari paradigmi urbanistici adottati dall'Occidente la **città lineare** di **Arturo Soria y Mata** era la più pertinente perché fondeva insieme mezzi di produzione (agricola e industriale) con la rete elettrica e viaria consentiva la compenetrazione tra natura e città e incoraggiava l'integrazione di proletari rurali e industriali negli ordinari spazi delle aree limitrofe. Così la forma lineare fu adottata nel progetto della nuova città di Magnitogorsk sul finire degli anni venti. Alla fine degli anni venti i vari gruppi dell'avanguardia si trovarono ormai sotto l'esame dello Stato. Alcuni leader del Partito bolscevico ritenevano che la monumentalità classica in architettura potesse contribuire agli obiettivi dello Stato più dell'architettura moderna. Il concorso per il **palazzo dei Soviet** del 1931 richiedeva la realizzazione di un gigantesco edificio che doveva ospitare due auditori gallerie per la stampa sale riunioni biblioteche e possedere un'immagine monumentale all'altezza delle aspirazioni progressiste dello Stato Sovietico. Furono presentati progetti da tutto il mondo. Parteciparono Gropius, Le Corbusier, Mendelsohn, Perret. Alcuni architetti decisero di addensare tutte le funzioni in un'unica e dinamica forma scultorea mentre altri separarono i volumi dei due auditori principali e collocarono grandi sculture dell'età della macchina contro l'esistente skyline moscovita. Le Corbusier i cui progetti va annoverato tra i suoi capolavori distribuì i due auditori lungo lo stesso asse. Si fece sicuramente influenzare sia da Tatlin che dai costruttivisti. Il tetto della sala principale era sospeso mediante cavi che scendevano su un arco parabolico che doveva imporsi sull'orizzonte di Mosca. L'auditorium inferiore era realizzato con flange a sbalzo si stendevano in pianta creando tra i due volumi principali una piattaforma all'aperto una sorta di agorà collegata allo spazio pubblico mediante rampe e camminamenti. Il suo palazzo non fu realizzato, il progetto fu affidato a **Boris Iofan**. Il progetto ricordava un mausoleo a gradoni sormontato da una gigantesca statua di Lenin ancor più grande della statua della Libertà di Manattan. Il telaio in acciaio che supportava l'edificio era inglobato in un massiccio rivestimento in pietra e l'immagine che ne derivava rasentava il kitsch. Nel 1932 gli architetti dell'avanguardia russa furono sottoposti a un controllo statale e in parte abbandonarono l'architettura altri si immerseero nelle dottrine ufficiali. Il progetto di Melnikov per il **Ministero dell'Industria** del 1934 con i suoi grotteschi ornamenti dell'età della macchina era una caricatura dell'architettura richiesta.

13. GRATTACIELO E PERIFERIA: GLI STATI UNITI TRA LE DUE GUERRE

Il decennio tra la fine della Prima guerra mondiale e il crollo della Borsa di Wall Street del 1929 fu un periodo di grande boom edilizio per gli Stati Uniti. Questo fenomeno si rispecchiò nel profilo delle grandi città nella crescita dei grattacieli nell'espansione delle reti autostradali e nella creazione di disordinate masse suburbane. La ricerca di un'architettura innovativa fu estranea a un paese che stava attraversando una fase conservativa. Nel 1913 l'Armory Show di New York aveva presentato una selezione di pittura e scultura europea recente e fatto conoscere il Cubismo e l'arte astratta in America ma questi orientamenti erano considerati impostazioni sospette e straniere. Anche le attività della rivista d'arte 291 di **Alfred Stieglitz** superò i cliché accademici e sentimentali per arrivare al potenziale immaginativo del Nuovo Mondo esercitò scarsa influenza sull'architettura. Gli architetti rimasero indifferenti alle meraviglie tecnologiche del loro paese e l'ingegneria continuò a essere considerata il mezzo di costruzione. Critici come **Lewis Mumford** parlavano di una terribile regressione. All'Esposizione Mondiale Colombiana del 1893 come evento era stata la White City ispirata al classicismo Beaux Arts a dare il via alla moda del revivalismo che Sullivan più avanti deplorò per aver fatto fare all'architettura americana un passo indietro di 50 anni. Accanto a questo stile tuttavia era attiva in questo periodo la tendenza parallela della Prairie School. Le Beaux Arts americane fornirono una serie di ricette per la realizzazione di istituzioni civiche quali: musei, biblioteche università e monumenti. Ciò comportò collegamenti con la civiltà classica. Nel settore privato questo classicismo rappresentò un abbellimento per "l'era dell'eleganza". Nel movimento **City Beautiful** si fece ricorso all'immagine di Roma imperiale o della Parigi di Haussmann per nobilitare la macchina della metropoli americana. Il movimento trovò espressione nelle piante elaborate nel 1909 da **Daniel Burnham** per la città di Chicago nelle quali non si vede un solo grattacielo. Un centro civico a cupola si ergeva nel cuore della città. I viali e i parchi dovevano creare spazi aperti e liberare il traffico ma furono anche concepiti in termini teatrali. Da un lato gli architetti americani che guardavano all'Europa, dall'altro gli architetti europei che guardavano all'America come la terra promessa per la realizzazione del proprio movimento moderno. La questione era riassunta da Le Corbusier in una didascalia del suo *Verso un'architettura* sotto la foto di un grattacielo di San Francisco: *"lasciateci ascoltare i consigli degli ingegneri americani. Ma lasciateci anche diffidare dagli architetti americani"*. L'espansione economica negli anni del boom dipese dalla produzione in serie dalla pubblicità dalla incentivazione all'uso di immagine consumistiche e strumenti di comunicazione quali la radio, il telefono e l'automobile. Nuove società di capitali richiesero l'apertura di grandi sedi nei centri delle città. Avevano bisogno di edifici alti in grado di proiettare immagini convincenti di se stessi e dei loro prodotti. Le caratteristiche strutturali e antincendio erano già state risolte dalle generazioni precedenti, ora l'accento si spostava sulla funzione e sull'aspetto dell'edificio. Tra il 1900 e il 1920 Manhattan fu trasformata nel surrogato di un panorama storico illusorio dove templi maya si ergevano nelle immediate vicinanze di guglie gotiche e mausolei classici. Tra questi ve

ne erano anche alcuni di ottima qualità come il **Flatiron Building** di Burnham del 1909 a pianta triangolare, classicheggiante nelle sue articolazioni esterne. Il **Woolworth Building** realizzato da **Cass Gilbert** nel 1917 trasferì i pilastri verticali, i fusti delle colonne e le mensole della fase del Gotico Perpendicolare inglese e lo utilizzò per articolare il fusto verticale che si restringeva gradualmente. Il piano regolatore di New York del 1916 che richiedeva arretramenti per far arrivare luce e aria agli edifici e alle strade sottostanti incoraggiò inoltre l'uso di una forma piramidale a gradoni spesso collocata su una torre affusolata che si ergeva su una base più larga. Il 1922 fu una data importantissima nell'evoluzione del grattacielo in quanto fu bandito il concorso per il **Chicago Tribune**. Il giornale voleva uno degli edifici più belli del mondo. Il sito era oltre il fiume Chicago Loop dove la Michigan Avenue curvava a gomito lasciando così uno spazio nel reticolo della città. Il programma richiedeva sostanzialmente spazi per uffici. Al concorso furono presentati circa 300 progetti. L'analisi dei progetti rivela un linguaggio fatto di eclettismo e di prototipi solo in parte compresi, con scarse tracce dei modelli precedenti. Fu emblematico un progetto ispirato al campanile di Giotto. Vennero proposte molte soluzioni classiche che usavano in maniera disordinata elementi classici. Questi però si scontravano con la dimensione del grattacielo. Le colonne sembravano esili bastoncini per fiammiferi, oppure porzioni figigantesche di edificio. **Loos** propose di trasformare con ironia l'intero fusto del grattacielo in una colonna dorica. Il progetto di **Bruno Taut** rastremato vero l'alto era un ibrido espressionista che fondeva le immagini dei padiglioni in acciaio da lui progettati. Era il risultato di un mondo ideologico completamente diverso da quello dei progetti americani e dimostrava un autentico entusiasmo per la tecnologia dell'acciaio. Il progetto di **Ludwig Hilberseimer** presentava volumi spogli rettangolari articolati unicamente dalla struttura a scacchiera del telaio. Anche lo schema di **Gropius** ricorreva all'utilizzo del telaio rettangolare. l'ingresso era indicato da una sorta di portico ma le principali sezioni del progetto erano articolate da piccole variazioni del ritmo e della distanza tra campate. Il progetto denotava l'influenza del Bauhaus. Il primo premio fu affidato a **Raymond Hood** e **John Mead Howells** che riuscirono a risolvere molti problemi del sito. L'accento era posto sulla verticalità i fusti si restringevano alla sommità per diventare una corona a punte i cui ospitare i locali macchina e un piccolo museo. Pilastri secondari mettevano in risalto l'alto fusto mediano, mentre la parte più bassa svolgeva la funzione di base e si relazionava in altezza con la tipografia preesistente sul retro. L'Edificio era una variazione su uno schema tripartito di Sullivan, mentre il telaio era nascosto sotto un rivestimento di pietra. Il senso di spinta verticale era reso dai pilastri gotici della facciata. Questo progetto interpretò molto bene lo spirito romantico e nostalgico. Lo storico **Giedion** più tardi si prenderà la rivincita a favore di Gropius pubblicando lo schema del collega accanto al Reliance Building e ignorando il progetto vincitore. Lo schema che arrivò secondo fu progettato da **Eliel Saarinen** e si distinse per il leggero arretramento dei muri perimetrali e le articolazioni lineari verticali. Raymond Hood progettò poi il **Radiator Building** di New York. Si basava sull'aspetto dei radiatori prodotti da quest'azienda. Il rivestimento in mattoni neri, i fiori cruciformi dorati cristallizzava una fantasia americana propria dell'età della macchina. Nel progetto di Hood per il **McGraw Hil Building** troviamo un approccio di utilizzo della finestra a nastro, utilizzata però più come una applique. La forma dell'edificio era il risultato di una prudente composizione realizzata in conformità con il regolamento che prevedeva l'arretramento dei muri perimetrali. Nel **Daily News Building** Hood adottò una linea ancora diversa. L'atrio diveniva uno scenario dove trasmettere le informazioni da tutto il mondo. Questa fase architettonica americana sfidò il Movimento Moderno con il suo ossessivo ornamento, la composizione assiale la vistosa policromia e una sorta di teatralità consumistica. Il **Chrysler Building** fu progettato da **William Van Alen** tra il 1928 e il 1930. Con un'altezza di 259 metri per un breve periodo fu l'edificio più alto al mondo. Di colore grigio argento chiaro si ergeva su una base di venti piani. Sopra vi era un fusto intermedio di 170 metri di altezza. Progressivamente anche questa sezione cominciava a restringersi culminando con una raggiera in acciaio inossidabile con finestre smerlate sormontate da una guglia. L'atrio era concepito dai costosi marmi color ruggine e dai lucidi metalli e riprendeva l'atmosfera dell'allestimento hollywoodiano. La pelle della torre era di mattoni color grigio scuro. Le finestre al centro erano dettagliate in modo da conferire verticalità al progetto e terminavano sotto un elemento curvo, essi simulavano i reali movimenti degli ascensori all'interno dell'edificio. La pianta del Chrysler era basata su assi primari e secondari e l'elaborato progetto della pelle rifletteva il suo interesse per il muro considerato il trattamento appropriato per il telaio in acciaio. Comunque si classifichi il Chrysler (Art Decò o espressionista) le sue forme furono tra le più eleganti realizzate fino a quel momento nel campo della progettazione di grattacieli. Nella facciata furono inseriti anche rimandi all'automobile. Sulla base della cuspide vennero inserite delle aquile americane. Mentre i progetti americani per i grattacieli degli anni venti conseguirono con successo l'obiettivo di fornire a grandi aziende un'immagine attraente solo di rado produssero opere di notevole spessore. Poco prima della sua morte Sullivan aveva disperato della possibilità di un'autentica architettura americana nella città capitalista. Le Corbusier rimase inorridito dal trattamento superficiale dei grattacieli di Manhattan dalla loro irresponsabilità urbana. In contrasto con i grattacieli le sue immagini di edifici alti nella Ville Contemporaine del 1922 erano completamente vetrate dalla forma regolare e concepite non solo come emblemi del potere tecnologico ma anche come strumenti urbanistici in grado di liberare il piano terra della città per la natura e la circolazione. Così gli artisti dell'avanguardia europea ricorsero alle immagini di Manhattan come motori di ricerca per alternative utopiche alla città industriale europea. **Hugh Ferriss** nel 1929 pubblicò un libro intitolato "*The Metropolis of Tomorrow*". L'opera fu corredata da schizzi di grattacieli, ma verso la fine del libro venne inserita una sequenza di straordinarie viste in cui Manhattan emergeva in veste biblica quasi babilonese.

Con il crollo della borsa di New York nel 1929 si costruirono meno grattacieli, tuttavia furono realizzati a Manhattan due progetti importanti. L'**Empire State Building** di **Shreve, Lamb Harmon** diventato nel 1931 l'edificio più alto al mondo che ospitava al suo interno una città, e il **Rockefeller Center** un insieme di edifici che comprendeva uffici, RCA building e una sala per musica e cinema nonché una piazza interrata. Nel progetto furono chiamati molti architetti coordinati da Hood. Forse i progetti migliori per grattacieli non furono mai costruiti, come quello di **Wright** che nonostante la sua versione per la città moderna ammetteva il ruolo degli edifici alti nella sua città ideale. Il suo progetto per il **National Life Insurance** del 1924/25 includeva alcuni principi della sua architettura, i piani in aggetto sorretti da pilastri, l'interno stratificato. I piani erano stretti per permettere a tutti di avere l'illuminazione naturale e il contatto con l'esterno. Per Wright il grattacielo era una sovrapposizione di piani orizzontali. Gli anni venti per **Wright** furono complicati a causa di problemi personali (la morte della famiglia adottiva) legali e finanziari. Dopo l'incendio di Taliesin del 1914 trascorse molto tempo in Giappone sovrintendendo la costruzione del **Tokyo Imperial Hotel** un complesso di edifici orientalista realizzato su una pianta formale e classica con fondazioni a radice che resistettero al terremoto del 1922. Taliesin fu gradualmente ricostruita e sopravvisse a un nuovo incendio. Fu come un laboratorio vivente in cui Wright poté sperimentare le sue forme architettoniche e paesaggistiche. Egli maturò un interesse verso le civiltà americane indigene e per le rovine precolombiane dell'America centrale. La **Barnsdall House** nota come **Hollyhock House** (Casa della Malvarosa) progettata come una serie di fasce orizzontali con terrazze sui tetti piani. I volumi stereometrici della casa erano raggruppati in modo da ottenere un patio ma sui lati esterni l'edificio si espandeva a raggiera in tutte le direzioni verso la campagna, la città e il mare. Un piccolo corso d'acqua venne costruito sul lato di una casa per passare poi all'interno dove girava attorno al camino centrale prima di attraversare il patio ed entrare in un teatro acquatico all'aperto sotto un portale simile a un proscenio formato da un'estremità della casa. Quest'architettura fu concepita come un'architettura paesaggistica. Le forme massicce, i muri in pendenza sembrano suggerire un distacco dalla **Prairie House** ma osservando la pianta si trovano gli usuali criteri organizzativi che combinano assi primari e secondari nonché un'unità di concezione tra interni ed esterni. Un motivo per cui furono previsti esterni protetti e patii fu il clima caldo e secco. Le condizioni naturali della California del sud richiedevano una nuova condizione. Sembra che Wright abbia seguito alcuni suggerimenti derivanti dalle tradizionali strutture in terra cruda caratterizzate da spessi muri in pendenza e da tetti piani. La **Millard House** a Pasadena nel 1923 trattata come una rovina artificiosa. La **Ennis House** era circondata da terrazze dall'aspetto quasi solenne. La **Freeman House** emergeva dal terreno come una tomba antica. Immagini che sono decisamente lontane dall'ossessione meccanicista. Tuttavia l'uso dei blocchi in calcestruzzo rivelavano l'impegno nella sperimentazione tecnologica e nella standardizzazione. L'idea era di creare edifici utilizzando pochi moduli geometrici e unità di calcestruzzo prefabbricate. Durante gli anni dieci e venti due architetti che passarono dall'atelier di Wright assimilarono i suoi principi: si trattava di **Rudolf Schindler** che arrivò da Vienna nel 1914. La **Schindler/Chase House** esprime la reazione al contesto californiano. Egli rispose al paesaggio attraverso un rifugio introspettivo che si affacciava su corti interne fittamente piantumate raggiungibili attraverso schermi scorrevoli. Piccole feritoie lasciavano trapassare la luce ma davano comunque l'idea di massa in calcestruzzo. L'interno scarso ha subito l'influsso dell'architettura giapponese. La **Pueblo Ribera Courts** progettate da Schindler tra il 1923/25 le abitazioni erano costituite da patii, una terrazza rialzata un caminetto e un pergolato. Il calcestruzzo era gettato sul luogo in casseformi mobili e il complesso dava l'idea di uno stile di vita sano e a contatto con il mare. La **Lovell House** a Newport Beach del 1923/26 fondeva una visione sociale e un forte senso strutturale. Sfruttava la vista sul mare e dovendo far fronte ai terremoti Schindler concepì la casa come una struttura di cemento armato con cinque pilastri laterali perforati a cui erano attaccati elementi secondari. Per la sua idea di architettura fu scelto il calcestruzzo economico, durevole. Nel prospetto principale troviamo un oggetto orizzontale, mentre il soggiorno era segnalato da una vetrata a doppia altezza con vista sul mare. Le zone notte erano al piano superiore. L'altro architetto viennese fu **Richard Neutra** che lavorò nello studio di Wright e collaborò per un periodo con Schindler (concorso per la lega delle Nazioni 1927). Neutra progettò un'altra **Lovell House** a Los Angeles organizzata secondo una serie di elementi orizzontali e di spazi interni compenetranti. Le diverse funzioni erano espresse dalla diversa grandezza delle finestre unificate da elementi in calcestruzzo bianchi che svolgevano varie funzioni da terrazze, a semplici oggetti. Questo progetto fu un ibrido tra gli ideali del moderno europeo e i dettami dell'architettura wrightiana. Il grattacielo della **Philadelphia Savings Fund Society** progettato da **George Howe** e **William Lescaze** tra il 1926 e il 1932, rappresenta una sperimentazione importante nell'America degli anni venti. Qui il pensiero americano e il pensiero europeo si fusero. Howe si era formato nel sistema Beaux Arts mentre Lescaze aveva un'esperienza diretta con le nuove forme in Europa. Esaminando gli schemi dal 1926 al 1930 serve a capire il cambiamento di stile. In questo progetto struttura volume e funzioni si combinavano in maniera rigorosa. La relazione tra i grandi volumi verticali, il vano ascensore e il piedistallo della banca richiese tempo per essere risolta. Nella sua versione finale fu uno dei grattacieli moderni costruiti nel nuovo stile. Il progetto combinava l'accesso alla metropolitana negozi e un piano rialzato su cui si trovava la banca raggiungibile con scale mobili. I piani superiori ospitavano uffici luminosi aperti e lussuosi dotati di aria condizionata. L'immagine comunicava efficienza e nitidezza. L'esposizione al Museum of Modern Art dedicata all'architettura moderna nel 1932 organizzata da **Alfred Barr**, **Henry Russell Hitchcock**, **Philip Johnson** rese popolare l'espressione di International Style, ma

non comprese né l'opera di Schindler né quella di Wright e tacque sul contenuto sociale della nuova architettura. Il catalogo di Hitchcock e Johnson (*The International Style: Architecture since 1922*) cercò di illustrare e definire i motivi formali della nuova architettura. Concetto di architettura come volume e non come massa, regolarità e non simmetria per definire lo spazio, vietato l'uso arbitrario degli elementi decorativi.

Se si considera il periodo compreso tra gli anni venti e quaranta negli Usa appare evidente che esistettero molte tendenze parallele. Le opere civiche erano ancora realizzate nello stile Beaux Arts, fu l'arrivo negli anni trenta di architetti come Mies, Gropius che fecero conoscere il sistema moderno che si sarebbe sviluppato dopo la Seconda guerra mondiale.

14. LA COMUNITA' IDEALE: ALTERNATIVE ALLA CITTA'

Mentre i singoli incarichi per la progettazione di ville, scuole, fabbriche permettevano ad architetti di sperimentare, le visioni urbane prodotte dall'avanguardia rimasero su carta. Come la nuova architettura affondava le radici nella storia anche le nuove città divennero assemblaggi di elementi urbani preesistenti. I problemi che furono affrontati da urbanisti avevano una storia legata all'evoluzione della città industriale nel XIX secolo. Meccanizzazione, nuovi mezzi di produzione e di trasporto avevano trasformato la morfologia preesistente della città. Inoltre città della Francia e della Gran Bretagna erano cresciute molto in fretta quando i contadini si erano riversati dalle campagne alle città. La popolazione aumentò drammaticamente. Il risultato fu un paesaggio desolato di fabbriche senza attrezzature adeguate né pubbliche né private. Ciò fu descritto da Engels nel 1845 dopo una visita a Manchester: *una sporcizia e uno squallore disgustoso che non hanno eguali*. Ma le disgregazioni prodotte dall'industrializzazione si estesero ben oltre gli slum operai e in altre aree di città. La speculazione terriera e il trasporto ferroviario tagliarono il vecchio tessuto e distrussero la gerarchia esistente. Le nuove tipologie edilizie come il grattacielo e la stazione ferroviaria sovvertirono il rapporto di scala e cambiarono l'immagine della città. La nuova borghesia richiedeva alloggi distanti dalla sporcizia prodotta dalle medesime fonti della propria ricchezza. I margini della città si spostarono verso l'esterno incorporando la campagna con lotti periferici e nuove reti stradali. Ci furono molti modi di concepire la critica alla città industriale. Marx e Engels propugnavano la rivoluzione come prerequisito di un decoroso ambiente politico e architettonico. Precedentemente i socialisti utopici **Saint Simon** e **Charles Fourier** avevano formulato argomentazioni a favore di strutture sociali alternative basate su nuove forme di regola e cooperazione. **Saint Simon** aveva auspicato il rovesciamento dei vertici governativi e la sostituzione con dei tecnocratici che avrebbero portato la società sul sentiero del progresso. **Fourier** idealizzò un palazzo collettivo il "*phalanstère*". Ubicato in un sito rurale doveva contenere tutte le funzioni per 1800 persone. Il phalanstère aveva una somiglianza con un palazzo barocco come se Fourier avesse messo a disposizione di tutti i ceti la ricchezza e le potenzialità dell'artisticità. I vari quartieri erano collegati attraverso una lunga strada interna per incoraggiare gli incontri casuali e per incarnare l'idea di una società egualitaria. Altre proposte di scala urbana furono tentativi di progettare città dignitose come Bournville e Pullman City. Anche i piani di **Hausmann** per Parigi utilizzavano i boulevards e i parchi come attrezzature igieniche al pubblico, creando contemporaneamente strade per il commercio, il controllo militare e la spettacolare esposizione dei monumenti cittadini del passato e del presente. A New York il **Central Park** di **Frederick Law Olmsted** introduceva nel cuore della metropoli industriale una versione irregolare della natura. Nella seconda metà del XIX secolo si svilupparono in Europa altri paradigmi destinati a influenzare le idee del XX secolo. Uno di questi emerse dagli scritti di **Camillo Sitte**. **Sitte** era viennese ed era contrario ai grandi assi e alle prospettive così egli sosteneva infatti una più stretta relazione tra le irregolarità delle forme urbane precedenti e l'organizzazione degli spazi e piazze. Se talvolta gli architetti definirono analogie meccaniche e biologiche esse vennero anche proposte da urbanisti che concepivano la città industriale come una grande macchina o anche come un organismo capace di un ordinato cambiamento. L'urbanista spagnolo **Arturo Soria y Mata** inventò un prototipo conosciuto come "**città lineare**". La Città lineare avrebbe dovuto collegare le zone di vita e di lavoro a una spina di circolazione prolungabile, e definire una relazione più ordinata tra città e campagna. La nuova città sarebbe stata composta da fasce parallele lungo le strade e ferrovie in grado di unire città esistenti distanti tra loro come Barcellona e Mosca. Un altro modello di gestione della sovrappopolazione era il decentramento. L'inglese **Ebenezer Howard** preoccupato della disgregazione e dello spreco che vedeva a Londra e in altre città industriali sosteneva la necessità di creare nuove comunità di dimensioni gestibili all'interno delle quali si potesse realizzare una felice sintesi tra mondo urbano e rurale. La sua visione di comunità locali era una variante del villaggio inglese, ma dotata di servizi aggiuntivi quali ferrovie e fabbriche di piccole dimensioni. Nella **Garden City** l'unità era costituita dalla famiglia con la propria abitazione individuale, queste case dovevano essere collocate lungo strade alberate che convergevano in modo graduale attraverso le ampie aree di verde pubblico e gli edifici civici verso il centro. Howard fu influenzato da William Morris e Ruskin. Una versione dell'idea di Garden City venne realizzata a **Letchworth** completata con architettura Arts and Craft con tetti a falde. I principi della Garden City furono adottati da **Tony Garnier** nella sua proposta per una "**Città Industrielle**". Concepita tra il 1901 e il 1917. Propose un caso di dimensioni medie con circa 35000 abitanti per i quali tentò di coordinare tutte le funzioni

sociali di produzione e di trasporto. Lo zoning fu usato per separare l'industria dall'abitazione, e le ferrovie per unire le due ali ai centri commerciali. Il sito ideale prevedeva delle terrazze nel paesaggio che contribuivano ad articolare le diverse zone ma la gerarchia delle parti era anche evidenziata dall'uso di assi. Era prevista una vasta area civica situata nel centro mentre non erano previsti edifici religiosi. Furono collocate piccole case unifamiliari lungo le stradi laterali alberate protette dall'affollamento dal rumore dal cattivo odore del traffico e dell'industria. Erano previsti marciapiedi in prossimità di ogni edificio, consentendo così l'attraversamento pedonale in qualsiasi punto della città e la presenza di una fitta piantumazione degli alberi. La Garden City era qui ripensata in modi che si confrontavano con le tecnologie il potenziale e i valori di una società industriale. Grazie alla sua amicizia con il sindaco di Lione Edouard Herriot, Garnier riuscì a tradurre in realtà parte di questa città ideale, ma qualcosa del carattere andò perduto. Un'altra rilevante opera urbanistica realizzata da **Berlage** per l'estensione della zona a sud di **Amsterdam** tra il 1902 e il 1920. La crescita di Amsterdam era continuata alla rinfusa al di fuori del perimetro delle mura fortificate nel corso del XIX secolo. Berlage riuscì a portare ordine dove non c'era, mediante l'ausilio di grandi viali che definivano importanti pezzi di città dal carattere consistente e massiccio, questi erano a loro volta attraversati da viali secondari di strade, piazze che contenevano negozi, scuole e istituzioni pubbliche. L'unità principale di abitazioni collettive era il blocco perimetrale disposto attorno ad ampi corti interne che ospitavano giardini. Una simile organizzazione di base fu adottata anche dagli architetti Kramer e de Klerk nei loro progetti di Amsterdam. Anche le abitazioni **Eigen Haard** di **De Klerk** del 1917/20 erano situate oltre il confine del centro storico e l'architetto tentò di solidificare il tessuto urbano monumentalizzando virtualmente la residenza e trattando il perimetro come un'unica unità scultorea. Essa venne abilmente articolata mediante cambiamenti nel ritmo nella texture nella scala e nel colore per indicare la funzione e la disposizione interne e per rispondere alle varianti pressioni di un sito triangolare. Al centro della base del triangolo venne tagliato un ingresso attraverso il bordo esterno e venne usato un campanile per sottolineare la presenza. Il filosofo/biologo/pianificatore scozzese **Patrick Geddes** fondò nel 1892 le **Outlook Tower** e Edimburgo. Geddes tentò di comprendere la città in termini più ampi considerando il rapporto con la campagna e con la regione circostante e riflettendo sulle strutture sociali ed economiche. I suoi concetti base erano popolo, lavoro, luogo. **Le Corbusier** tentò di ridurre la città industriale ai suoi elementi tipici e ai suoi rapporti principali cercando una grande sintesi tra meccanizzazione ordine geometrico e natura. Durante gli anni successivi alla prima guerra mondiale la Francia attraversò una forte crisi dell'edilizia residenziale e comparve il bisogno di incoraggiare investimenti internazionali. La **Città contemporanea per 3 milioni di abitanti (Ville Contemporaine)** del 1922 può anche essere vista come un'ipotesi generalizzata che riguarda la città moderna e come un'analisi più vasta di forze e tipi emergenti nella metropoli industriale. La Ville Contemporaine conosciuta attraverso una serie di disegni che Le Corbusier espose al Salon d'Automne a Parigi nel 1922. Il piano si basava su una geometria regolare ed era tagliato da un asse principale per la circolazione stradale che giungeva a un centro di trasporti organizzato su più livelli il più alto dei quali era un aeroporto. Attorno a questo centro e corrispondenti alla maglia urbana c'erano 24 grattacieli di vetro dell'altezza di 183 m previsti per ospitare i cervelli della società. La maggior parte della restante città era perlopiù occupata da edifici per appartamenti ad alta densità disposti con regolarità in uno scenario simile a un parco. I sobborghi operai e la zona industriale principale erano collocati un po' più distanti, sottolineando così la distinzione tra un'élite manageriale e le classi inferiori. L'alta densità abitativa doveva essere combinata con il massimo apporto di spazi aperti e di aria fresca attraverso l'uso di nuove tecniche come la costruzione in acciaio e cemento armato e con l'aiuto dell'automobile. Il traffico meccanizzato doveva essere separato da quello pedonale mediante l'uso di pilotis, in realtà l'intero piano verde della città doveva essere lasciato libero dal momento che anche gli edifici erano sollevati da terra. Al posto della sporca città industriale doveva sorgere una "brave new world" fatta di luce, verde, aria pulizia ed efficienza. Campagna e città dovevano essere reintegrate in modo che la città divenisse un grande parco. **Ville Voison** del 1925 (in cui proponeva al centro di Parigi la costruzione di un centro di affari costituito da grattacieli) fu un tentativo di sollecitare l'interesse del mondo dei grandi affari per i suoi progetti. La Ville Contemporaine di Le Corbusier aveva assemblato frammenti di città e delle teorie urbane che considerava pertinenti per un piano regolatore. L'aura tecnologica della griglia americana e delle città di grattacieli si intrecciava con le strade e gli edifici di vetro della Città Nuova di Sant'Elia. I boulevard, i grandi viali e i parchi di Parigi erano accoppiati a un ordine geometrico che ricordava i piani della città ideale del Rinascimento. La Garden City di Howard e la Cité Industrielle di Garnier erano riformulate in una scala più ampia. La sensibilità del purismo si mescolava con ricordi di grandi città classiche del passato. Gli edifici residenziali di Le Corbusier per l'élite erano di due tipi: arretrati, e blocchi perimetrali disposti attorno a corti chiamati **immeuble villa**. Questi ultimi erano costituiti da unità a doppia altezza ognuna con una grande terrazza giardino e composte fino a un'altezza equivalente di dodici piani. L'interno di ogni valloggio duplex era simile a quello previsto per la Maison Citrohan. Evidentemente era intenzione di Le Corbusier sfruttare le potenzialità della produzione in serie per risolvere la questione residenziale su scala amplissima. Vennero inclusi servizi comuni come ristoranti, campi di tennis, tetti a terrazza, prati. Le **immeuble villa** si ispirava a fonti diverse. La più importante fu il Monastero dei Certosini a Ema in Toscana che aveva visitato da giovane nel 1907. Anche se Le Corbusier non costruirà mai una versione integrale di nessuna delle sue città ideali, il loro spirito pervase buona parte della sua produzione successiva. Questo fu vero anche per molti architetti degli anni venti. A Francoforte il

sindaco della città nel 1925 invitò l'architetto **Ernst May** per modernare la città. I progetti delle **Siedlung** rappresentarono dei prototipi residenziali razionali. Emerse per esempio la cucina di Francoforte. Le Siedlung erano un lungo blocco basso con un'altezza dai tre ai cinque piani e con percorsi di accesso e scale tra gli appartamenti. Le superfici bianche erano vivacizzate in ogni caso dal gioco di ombre creato dagli alberi e dalla contrapposizione di prati e piantumazione. Questi progetti furono ampiamente pubblicati dalle sinistre che esaltavano il miglioramento delle condizioni di vita degli operai. Anche a Berlino si registrarono alcuni progetti come quello di Bruno Taut e Martin Wagner (Britz Siedlung) e quelli di Gropius. Il **piano del Britz** era centrato su uno spazio aperto a forma di ferro di cavallo attorniato da una fascia di abitazioni. Da questo punto focale furono disposti alcuni rettangoli paralleli tra fasce di verde. L'immagine della villa borghese isolata venne rigettata. Tuttavia esisteva il pericolo che la ripetitività potesse degenerare nella mera banalità, nel momento in cui sarebbero venuti a mancare il controllo formale richiesto oppure l'integrità della visione socialista. Il pericolo di applicare criteri prevalentemente funzionali su vasta scala dimostrato dalle proposte per la "**Città verticale**" di **Ludwig Hilberseimer** del 1924 in cui si vedevano blocchi lugubri e informi con un'articolazione minima allontanarsi in prospettiva lungo strade simili a canyon che scorrevano tra esse. **J.J. Oud** progettò nel 1924 delle abitazioni a Hoeck van Holland. I due blocchi identici contenevano due file di abitazioni sovrapposte e presentavano estremità arrotondate. I muri erano intonacati e imbiancati mentre la bassa base era in mattoni gialli, i gradini vicino alla porta in mattoni rossi e la cornice della porta in cemento grigio. Sul fronte si trovavano piccoli giardini privati mentre sul retro si trovavano quelli comuni. Oud fu in grado di affrontare molti dei problemi classici delle case a schiera: l'espressione di singole unità in un insieme percepibile, l'articolazione separata di centro e estremità, la disposizione e la differenziazione di facciate anteriori e posteriori. Nel 1925 nelle abitazioni del **Kiefoek** a Rotterdam Oud riuscì a far scivolare gli spazi circostanti l'uno nell'altra. In Olanda Oud aveva il vantaggio di lavorare su schemi viari regolarizzati e su un terreno piano che ben si sposava con il suo stile e con il suo approccio ma non c'era alcuna garanzia che le supposte qualità universali dei suoi progetti potessero essere trasferite ad altre condizioni. I problemi di interpretazione sociale su cui dovettero far fronte gli architetti dell'avanguardia europea non si discostavano molto da quelli affrontati nella Russia sovietica. Seguirono una serie di dibattiti di pianificazione urbana sull'equilibrio auspicabile tra città e campagna con particolare riferimento alla questione della decentralizzazione. Verso la fine degli anni venti **Zelenko e Leonid Sabsovich** concepirono la teoria di abitazioni comuni collocate in nuovi centri residenziali e industriali a intervalli regolari di 4 km circa oppure tra città esistenti. Questo teorema venne attaccato dai "disurbanisti" che caricaturizzarono le case come baracche rurali e sostenevano la disseminazione sull'intero territorio di industria e agricoltura eliminando così i confini tra città e campagna. Il progetto di **Ginzburg e Barshch** per una **Mosca Verde** proponeva il che il cuore della città storica fosse preservato per le attività culturali e ricreative mentre sarebbero state realizzate città lineari su un sistema radiale che si espandeva dal centro. Queste città sarebbero state costituite da abitazioni mobili di legno su pali e collegate attraverso una linea ferroviaria gratuita. La realizzazione della città lineare fu un progetto perseguito da **Nikolai Miljutin** che sosteneva che l'industria avrebbe dovuto essere costituita in modo lineare e affiancata da una fascia residenziale parallela da essa separata mediante una cintura di verde larga qualche centinaio di metri. Le ferrovie sarebbero state localizzate lontano dalla cintura verde sul lato discosto della zona industriale mentre una strada principale avrebbe dato accesso alle zone residenziali. Fu all'inizio degli anni trenta che Le Corbusier promosse la sua idea di **Ville Radieuse** e Wright mise a punto il suo concetto di **Broadacre City**. A Vienna nel 1917 un censimento rivelò che tre quarti delle case erano insalubri e sovraffollate. Gli affitti furono calmierati, le abitazioni private acquistate per destinarle ad abitazioni comunali e venne collaudato un programma edilizio per la costruzione di 5000 appartamenti all'anno. Architetti come Josef Frank e Adolf Loos proposero periferie a bassa densità abitativa con residenze unifamiliari. L'amministrazione comunale seguì tuttavia la direzione di Behrens di superblocchi dotati di servizi collettivi. Il modello prescelto noto come "**Hof**" un blocco chiuso, oppure semichiuso. Le enormi strutture risultanti diventarono note come "fortezze operaie" e in effetti il **Karl Marx Hof** fu lo scenario in cui nel 1934 si verificarono gli accessi scontri tra le forze di estrema destra e quelle di estrema sinistra. Quest'edificio fu progettato nel 1927 da **Karl Ehn** e si estendeva per oltre 1 km. Conteneva 1382 appartamenti, e servizi collettivi. Le problematiche di scala furono risolte in modo maldestro adottando un sistema a blocchi lineari che venne movimentata dagli ampi archi di entrata e sormentata da massicce torri. Nel 1928 sia il primo incontro dei CIAM (Congressi internazionali di architettura moderna) che i successivi furono rivolti al rapporto tra architettura e urbanistica sosteneva che l'architettura doveva essere ricollocata nel suo reale contesto che è economico, sociologico e al servizio dell'umanità. Nel 1929 l'incontro si tenne a Francoforte (abitazioni minime) nel 1930 a Bruxelles dove si parlò del problema di costruire edifici alti o bassi. Il congresso del 1933 si tenne sulla nave St Patris tra Masriglia e Atene e fu importantissimo perché sancì un proclama che fu denominato **Carta di Atene** in cui si ritornò al problema della città moderna e ai suoi principi di pianificazione.

15. L'INTERNATIONAL STYLE, IL TALENTO INDIVIDUALE E IL MITO DEL FUNZIONALISMO

Gli edifici prodotti dal movimento moderno erano differenti tra loro da paese a paese, tuttavia presentavano dei tratti ricorrenti come finestre a nastro, tetti piani, griglie strutturali piani orizzontali aggettanti, ringhiere di metallo, partizioni curve. Si potrebbero inoltre definire le qualità generali dello stile fatto di volumetrie rettangolari articolate da aperture nettamente tagliate oppure enfatizzate da piani sospesi e spazi compenetranti. Nel libro *The International Style* del 1932 Hitchcock e Johnson si spinsero oltre il tentativo di delineare i fondamentali principi del nuovo stile. Gli autori sostenevano la loro posizione offrendo una selezione di fotografie in bianco e nero di edifici situati in luoghi alquanto distanti tra loro come la California e la Cecoslovacchia. Hitchcock e Johnson erano intenzionati a onorare un genuino stile moderno e furono pertanto indotti a ignorare fenomeni anomali come Wright o l'espressionismo che non si adattavano a questa lettura. I loro criteri erano piuttosto vaghi. Il concetto di "regolarità" per esempio non avrebbe mai potuto rendere giustizia alla complessità spaziale della Lovell House di Richard Neutra oppure al Padiglione di Barcellona di Mies. Ciò non nega una certa comunanza d'espressione negli anni 20. Si può fare tuttavia una distinzione negli stili personali degli architetti prendendo in esame due edifici degli anni 20, La **Maison Cock** di Le Corbusier del 1926 e la **casa Schroder** di Rietveld del 1923/24. Si rimane colpiti dalla differenza di enfasi spaziale tra la scatola piana di Le Corbusier con i pilotis e l'esplosione di piani di Rietveld che si sovrappongono e si estendono nell'ambiente circostante. Un contrasto che incarna alcune differenze sostanziali tra **Purismo** e **De Stijl**. Ciascun progetto riflette qualcosa del proprio ambiente: il primo assumendo un certo accento parigino, il secondo sintetizzando il paesaggio olandese artificiale e a griglia. Indubbiamente si potrebbero individuare molte distinzioni formali più sottili tra le altre opere di Rietveld e di Le Corbusier, metafore personali fonti di forme posizioni ideologiche contrastanti. Forse il 1927 rappresentò il primo anno di maturità del nuovo stile. Fu l'anno di Villa Stein/de Monzie, degli edifici del Bauhaus, della Lovell House di Neutra, del Circolo operaio Zuyev a Mosca, fu anche l'anno di due eventi chiave simbolici d'importanza internazionale: il concorso per la **Lega delle Nazioni** a Ginevra e l'adunanza di tendenze dell'avanguardia alla **Weissenhofsiedlung** di Stoccarda. Il primo dei due eventi finì da promemoria al fatto che le nuove forme avevano ancora una lunga strada da percorrere prima di essere accettate ufficialmente, il secondo un'esposizione di idee sulla residenza sponsorizzate dal Deutscher Werkbund fu l'affermazione che un linguaggio condiviso era stato infine raggiunto. I singoli elementi di questo museo contemporaneo di architettura internazionale esibivano notevoli differenze di approccio. La casa di **Hans Scharoun** composta da curve sovrapposte, aveva un carattere piuttosto espressionista. L'edificio di Le Corbusier era una scatola svuotata al piano terra grazie all'uso di pilotis e che presentava ampie superfici vetrate. L'edificio era l'espressione ossessiva dei cinque punti di una nuova architettura. Il blocco di appartamenti di **Mies** era un edificio che si sviluppava lungo l'asse orizzontale molto chiuso e regolare. Le differenze tra i vari edifici provenivano in parte da differenti intenzioni in parte da differenti funzioni e dimensioni. Gli edifici del Bauhaus a Dessau rappresentavano un caso in cui architettura faceva uso di variazioni del sistema per orchestrare una varietà di funzioni e volumi. La **fabbrica Van Nelle** costruita nei pressi di Rotterdam. Le maggiori funzioni produttive vennero situate in tre rettangoli collegati tra loro ognuno più alto del successivo cosicché l'edificio nell'insieme assumesse una forma a gradoni. Gli spazi interni furono organizzati su una pianta aperta sorretta da una griglia di colonne di fungo. I solai erano a sbalzo in modo che le facciate potessero essere vetrate senza interruzione per garantire il massimo della luce e dell'aria. L'edificio era collegato lateralmente mediante straordinari elementi trasportatori e ponti trasparenti incrociati. Le torri delle scale costituivano punti di tensione verticale e apparivano come elementi discreti. La composizione era conclusa da una piccola sala vetrata di forma quasi circolare. Il **Sanatorio Zonnebaai** di **Duiker e Bijvoet** disposero il complesso medico su una pianta a farfalla. Le singole funzioni vennero differenziate da variazioni nella forma e nella finestratura. Ma per poter comprendere come questi edifici fossero differenti dalle opere russe dello stesso periodo sarebbe sufficiente compararle al **Circolo Operaio Zuyev** a Mosca. Qui il grande cilindro che contiene le scale è meno controllato dal punto di vista formale che nella fabbrica Van Nelle. Le bande orizzontali che si intersecavano apparivano perfino pesanti. Il **Grande magazzino Schocken** di **Mendelsohn** del 1928/29 presenta un aspetto soave unificato e liscio. La facciata era un'unica e ampia curva con una vetrina quasi ininterrotta alla base e finestre a nastro ai piani superiori. Fabbriche, grattacieli blocchi di appartamenti erano alla fine funzioni "moderne" ma qualche volta accadeva anche che la nuova architettura dovesse realizzare commesse più tradizionali come monumenti, biblioteche edifici governativi. Il concorso per la **Lega delle Nazioni** del 1927 offre una panoramica interessante dall'approccio e della varietà con cui gli architetti moderni affrontarono lo stesso programma. L'edificio avrebbe dovuto ospitare una sorta di parlamento europeo contenere una gigantesca sala per assemblee, sale, un segretariato e una molteplicità di funzioni burocratiche e avrebbe dovuto collocarsi a Ginevra vicino al lungolago. Alla fine venne selezionato un progetto Beaux Arts alquanto sgraziato di **Neuf** ma dopo che Le Corbusier fu squalificato con la scusa che i suoi disegni non erano originali ma delle stampe. Nel progetto di **Le Corbusier** l'elemento più importante è la sala per le assemblee collocata su un asse principale e le funzioni di supporto del segretariato erano disposte come blocchi laterali uniformi che dominavano strisce di paesaggio e il

vicino lago. Il volume dell'assemblea scaturito da considerazioni acustiche presentava un profilo curvo. Le Corbusier diede alla facciata dell'assemblea ricolta verso il lago un trattamento monumentale mediante l'uso di grandiosi pilotis che reggevano un portico curvo in cui era collocato un gruppo scultoreo. La biblioteca era situata sull'asse laterale dello schema. Il segretariato era trattato con lunghe finestre levigate, pannelli di granito balconi e pilotis che consentivano il passaggio del traffico sottostante. È interessante paragonare nella stessa competizione il progetto di Le Corbusier con quello di **Hannes Meyer**. Nel suo schema il segretariato era l'elemento dominante ed era contenuto in una torre dal telaio aperto una celebrazione di ingegneria che richiamava l'ammirazione dell'architetto per il Ostruttivismo russo. La proposta di Meyer voleva comunicare l'immagine di un forum completamente aperto ed egualitario per ottenere il consenso della gente. Il progetto di Le Corbusier fu una celebrazione della sua fede in una umanità razionale e illuminata. Il paragone tra i due progetti è alquanto valido perché dimostra differenti enafsi personali e ideologiche per edifici che sarebbe stato ancora possibile riunire sotto la stessa capiente etichetta di stile. Architetti come Hannes Meyer propugnavano una "**Nuova Oggettività**", si proclamavano lontani sia dai tradizionalisti sia dai moderni. Nel 1926 la rivista ABC pubblicò un efficace illustrazione che collocava fianco a fianco tra loro il "nazional-romantico" **Municipio di Stoccolma** di **Ostberg** e la **Stazione Ferroviaria** a Stoccarda tradizionalista di **Paul Bonatz** del 1911/27 e un progetto di casa De Stijl del 1923 di **Theo Van Doesburg**. Secondo i criteri dell'International Style l'ultimo sarebbe stato accettabile i primi due un tabù, ma dal punto di vista della Nuova Oggettività erano considerati tutti degli anatemi e vennero cancellati tutti dall'illustrazione. Coloro che propugnavano un International Style correvano il rischio di ignorare differenze sostanziali e di inflessione formale. Il Movimento Moderno ceco fondato all'inizio degli anni venti dal **gruppo Devetsil** comprese numerosi gruppi antagonisti nello spettro che va dal "funzionalismo" al "formalismo". Non ci sorprende di trovare una mescolanza di idee provenienti da fonti sia dell'Europa occidentale sia sovietiche. La varietà di posizioni teoriche trovò riscontro in un certo pluralismo di linguaggio. La **Double House** di **Otto Eisler** a Brno del 1926 impiegava all'esterno alcuni elementi costitutivi della nuova architettura ma con una pianta in un certo senso divisa in compartimenti. L'espressione della moderna architettura ceca spaziava dalla drammaticità policroma costruttivista del padiglione di **Bohuslav Fuchs** per la città di Brno del 1928 alla sobrietà del negozio **Bata** a Praga del 1928/29. Il critico **Karel Teige** nel 1929 si scagliò contro un progetto di Le Corbusier dello stesso anno il Mundaneum (una specie di acropoli vicino Ginevra). Verso la fine degli anni venti anche Mies venne criticato per la mancanza di interesse legato ai grandi numeri. Negli anni venti l'architettura moderna articolò una varietà di visioni per l'interno: dall'essenzialità quasi clinica dalle nude lampadine degli architetti della Nuova Oggettività alla seta cangiante all'acciaio lucido alle cromature splendenti di Mies. Nelle sue case Le Corbusier sfruttava i contrasti tra i muri piani e oggetti industriali sedie Thonet in legno curvato e oggetti artigianali. Lavorando in collaborazione con **Charlotte Perriand** creò anche una intera serie di mobili in acciaio tubolare che si basava sulla tecnologia della bicicletta e si adattava alla forma del corpo umano in posizione seduta oppure reclinata. La *chaise longue* con la sua esile struttura in acciaio e il rivestimento in pelle poteva essersi ispirato in parte all'attrazzatura da campeggio ma la sua forma sinuosa era anche in armonia con la geometria curva della pianta libera. L'architetta e designer **Eileen Gray** sviluppò anche una raffinata estetica per gli interni che si basava su sottili sovrapposizioni di rifiniture esotiche popolari. Interessante la casa che la Gray progettò per sé e per Jean Badovinci a Cap Martin. Nel 1929 l'ingegnere filosofo **Richard Buckminster Fuller** progettò una casa in alluminio attorno a un albero centrale di servizi meccanici. Sosteneva che questa **Dymaxion House** era collegata più fortemente all'ottimizzazione funzionale e tecnologica di quanto lo fossero le produzioni cosmetiche del Movimento Moderno. In questo periodo ci furono anche obiezioni nei confronti del valore funzionalista. Quei pochi architetti degli anni venti che si ritrovarono a inseguire un'architettura funzionalistica erano alle prese con il fatto che le funzioni da sole non generavano la forma, così le funzioni potevano essere tradotte nelle forme e negli spazi dell'architettura soltanto attraverso lo schema di uno stile. Alcuni architetti rifiutarono un tentativo semplicistico di equiparare l'architettura moderna a uno stile particolare perché dovevano enfatizzare il fatto che valori duraturi dell'architettura andassero oltre i parametri di stile. Nel 1932 Schindler criticò l'esposizione al Museum of Modern Art che diede origine al libro *Lo Stile Internazionale (The International Style)*. Se alcune opere costruite negli anni venti così uniche e varie come per esempio la **Scuola d'arte** ad Amsterdam di **Duiker** oppure l'Edificio per il **Turun Sanomat** di Alvar Aalto o ancora la **Lovell Beach** di Schindler continuarono ad attirare l'attenzione per anni dopo essere state costruite ciò fu dovuto alla loro intrinseca vitalità di creazioni architettoniche che legavano tra di loro idee forme e materiali a servizio di intenzioni uniche. La **Maison de Verre** a Parigi del 1928/31 fu un'altra opera del periodo che sfugge a una facile classificazione. Venne costruita per combinare le funzioni di una clinica medica e di un'abitazione privata. I materiali dominanti erano il vetrocemento e sottili elementi d'acciaio. La pianta degli interni era complessa per poter separare le varie zone. Il vetrocemento avrebbe dovuto fungere da velo che filtrava all'interno la luce grigio argento di Parigi ma che teneva a distanza il mondo. Il vetro venne usato con parsimonia. Lo spazio più interessante era costituito dal soggiorno doppia altezza. I materiali e le loro associazioni devono essere considerati come parte della matrice di uno stile. I muri bianchi intonacati e le superfici piane usate così spesso durante gli anni venti dovevano trasmettere forse una qualità non materiale, suggerire all'opposto dell'artigianato l'astrazione della macchina. La lucentezza del vetro e la finezza dell'acciaio erano evocative di aeroplani e di oggetti della produzione in serie. **Henri Focillon**

suggeriva che *“il tempo che sostiene un'opera d'arte non definisce né il suo principio né la sua forma specifica”*. Questa acuta osservazione risulta pertinente a due capolavori del Movimento Moderno: la Villa Savoye di Le Corbusier del 1928/31 e il Padiglione tedesco a Barcellona del 1928/29 di Mies. Il **Padiglione di Barcellona** fu costruito temporaneamente per l'Esposizione Internazionale di quell'anno e aveva la funzione celebrativa, ambasciatoriale di rappresentare i valori culturali di una nuova Germania ansiosa di porre le distanze tra sé e il suo passato imperialista. La Repubblica di Weimar desiderava proiettare un'immagine di apertura liberalità modernità e internazionalità. Il commissario generale del Reich affermava che l'edificio doveva mostrare ciò che possiamo fare ciò che siamo e ciò che vogliamo oggi. La soletta del tetto venne posata delicatamente sopra otto montanti d'acciaio cruciformi e cromati una concezione che richiamava alla mente lo schema Dom-Ino ma con un'altezza di un solo piano. Alcuni muri erano portanti ma l'idea espressa dichiarava l'indipendenza delle pareti piane dai tradizionali ruoli portanti. Il telaio strutturale era accompagnato da materiali costosi, muri in marmo e in onice, vetro dipinto semi riflettenti, acciaio inossidabile e travertino. Questa struttura fu collocata all'estremità di un podio sopraelevato. Venne creato un contrappunto traslando l'asse della vasca principale rispetto a quella del padiglione, e questo movimento venne rinforzato dal modo in cui furono sistemate le pareti alcune sotto il tetto alcune protese verso l'intorno, tutte comunque svincolate dalla griglia di supporti. Il soffitto era bianco la connessione con la sommità delle colonne era morbida cosicché il tetto appariva fluire parallelo all'acqua e al pavimento. La pianta del Padiglione si leggeva come un quadro astratto. Gli interni erano regali e lussuosi. Il Padiglione di Barcellona aveva la funzione di sala ufficiale di sala di ricevimento del re e della regina di Spagna da parte dell'ambasciatore tedesco. Per il resto l'interno venne lasciato libero. Il Padiglione di Barcellona fu ricostruito negli anni ottanta seguendo le piante originali ma senza utilizzare gli elementi originali che erano andati perduti. Nei termini dell'evoluzione del linguaggio di Mies il Padiglione rappresentò una sintesi delle solette orizzontali sospese e delle strutture a griglia già sviluppate nel suo progetto per l'Edificio per uffici in cemento del 1922 e di una sorta di pianta centrifuga che aveva sperimentato nella Villa in mattoni del 1923. Gli storici hanno prestato attenzione alle similitudini esistenti tra la pianta e i quadri di Mondrian alla concretezza dei materiali impiegati, alla semplicità delle superfici murarie che richiamavano le stanze di Berlage per superfici ben proporzionate disadorno da cima a fondo alla novità e alla ricchezza della concezione dello spazio e dei suoi piani fluttuanti le sue illusioni pittoriche e la sua ambiguità. Ma è anche nella storia che vanno ricercate le similitudini. Si riconosce sicuramente nel padiglione un approccio classico nelle sue impeccabili proporzioni nel senso di riposo e nella sua riproposizione di forma astratta della colonna e della trabeazione primordiale. Rappresentava un tempio sul podio.

16. L'IMMAGINE E L'IDEA DELLA VILLA SAVOYE DI LE CORBUSIER A POISSY

La **Villa Savoye** Poissy del 1928/30 di **Le Corbusier** racchiude un enorme quantità di idee, incarna un mito di vita moderna e contiene echi del passato. La villa Savoye è situata a circa trenta chilometri a nord ovest di Parigi alla periferia della cittadina di Poissy. Il luogo è circondato su tre lati da alberi mentre dal quarto gode di un ampio panorama verso i prati e le valli dolcemente ondulate dell'Ile de France. La prima impressione è quella di una scatola bianca sospesa su pilotis posta sullo sfondo costituito dall'intorno rurale, dal panorama lontano e dal cielo. Il viale dell'accesso passa attraverso il basamento i cui muri sono dipinti di verde intenso, gira attorno all'edificio sotto l'aggetto e riemerge per tornare sulla strada dall'altro. La scatola principale del primo piano è sormontata da volumi curvi appena visibili dal retro. La “facciata” principale è in un certo senso vuota e severa e dà l'impressione di un edificio completamente simmetrico. La forte enfasi orizzontale è data dalla figura complessiva dalla singola finestra a nastro che corre da un esterno all'altro del piano superiore dalle ripetute linee orizzontali delle vetrate industriali del piano terra. A questo livello pilotis cilindrici arretrati su ogni lato dietro al presunto piano della facciata forniscono un arioso senso di leggerezza e sono posizionati in modo che la soprastante scatola appare sospesa. L'entrata si trova all'apice di una curva formata dal livello inferiore vetrato. Attraverso le principali si passa nel vestibolo uno spazio definito su entrambi i lati da curve superfici di vetro. Le scelte più importanti sono chiare. Una rampa sale dritta lungo l'asse maggiore dell'edificio verso i piani superiori. A sinistra c'è una scala a spirale che collega la zona dei domestici al mondo di sopra. Lo spazio ha inizio con le forme pure dei pilotis cilindrici. Quelli vicini alla porta sono raggruppati a formare una sorta di portico, uno di loro è a pianta quadrata per corrispondere all'angolo di un muro interno fiancheggiante il secondo lato della base della rampa. Le piccole piastrelle bianche del pavimento sono posate diagonalmente e creano un sottile collegamento tra le varie curve e i rettangoli dell'edificio. La rampa è la spina dorsale dell'idea: in pianta è collocata sull'asse e passa tra le maglie dei pilotis. In sezione suggerisce un passaggio dinamico attraverso le solette dei piani. La pianta della Villa Savoye è quasi un quadrato, una delle figure ideali che l'architetto tanto ammirava, parte della ricchezza dell'edificio deriva dalla dinamicità di forme curve all'interno di un perimetro stabile. La rampa emerge al primo piano il principale livello di soggiorno della casa dove sono situati gli spazi più formali e pubblici. Essi si aprono attorno al tetto a terrazza una sorta di stanza a cielo aperto nascosta all'esterno mediante una finestra a nastro priva di vetro. Questa cattura il sole in ogni momento della giornata (è orientata a sud) e contribuisce a riempire la casa di luce. La stanza più grande è il salone in cui si aprono una grande superficie vetrata in diretto affaccio sulla terrazza una finestra a nastro rivolta verso la vista migliore quelle delle lontane colline a nord-ovest. Sugli altri due lati del tetto a terrazza

danno zone più private: la cucina dell'angolo con il suo terrazzino, la camera da letto per gli ospiti e la stanza da letto per Madame Savoye con l'annesso boudoir e il bagno. La villa era un rifugio di campagna o una residenza per il fine settimana estiva. Tra le curiosità del piano principale troviamo il camino del salone che prende la forma di una ciminiera libera e una seduta ricoperta di piastrelle blu accanto al bagno principale. Il piano della rampa è rifinito con una pavimentazione posata in diagonale per rinforzare il senso del movimento. La ricchezza degli effetti deriva dall'armonia e della similitudine di forme geometriche di base, dal controllo di proporzione e ratio da effetti illusori che lasciano intravedere aggetti attraverso strati di vetro o finestre tagliate di netto nelle più lineari superfici bianche. L'ultimo tratto della rampa ascende verso il solarium percepito dapprima dall'esterno come un volume curvo e sospeso. L'adeguato approvvigionamento di verde era una parte centrale della mitologia lecorbuseriana dell'età della macchina. Nella Villa Savoye si mischiano tra le loro diverse idee formali. C'è un'armatura simmetrica che è rinforzata dalla pianta quadrata, dalla rampa centrale e dalla curvatura del viale per le auto. Al suo interno si trova un contro tema asimmetrico espresso dall'azione dinamica delle curve sulla copertura dall'asimmetria del tetto a terrazza principale e dall'espansione laterale della pianta libera. La Villa Savoye avvicinava svariati temi ed esperimenti formali precedenti dell'architetto. In Verso un'architettura Le Corbusier aveva fatto riferimento all'idea degli standard. Le asserzioni contenute nella Maison Citrohan i principi dei cinque punti della nuova architettura i suggerimenti dei vari schemi intermedi erano qui nobilitati ed elevati a livello estremo. Quando gli fu commissionata Le Corbusier era ormai un architetto maturo di prim'ordine. Egli descrisse i suoi clienti come *"privi di idee preconcelte moderne o antiche"*. Sembra che tra il 1928 e il 1929 siano esistiti cinque schemi differenti. Come spesso accadeva nel suo processo progettuale alcune idee emerse all'inizio furono scartate per essere riprese invece più tardi e incorporate nel progetto finale, i primi schizzi sono infatti molto vicini all'edificio costruito. Nonostante il progetto fosse imparentato con i precedenti progetti Le Corbusier creò un'immagine senza precedenti. L'idea del passaggio dell'automobile sotto l'edificio con tutte le implicazioni urbanistiche e architettoniche e la rampa erano già presenti nei precedenti progetti ma qui erano combinati in una nuova combinazione vitale. Un'analoga osservazione può essere fatta riguardo ai cinque punti di architettura: la finestra a nastro non era mai stata utilizzata in modo così efficace per unificare tutti e quattro i lati di un edificio e il pilotis era qui usato come caratteristica progettuale dominante sia all'interno e all'esterno. Ma ogni volta che Le Corbusier riutilizzava una forma essa acquistava molteplici livelli di significato pratico e mitico in relazione al nuovo contesto. La villa ha anche un'affinità con l'architettura del passato. Quietude, proporzione, chiarezza e semplice trabeazione. Si potrebbe arrivare a una reminescenza del Partenone che aveva così tanto ossessionato Le Corbusier durante il *"voyage d'Orient"*, la processione meccanizzata culminante nell'ingresso ubicato all'estremità più lontana dell'edificio ha affinità con il percorso cerimoniale che l'architetto aveva annotato sull'Acropoli quasi vent'anni prima. Si è tentati di considerare il pilotis quell'elemento centrale del linguaggio architettonico di Le Corbusier così risonante di significati correlati al purismo alla standardizzazione all'uso del cemento e alla creazione di una nuova urbanistica anche una reinterpretazione dell'idea di colonna. Allo stesso tempo il pilotis era concepito come forma corretta per l'utilizzo del cemento. Così la Villa Savoye riuniva un certo numero di elementi del suo ideatore e dava espressione poetica alla sua visione del mondo.

17. LA CONTINUITA' DI TRADIZIONI PIU' ANTICHE

Ai suoi albori il Movimento Moderno come ogni giovane movimento si trovò in minoranza. La maggior parte degli edifici costruiti attorno al 1930 erano prosecuzioni di tradizioni e vernacoli precedenti. Nonostante architetti moderni così diversi come Wright, Le Corbusier e Mies essi hanno comunque avuto un profondo debito con la tradizione. Wright afferma che la sua opera *"era dedicata a una causa conservatrice"* e insiste sul fatto che essa non rinnega la tradizione. Le Corbusier dichiarava che il passato era il suo unico maestro, mentre Mies trattò il passato come fonte d'ispirazione e di principi che dovevano essere distillati in un linguaggio moderno. La villa Savoye e il Bauhaus non facevano uso di ordini classici, volte, archi o costoloni. Nel momento in cui il Moderno cominciò a emergere le sue differenze erano rispetto all'altra architettura molto più facilmente identificabili delle similitudini. Tuttavia alla fine vinsero i moderni nel senso che i loro schemi furono quelli generalmente adottati in tutto il mondo. Le ragioni che indussero all'adozione di nuove forme tipo rispetto a tradizioni preesistenti variavano notevolmente da luogo a luogo. Nonostante le qualità durevoli di alcuni edifici appartenenti a queste tradizioni preesistenti essi risultarono meno idonei al cambiamento delle condizioni culturali e alle aspirazioni delle generazioni immediatamente successive. Negli anni trenta le posizioni tradizionaliste furono spesso usate dai regimi totalitari per estromettere l'architettura moderna. Tra le due guerre si realizzarono opere di notevole qualità nonostante apparentemente discendessero da un periodo precedente contenevano un valore intrinseco. La **Stazione ferroviaria** a Stoccarda di **Paul Bonatz** e **Friedrich Scholer** (edificio fu rigettato dagli architetti della Nuova Oggettività). Qui la stazione venne trattata come un edificio civico con facciata e biglietteria in muratura e sul retro tettoie in acciaio e vetro a protezione dei binari. L'esterno aveva un vago carattere romanico attraverso l'uso di ampie superfici composte da blocchi di pietra grezza archi a sesto acuto e pilastri semplificati. Bonatz riteneva che le forme intonacate fossero poco pratiche e inadeguate dal punto di vista simbolico. L'Art Nouveau per esempio rappresentò per individui come Behrens e Le Corbusier una fase temporanea ma i suoi effetti si protrassero fino agli anni venti in diversi luoghi come Maiorca e Buenos

Aires. **Gaudì** fino a poco prima di morire nel 1926 si stava ancora impegnando ad ampliare il proprio stile personale. Wright era considerato accettabile per gli schemi ufficiali mentre anticipava idee moderne di spazio e forma. **Auguste Perret** continuò il suo stile prebellico con poche ma parallele influenze provenienti dalle opere seminali della bianca architettura degli anni venti. La chiesa di **Notre Dame a Le Raincy** del 1924 era il culmine logico di tutto ciò che Perret aveva ricercato per il cemento armato nel corso dei tre decenni precedenti. L'espressionismo venne poco menzionato dagli storici forse perché in contrasto con il gusto degli storici alla ricerca di uno stile moderno. Quindi un'opera come la torre Einstein di Mendelsohn rientrava in questa categoria mentre il Goetheanum a Donarch vicino a Basilea veniva estromesso (Rudolf Steiner) nonostante avesse idee rivoluzionarie. Il **Goetheanum** era il quartier generale del movimento mondiale antroposofico di Steiner e comprendeva un auditorium. Andava a sostituire un edificio prebellico distrutto durante un incendio. Il progetto è in emento con sfaccettature minearologiche ascendenti fino alla copertura curva. Sul retro del sito si trovava una curiosa astrazione di un albero un totem virtuale un'allusione alle teorie di Goethe sull'origine delle specie verticali. Sebbene l'Art Nouveau sia stato in sé un fenomeno relativamente di breve durata la sua influenza perdurò negli sviluppi che insistevano sull'organico e sull'astrazione formale di forme naturali. Tuttavia vi furono altre tendenze che provenivano in parte dall'Art Nouveau. Tra questa vi fu una maniera di progettare chiamata **Art Decò** dopo la sua apparizione alla Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes del 1925. L'Art Decò presenta a malapena una coerente entità stilistica e in essa vi fu un valore architettonico duraturo relativamente scarso tuttavia opere di considerevole ricchezza come il **Richfield Building** a Los Angeles del 1928, la **Hoover Factory** a Londra del 1935 e il **Chrysler Building** a New York. In questi progetti un impianto assiale Beaux Arts era mascherata da materiali moderni e superfici murarie minuziosamente decorate e colorate. L'atteggiamento era lontano dall'International Style. L'Art Decò servì da modesto raccordo tra il moderno e il consumismo. Il Movimento moderno corse il rischio di trovarsi oltre la capacità di ricevere la compressione e la simpatia del pubblico con il suo arrogante disdegno del convenzionale. Non è poi così strano che le giurie del Chicago Tribune della Lega delle Nazioni e del Palazzo dei Soviet andarono a un'architettura Beaux Arts. Esisteva incertezza sulla capacità da parte delle nuove forme di trasmettere un credo accettato da tutti. L'argomento risulta ancora più chiaro nell'abitazione familiare. La nuova architettura era di proprietà di gruppi isolati di bohemien della classe medio alta sia di una burocrazia progressista. Negli anni venti il gusto dell'uomo qualunque si sentiva più a proprio agio con immagini derivate dal movimento Arts and Craft. L'immaginario del moderno dovette impiegare oltre due decenni per essere volgarizzato e popolarizzato. Nella maggior parte dei paesi dell'Europa occidentale degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica il "gusto ufficiale" contro il quale l'avanguardia combatteva le proprie battaglie proveniva in genere dall'eclettismo del XIX secolo. Nel 1929 anno in cui venne progettata la Villa Savoye a Parigi negli Stati Uniti la maggior parte degli edifici collegiali erano nella maniera neo-gotico. Anche se l'architettura moderna fosse già stata conosciuta difficilmente sarebbe stata impiegata in un contesto dove si ricercavano associazioni con l'insegnamento del passato e con la tradizione. Il caso della **Rice University** nei dintorni di Houston nello stile gotico bizantino. Il **Lincoln Memorial Washington Dc** progettato da **Henry Bacon** nel 1911. Le forme adottate dalla soluzione di Bacon seguono la tipologia Beaux Arts. L'idea di un memorial a Lincoln venne presa in considerazione per la prima volta dopo la sua morte ma fu soltanto nel XX secolo che furono proposti dei dibattiti per individuare un luogo e un architetto. Il progetto a quell'epoca era imprescindibile dalla città di Washington come una sorta di nuova Roma al centro di un impero emergente. Il monumento doveva essere collocato sull'asse principale con il Capitol e l'obelisco dedicato a Washington e creare infine un collegamento visivo tra questo grandioso viale ricco di associazioni presidenziali e il Cimitero di Arlington sull'altro lato del Potomac. Il progetto era una bassa ed elegante scatola orizzontale in stile neo greco collocato su un terrapieno rialzato. Si componeva di colonne doriche mentre il fregio e la trabeazione presentavano intagli raffiguranti i simboli degli Stati e della loro unità. All'interno la statua di Abraham Lincoln dominava un lungo specchio d'acqua. In termini simbolici l'obiettivo era di rispecchiare la purezza del carattere di Lincoln e fissare la posizione storica in relazione agli illustri presidenti suoi predecessori e celebrare gli ideali della guida dell'Unione. I grattacieli della New York degli anni venti sono prova del fatto che gli schemi della progettazione Beaux Arts permasero negli Stati Uniti negli anni tra le due guerre anche se le piene insegne del classicismo erano assenti. **State Capitol** a Lincoln, Nebraska progettato da **Bertram Goodhue** tra il 1921 e il 1932 incarnò uno sforzo di forgiare un linguaggio populista e democratico di monumentalità statale nel contesto della provincia americana. La torre centrale con la sua cupola dorata poteva essere vista da miglia di distanza attraverso il paesaggio piatto. Il complesso nel suo insieme si sviluppava su una pianta Beaux Arts simmetrica e gerarchica, mentre l'iconografia dei dettagli era pensata per evocare temi legati all'agricoltura delle praterie. Uno stile simile sarebbe stato riproposto in numerosi edifici federali di piccola scala degli anni trenta quali uffici postali e tribunali. **Jozè Plecnik** si mosse nella direzione opposta collocandosi inizialmente in linea con le tendenze dell'avanguardia viennese all'inizio del secolo e in seguito maturando gradualmente un complesso linguaggio arricchito di classicismo e stili locali negli anni venti e trenta. All'inizio degli anni venti Plecnik fu invitato dalla Repubblica Democratica ceca appena fondata a trasformare il **Castello di Praga** in un simbolo democratico che concretizzasse il nuovo ordine politico. L'architetto prefigurò una sorta di acropoli pan-nazionale inserita all'interno dei bastioni e concepita come una serie di gradini camminamenti monumenti e allineamenti storici che collegavano le recenti lotte di liberazione nazionale con eventi e leggende del passato ceco e slovacco. Queste opere concepite nello

stesso momento in cui il Movimento Moderno si stava sviluppando in Europa centrale combinava simbolismo topografico e culturale. Quando si esamini l'architettura dei primi decenni del secolo costruita dagli europei nelle loro colonie africane e asiatiche si rintracciano casi di edifici che unirono le idee cosmopolite occidentali con quelle native locali. Il risultato fu a volte un falso orientalismo a volte fu un efficace eclettismo adeguato al clima e al luogo. L'India britannica offre in questo caso un interessante esempio di queste ambiguità e ambivalenze. Nel periodo conclusosi con la fondazione di New Dehli ci furono accesi dibattiti sulla questione di espressione architettonica appropriata. Alcuni difendevano il riutilizzo di forme occidentali, altri sostenevano il supporto di stili locali. I principali edifici così come la pianta di New Dehli furono classiche occidentali e indiane provenienti da diversi periodi. La **casa del Viceré** aveva alcuni prototipi barocchi nelle soluzioni classiche per organizzazione di pianta e prospetto e aggetti di protezione di pietra. Indiana. Un'altra area in cui le soluzioni tradizionaliste furono preferite a quelle moderne fu la progettazione di chiese. Alcuni dei più efficaci risultati furono ottenuti ripulendo i modelli tradizionali. La chiesa Garrison di St Martin a New Dehli progettata nel 1928 da Arthur Gordon Shoenberger. I severi muri in mattone la torre strombata e il reggimentato sistema di scolo delle acque evocavano un'immagine marziale qualcosa tra una forte militare e l'astrazione di una chiesa di campagna. Le aperture furono mantenute di dimensioni piccole per impedire alla luce forte del sole di entrare e la costruzione fu trattata senza nessun ornamento. L'interno venne ridotto alla sua essenziale struttura dei pilastri muri e cupole piatte, il tutto fu sottomesso allo stesso rigore dell'esterno. Il risultato fu un'opera di una certa qualità senza tempo ma funzionale e solenne. Nel XX secolo le forme medievali e i principi strutturali continuarono a essere reinterpretati in tutta Europa. La chiesa **Notre Dame de Perpetue** al Le Raincy del 1922/23 suggerì come materiali moderni quali il cemento armato potessero essere usati per reinterpretare le tradizioni tipologiche ecclesiastiche. In questo esempio erano presenti navate centrali e navate laterali colonne e volte ma rimaneggiata in accordo con la logica e le dimensioni di un insolito sistema strutturale. Con lo stesso spirito l'esterno nel suo insieme rendeva superficiali i muri essendo costruito con schermi forati in cemento attraverso cui filtrava la luce. Il risultato fu un'opera che non rientrava in nessuna particolare categoria stilistica che non era né gotica né classica. Nel XX secolo erano operative molte correnti del classicismo comprese alcune che contribuirono alla formazione dell'architettura moderna. In tale rapporto è istruttivo tracciare l'opera dell'architetto svedese **Asplund**. La **Biblioteca pubblica** di Stoccolma di Asplund del 1920/28. La sala lettura era collocata su una pianta circolare conficcata in una scatola rettangolare. Riuscì a rinvigorire forme del passato mediante intenzioni espressive proprie. All'Esposizione di Stoccolma del 1930 Asplund continuò ad assorbire la posizione dell'International Style soltanto per fonderle con le sottili armature del classicismo nelle sue notevoli opere del decennio seguente. Francia e Gran Bretagna dal 1910 al 1940 circa con i loro architetti tradizionalisti e classici furono meno fortunate. Né l'accademico Beaux Arts non aveva il dono di sintesi, mentre **Reginald Blomfield** con i suoi prospetti sul Regent Street erano rielaborazioni di Palladio e Sansovini. Da questa analisi si capì come una generazione più giovane sentì il bisogno di cambiare e si potrebbe sostenere come Behrens, Wright, Le Corbusier, Aalto, Mies abbiano manifestato rispetto ai loro dotti equivalenti che operavano un riferimento al passato un intuito più profondo nel cogliere l'essenza del classicismo.

18. NATURA E MACCHINA: MIES VAN DER ROHE, WRIGHT E LE CORBUSIER NEGLI ANNI TRENTA

Agli inizi degli anni 30 l'architettura moderna era diventata una forza significativa nel panorama mondiale e aveva fatto numerosi segnali. Tuttavia il tentativo di costruire una nuova tradizione fu ostacolata da circostanze esterne: la depressione economica, la repressione dei regimi totalitari, ma anche la svalutazione simbolica. Seguire l'esempio di edifici come Villa Savoye era quasi impossibile poiché nata dall'intuizione di un unico artista. La ripetizione delle stesse forme senza trasformazione in un nuovo contenuto non poteva che dar luogo a un pastiche. Lo sviluppo dei principi progettuali moderni realizzati da Aalto, Lubetkin e Terragni negli anni trenta esprimeva l'eccezione più che la regola. Fu impressionante la rapidità con cui emerse un accademismo moderno nel quale pilastri o pareti bianche intonacate diventavano segni di un essere alla moda. Dalla metà degli anni trenta nacque la possibilità che l'architettura moderna potesse affermarsi nell'uso comune. Negli anni trenta lo sviluppo e l'elaborazione di principi fondamentali dell'architettura moderna furono complicati e arricchiti dalla crescita di nuove correnti lontane dai punti d'origine situate talvolta in luoghi climi, tradizioni, progetti sociali e modi di costruire completamente differenti. La repressione della nuova architettura da parte dei regimi totalitari nella Germania nazista e nella Russia sovietica costrinse all'esilio alcuni dei progettisti più innovativi i quali portarono le loro idee in terre straniere. È opportuno tracciare una distinzione tra i luoghi che ricevettero dall'esterno una versione pronta del moderno e quelli che pur basandosi su stimoli stranieri svilupparono Movimenti Moderni propri paralleli a quelli dei principali centri originari. Negli anni venti la **Cecoslovacchia** fu attivamente coinvolta nella definizione di un'architettura moderna. Analogamente avvenne in **Giappone**. In **Messico** sempre verso la metà del decennio vennero promosse nuove idee architettoniche. In **Spagna** nei tardi anni venti si trovavano tracce di un movimento moderno consolidate da **Josep Lluís Sert** fino allo scoppio della Guerra civile. In **Sudafrica** nei primi anni trenta Rex Martienssen e il gruppo Transvaal realizzarono una efficace traduzione del purismo, mentre in **Brasile** le attività di Lucio Costa e Oscar Niemeyer assicurarono la vitalità del filone moderno sintetizzato con uno stile di vita tropicale. In **Palestina** gli immigrati europei

costruirono la loro versione di International Style, mentre in **Gran Bretagna, Italia, Finlandia, Danimarca e Svezia** negli anni vennero esistettero embrioni di idee moderne. Negli anni trenta lo sviluppo del movimento moderno nel mondo era dovuto al fatto che l'architettura possedeva forme-tipo ai quali tutti potevano accedere. Scheletro in calcestruzzo e telaio in acciaio, pilotis, organizzazione a pianta libera, griglia e curva allungata divennero negli anni trenta di proprietà comune. Le superfici rifinite di intonaco bianco con finestre metalliche a nastro venne gradualmente abbandonata perché poco pratica o inadeguata alle nuove intenzioni. Per realizzare l'idea di facciata libera venne messa a punto un'ampia gamma di nuove soluzioni: dalle superfici completamente rivestite in vetro agli schemi di protezioni dai raggi solari. Negli anni trenta le curve divennero più complesse e organiche, le facciate più elaborate. Alle prese con il collasso del capitalismo, con la Depressione, la nascita dei regimi totalitari e le istanze per una maggiore differenziazione regionale, l'utopia meccanicista fu costretta a modificare alcune sue impostazioni. L'implicito interesse verso la natura divenne più esplicito nelle idee, nelle immagini e nelle forme. Mentre il movimento moderno si sviluppava in altri territori i maestri del movimento sperimentarono nuove idee. In questo periodo l'opera di Le Corbusier, Wright, Mies rivelava diversi gradi di innovazione e retrospettività. Wright non aveva mai abbandonato la natura ma negli anni trenta fece numerose invenzioni radicali. Le Corbusier cambiò direzione cimentandosi in una dialettica tra una pura tecnologia in acciaio e vetro e un primitivismo rurale. Sia Aalto che Asplund operarono una sintesi di tendenze internazionali classiche e regionali. Mies richiamò un'idea elevata di "natura". Nell'evoluzione di Mies il Padiglione di Barcellona riassume le sue scoperte precedenti e contemporaneamente apriva la strada al futuro. In generale egli adottò la simmetria, disposizione frontale e assiale per i monumenti, fluidità e volumi interconnessi per le residenze anche se nell'edificio di Barcellona erano presenti entrambi i modi. Il progetto presentato da Mies al concorso del 1930 per il monumento ai caduti da inserire nel Neue Wache di Schinkel a Berlino era austero e simmetrico. **Casa Tugendhat** a Brno in Cecoslovacchia del 1928/30 combinava uno spazio moderno, utilizzava acciaio, pietra e vetro per evocare un mondo luminoso. Si sviluppava lungo un pendio rivolto a sud e offriva viste panoramiche sul paesaggio verso la città di Brno. Il lato nord vicino alla strada era chiuso e riservato, quello sud aperto e trasparente. Il soggiorno/sala da pranzo/studio al livello inferiore, uno spazio unico di 25x15 metri si estendeva lungo il pendio con una struttura modulare e partizioni curve rettilinee in essa inserite. Il lusso del Padiglione di Barcellona veniva riprodotto in un ambiente domestico con pannelli vetrati trasparenti, semi-opachi o colorati con montanti cromati cruciformi piani di onice lucido, una parete divisoria curva. Intere pareti della vetrata esposte a sud potevano scomparire nel pavimento azionando un interruttore e la luce invernale penetrare all'interno mentre i raggi estivi venivano respinti da una tenda. La casa combinava una lussuosa idea di macchinismo e un senso di nobiltà classica. Il principale spazio abitativo era costituito da un brillante belvedere. All'estremità orientale del salone si trovava una zona oscurata dalle cui vetrate era possibile vedere un giardino d'inverno. A un'idea di spazio moderna era conferito un senso di gerarchia e di evento. Le abituali pareti piane di Mies erano integrate da elementi propri di una pianta libera come scale semicircolari e una parete divisoria curva quest'ultima utilizzata per delimitare l'area pranzo e proiettarla verso il paesaggio. Negli anni trenta Mies sperimentò alcuni varianti sullo schema di casa Tugendhat in diverse strutture espositive e progetti per case non realizzate: una casa modello per il Palazzo dell'Esposizione di Berlino del 1931. Nelle prospettive per la **Casa Hubbes** del 1935 (mai realizzata) la parte anteriore e posteriore erano compresse catturando la lontana vista del fiume. In un progetto per una casa di montagna nel Tirolo le forme minimaliste erano contrapposte alle alte vette alpine. Nel progetto per la prima casa americana mai costruita del 1938 l'essenziale struttura in acciaio era una cornice del panorama e le montagne diventavano le pareti dell'interno. Oltre agli aspetti ovvi e ricorrenti dello stile di Mies comparve un'intenzione di primaria importanza: coniugare la Natura e l'architettura in un'Unità più elevata. Questo ideale venne perseguito in Germania all'interno di un clima sociale in fase di deterioramento. Quando i nazisti giunsero al potere nel 1933 alcuni architetti tedeschi moderni giudicarono possibile che i conservatori potessero voler usare il moderno per opere statali. Con la chiusura forzata del Bauhaus (di cui Mies era direttore) nel 1933 appariva sempre più evidente il fatto che il nuovo regime rivolgeva poca attenzione a qualsiasi espressione del moderno. Gli edifici ufficiali avrebbero dovuto rimandare chiaramente al passato. Nel 1937 su invito dell'Armour Institute (futuro MTI dell'Illinois) Mies si trasferì negli Stati Uniti a Chicago. Dopo il suo arrivo Mies fu ricevuto da Wright allora quasi sessantenne. Assillato da problemi personali e finanziari e da un'indifferenza generale per le sue idee architettoniche. Negli anni trenta però la sua architettura rinacque, la sua vita raggiunse una certa stabilità con Olga (terza moglie) ed egli risolse i suoi problemi finanziari. È probabile che l'atmosfera del New Deal abbia fornito alle tendenze riformiste di Wright un terreno più fertile di quello del boom degli anni venti. Si dedicò al progetto di abitazioni unifamiliari economiche (Usonian House) e a un utopico progetto di decentralizzazione (Broadacre City). In entrambi i casi l'intenzione era quella di fornire alla società americana in un periodo di crisi una coerente forma sociale. Uno dei capolavori di Wright fu **"Fallingwater"** (la **Casa sulla cascata**) un rifugio di campagna per il milionario per il milionario Edgar J Kaufmann in Pennsylvania al di sopra di una profonda gola nota come "The Bear Run". L'edificio era formato da mensole di cemento armato a sbalzo ancorate a un nucleo incorporato nella roccia. Le pareti erano quasi completamente evitate, il senso di protezione veniva garantito dai profondi aggetti e dalle finestre a schermo risolte in modo da valorizzare i ritmi verticali e orizzontali. Il cuore del camino era di pietra locale grezza in contrasto con la liscia finitura dei balconi. Buona parte dello spazio interno era

occupato da un ampio salone che si adattava alla funzione di casa per il weekend. Gli effetti conferivano un'esatta immagine dei ben noti principi di Wright sull'integrazione tra architettura e natura. Le forme della casa non solo trovavano le loro radici nei principi di Wright (piani in estensione, il camino) ma erano che impregnate di significati e associazioni in contrasto con i precetti filosofici formali di buona parte dell'avanguardia europea. Fallingwater celebrava l'ossessione tutta americana della vita libera in mezzo alla natura. Wright prese le distanze dal movimento moderno con disprezzo, egli poneva il suo ideale sulla fusione di struttura funzione idea e aspirazione di forme naturali. La Casa sulla Cascata fu la prova di una rinnovata vitalità come creatore ma anche un ampliamento delle sue precedenti scoperte. Verso la metà degli anni trenta progettò il **Johnson Wax Administration Center** a Racine nel Wisconsin. L'edificio doveva ospitare uffici e sorgere su un terreno pianeggiante in un'area urbana. Wright tentò di formare un luogo comunitario introverso che avrebbe promosso lo spirito di solidarietà rispecchiando al tempo stesso la gerarchia della società. L'edificio venne progettato come un grande rettangolo senza finestre rivestito in mattoni e illuminato dall'alto attraverso il soffitto vetrato e un lucernario, alcuni piani erano sospesi verso l'interno dai bordi del corpo dell'edificio dominando dall'alto un atrio a doppia altezza. Questo spazio luminoso e ben proporzionato articolato da una rete di sottili colonne a fungo in calcestruzzo venne destinato agli impiegati e alle segretarie, mentre la direzione venne sistemata ai piani superiori. Il presidente e i dirigenti più autorevoli furono inseriti in una sovrastruttura visibile all'esterno. Se esisteva un modello per l'edificio nella globale visione urbana di Wright si trattava di piccoli centri manifatturieri regionali proposti nella Broadacre City. Gli esterni presentavano spigoli curvi non dissimile dai treni moderni. In contrasto con l'esterno l'interno si presentava più caloroso e illuminato. Wright disprezzava i valori rappresentati dalla maggior parte degli edifici commerciali, speculazioni arroganza l'uniformità dell'alveolare e cercò di forgiare spazi dotati di una certa ricchezza in cui vita lavoro e arte potessero valorizzarsi reciprocamente. La dimostrazione del successo fu il fatto che gli impiegati decidevano di restarvi anche dopo le ore lavorative. Nei primi anni quaranta la Johnson Wax decise di espandersi e di costruire una torre per un laboratorio che venne commissionata a Wright. Egli adattò e fuse l'idea della colonna a fungo con le esigenze del programma collocando i servizi al centro e i laboratori su piani a sbalzo con balconi intermedi di minore ampiezza. Il risultato fu un elegante edificio dagli spigoli arrotondati avvolto in vetrate che deviavano i raggi solari in cui i solai di piani principali apparivano all'esterno come bande orizzontali. Nonostante la Johnson Wax presentasse alcuni problemi pratici per via delle leggere oscillazioni del vento essa costituì comunque un manifesto sulla natura dell'edificio alto: un concetto di antitesi alla formula griglia/telaio/scatola. Qui si trovava nuovamente l'analogia dell'albero con il tronco centrale le radici profonde e i rami stesi. La **Broadacre City** rappresentava il risultato della città decentralizzata in cui l'abitazione unifamiliare e il piccolo appezzamento di terreno costituivano le unità fondamentali e in cui gli unici edifici alti sorgevano a km di distanza separati da vasti tratti di campagna. Wright sosteneva che il telefono l'automobile stavano rendendo obsoleta la vita centralizzata e che la meccanizzazione paradossalmente stava consentendo agli americani di tornare al loro destino: una società di liberi individui che vivevano in una democrazia rurale. Si presupponeva che la Broadacre City liberasse gli uomini dalla tirannia del capitalismo urbano centralizzato e li riportasse a uno stato più puro e più naturale. Broadacre City era delineata in conformità alla griglia americana e suddivisa in parti di un acro o più su cui venivano ubicate case individuali chiamate **Usonian**. Esistevano anche mercati cooperativi teatri e centri comunitari disposti tra i campi. Le torri alte rompevano con la griglia della campagna e apparivano come fari nel paesaggio. Esistevano anche delle scuole quelli che l'artista chiamava design center. La casa **Usonian** un tentativo di affrontare le realtà sociali ed economiche della depressione. Era costituita utilizzando un kit di elementi che includevano una fondazione a piastra di cemento posata su un sottofondo drenante di cenere e sabbia con gli impianti per l'acqua calda disposti a raggiera nello spazio circostante. Le pareti erano prefabbricate formate da tre strati di legno e due fogli di carta catramata. Il tetto era una semplice soletta isolata dotata di un sistema di ventilazione e veniva fatta sporgere oltre i bordi dell'abitazione in modo da consentire lo smaltimento dell'acqua piovana, dare un senso di protezione riparare l'interno dalla luce intensa e fornire una linea orizzontale relazionata al piano terra. Wright sperimentò per la prima volta l'idea di Usonian nella **Jacobs First Residence** del 1936/37. Quest'abitazione riscosse rapidamente successo e nei decenni successivi di Wright ne costruì a decine. La sua formula venne ben presto adottata dagli imprenditori locali pubblicate nei cataloghi per case economiche. I suoi interni a pianta libera e i suoi deck esterni coglievano lo spirito dell'esistenza di una classe media suburbana emergente. Nel 1937/38 Wright costruì **Taliesin West** nel deserto dell'Arizona. Si trattava di un piccolo insediamento utopico in cui la comunità di Taliesin e la famiglia di Wright avrebbero trascorso diversi mesi ogni inverno. La pianta combinava stanze per il disegno teatro locali e per gli apprendisti abitazioni e una piccola sala d'incontro centralizzata. Gli edifici erano intrecciati su uno schema di spazi interni ed esterni appoggiati su una base di ciottoli immersi in un getto di malta. La sovrastruttura era in gran parte di legno e la sala da disegno principale aveva un tetto di travetti paralleli inclinati tra i quali venivano tesi dei teli. Vi erano aree interrate portici di collegamento pergolati e una vasca. Le forme basse di Taliesin West combinavano due archetipi del deserto in un'unica idea: la pit house sen interrata e la tenda nomade. Wright era affascinato dai resti archeologici e dalle culture indigene del sud ovest americano così come dell'idea di una versione mimetica nel paesaggio. Questi progetti erano una celebrazione del paesaggio americano, ma era anche la somma di più di un decennio di sperimentazioni architettoniche. **Ocotillo Camp** che Wright e i suoi assistenti costruirono in legno e tela nel 1927 poco fuori

Chandler in Arizona si trattava di una base di lavoro necessaria a gestire lo sfortunato progetto per San Marcos nel deserto. Il progetto per una **House on the Mesa** (Casa della Mesa) presentato al Museum of Modern Art nel 1932 dimostrava come la soletta a sbalzo in calcestruzzo potesse essere usata per formare un'abitazione bassa con profondi aggetti ombreggiati e n'orizzontalità che richiamava il piano del terreno. Nel 1930 Wright aveva 63 anni ed era in difficoltà nello stesso periodo **Le Corbusier** aveva 43 anni ed era sulla cresta dell'onda del successo. Quando ricevette l'incarico per Villa Savoye era diventato una figura internazionale invitato a progettare edifici in luoghi lontani come Mosca il Nord Africa. In questo periodo elaborò i piani per luoghi alquanto diversi tra loro come Algeri, Rio de Janeiro New York e formulò i principi per una città tipo la Ville Radieuse. Negli anni trenta egli ampliò alcuni aspetti del suo sistema architettonico se ne lasciò altri alle spalle e introdusse nuove invenzioni. Il progetto per la **Cité de Refuge** del 1929/33 (ostello per l'esercito della salvezza) dove la sequenza d'ingresso fu espressa tramite una serie di oggetti a sé stanti una tettoia un ponte un cilindro rivestito che avevano per sfondo una facciata continua con doppi vetri. Le Corbusier cominciò a ripensare la natura della facciata libera con lo scopo di far penetrare la luce all'interno riparando però gli ambienti dal bagliore dei raggi solari. Il clima divenne un'impotente preoccupazione per Le Corbusier negli anni trenta perché si trovò ad affrontare il problema delle costruzioni in Nord Africa, in Brasile e nei tropici del Mediterraneo. Non significa che Le Corbusier stesse abbandonando completamente la macchina semplicemente il meccanico stava entrando ora in una polarità più chiaramente definita con il naturale e l'organico. Curve e contorni si facevano più sinuosi e irregolari. Il mondo pittosto rigido stereometrico del purismo s'era gradatamente aperto. Intorno al 1930 Le Corbusier si era aperto al surrealismo e alle tecniche di fotomontaggio. Nel momento stesso in cui i cronisti e sovrintendenti stavano canonizzando le "ville bianche" di Le Corbusier degli anni venti come esempi per l'International Style egli stava seguendo direzioni completamente nuove nella sua architettura. La **Maison de Mandrot** in Provenza del 1929/32 combinava la tecnologia universale del telaio in acciaio con l'artigianato locale della costruzione in muratura. La **casa a Mathes** vicino all'Atlantico faceva uso di pareti piane di pietra, di profonde strombature e di una struttura secondaria in assi di legno con il tetto nella forma di una V rovesciata con una gronda per lo scarico dell'acqua piovana nel mezzo. Questo ritorno al muro solido e ai materiali naturali doveva avere a che fare con la necessità di ricorrere a costruttori locali ma richiamava anche i valori di Ruskin nella formazione di Le Corbusier. Rivelava un impegno nei confronti del problema di sensibilizzare il moderno alle esigenze di regioni e climi differenti. La **Petit Maison de Weekend** del 1935 ritonava al prototipo di abitazione economica a volta. Mentre le abitazioni degli anni venti erano sospese al disopra del suolo su pilotis la Petite Maison era un rifugio parzialmente interrato metà caverna metà capanna primitiva dell'età della macchina con un tetto erboso pilastri in calcestruzzo pareti in mattoni grezzi e schermi in blocchi di un vetro e pannelli in legno. Nel 1929 propose un "**Museo Mondiale**" denominato **Mundaneum** (non costruito) che avrebbe dovuto dominare Ginevra. Nel 1931 lo disegnò come una piattaforma spirale quadrata destinata a un "Museo d'Arte Moderna". Nel 1939 ritornò nuovamente a quest'idea questa volta per il più raffinato museo a crescita illimitata. Uno degli edifici cardini della transizione di Le Corbusier dagli anni venti alle sue opere successive fu il **Pavillon Suisse** nella Cité Universitaire del 1930/31. Si trattava di una casa dello studente in cui le singole stanze erano collocate in una scatola di acciaio e vetro sospesa sul terrazzo per mezzo di saldi pilotis in calcestruzzo dalla geometria curva e complessa. Le parti comuni del progetto il salone e l'atrio erano inserite in curve dalla forma liberata al piano terra. La parete posteriore era trattata come una superficie grezza. Tra scatola e base vi era un elemento intermedio una torre curva che conteneva le scale. Lo spazio sottostante i pilotis era destinato al relax ma serviva anche da portico di passaggio che conduceva all'ingresso. La parete della sovrastruttura interamente vetrata era rivolta a sud verso un terreno destinato a diventare un campo di atletica. La pianta aveva tutta la chiarezza di un quadro cubista. Gli anni trenta furono anche un periodo in cui Le Corbusier perse fiducia nel mondo degli affari di tradurre in realtà i suoi ideali. Fu in questo periodo che fu attratto dal sindacalismo. Queste idee le troviamo in una versione rinnovata della sua **Villa Radieuse**. Questa nel suo complesso era fortemente centralizzata densamente popolata tuttavia la maggior parte della sua superficie era occupata da aree utilizzate per il tempo libero. Le Corbusier creò ampie strade per facilitare il rapido scorrimento del traffico e da e verso la campagna e da un posto all'altro all'interno della città. I pedoni potevano circolare su livelli separati e la tradizionale strada corridoio venne completamente distrutta. Come nella Ville Contemporaine del 1922 i tipi edilizi principali erano grattacieli ed edifici per appartamenti, i primi venivano ora raggruppati all'estremità della città mentre i secondi erano distribuiti in lunghe strisce a cuspide creando semi corti e zone di riparo per tutta la loro lunghezza. Non esisteva più alcuna classe operaia come era avvenuto nella Ville Contemporaine tutti vivevano nelle Unità che combinavano singoli appartamenti razionalizzati e funzioni comuni come palestre e centri di assistenza per i bambini. I tetti continui a terrazza utilizzati per le attività del tempo libero mostravano come il principio del tetto giardino potesse essere modificato per uso pubblico e come potesse essere a sua volta essere influenzato da ponti e transatlantici. Nel 1933 i membri del CIAM si incontrarono a bordo del transatlantico SS Patris in viaggio tra Marsiglia e Atene per discutere sullo stato della città moderna. Gli architetti moderni europei elaborarono un programma per quella che speravano sarebbe stata una nuova città illuminata che veniva a patti con la meccanizzazione. La **Carta di Atene** fu realmente un'affermazione della Ville Radieuse. Tra i molti piani non realizzati i più spettacolari furono quelli per **Rio de Janeiro** (1929) e **Algeri** (1930/42), dove immaginò lunghi viadotti in cemento armato con strade che si sviluppavano a un livello superiore per lasciare spazio

alla libera circolazione. Si trattava di veri siti costruiti nei quali poteva essere inserita un'intera gamma di funzioni urbane. Nella proposta per Algeri (Nota come il Piano Obus) il viadotto era piegato in una forma sinuosa e calligrafica che seguiva la linea costiera. Le abitazioni collettive erano concepite come ampie lastre che si curvavano vere e proprie sculture di paesaggio della stessa scala delle montagne e del mare. Lo stesso viadotto si basava su uno scheletro in calcestruzzo e ospitava una strada pedonale che lo percorreva tutto al livello intermedio. Le Corbusier era sicuramente interessato all'immagine di ponti e acquedotti e incuriosito della pista di prova per automobili realizzata sul tetto dello stabilimento Fiat. Il progetto corrispondeva al sogno giovanile di Le Corbusier di far rinascere una cultura mediterranea. Esso suggeriva anche un programma per l'integrazione di meccanizzazione imperativi regionali e naturali. Queste idee convergevano nel grande grattacielo di vetro che ospitava l'amministrazione. Esso dominava l'immagine della città ed era diretto all'esterno verso il mare. In versioni successive il grattacielo venne dotato di schemi di protezione dai raggi solari noti come **brise-soleil**. La realtà era che sulle facciate completamente vetrate si erano rivelate dei disastri ambientali producendo condizioni insopportabili nei mesi estivi. Il brise soleil era un mezzo per preservare l'idea di facciata libera e al contempo premettere l'ingresso della luce e ridurre il calore prodotto dai raggi solari e proteggere dal bagliore solare. Tuttavia le sue proposte urbane non ebbero molto successo. Nel 1935 Le Corbusier visitò gli Stati Uniti e criticò Manhattan sostenendo che i grattacieli erano troppo piccoli e troppo vicini l'uno nell'altro. Il suo principale obiettivo era quello di esaltare la Ville Radieuse nella speranza che le autorità americane gli mettessero a disposizione le più moderne tecnologie. Rimase deluso e riversò i suoi rimpianti nel libro *"Quando le cattedrali erano bianche"* in cui condannava gli sprechi della periferia americana e l'irrazionalità delle forme di grattacielo più diffuse. La sua intenzione era sostituire questi grattacieli con una nuova variante il grattacielo cartesiano un grosso edificio verticale per abitazioni e uffici che potesse consentire a una città che ospitava un parco all'interno (Manhattan) di diventare un parco con una città al suo interno (la ville Radieuse). Le Corbusier arrivò addirittura a sperare che Mussolini potesse realizzare il suo sogno nel frattempo stava cercando di persuadere il governo di Vichy a considerare le sue idee per Algeri. Gli anni trenta furono un periodo in cui Mies, Wright e Le Corbusier riuscirono a modificare i loro temi precedenti. Ognuno reagì alla crisi a suo modo. Per Mies ciò aveva a che fare con uno spazio di libertà individuale rimase vago sulla forma pubblica della città. Le Corbusier e Wright si dedicarono all'intera gamma dei tipi edilizi e alle relazioni tra questi. Per entrambi la natura assumeva un significato normativo addirittura cosmico per l'intero assetto sociale.

19. LA DIFFUSIONE DELL'ARCHITETTURA MODERNA IN GRAN BRETAGNA E IN SCANDINAVIA

Negli anni trenta emerse una seconda generazione di architetti come Aalto, Lubetkin, Niemeyer, Sert e Terragni che cominciarono ad avere il suo impatto. Come ogni erede ebbero il problema di assimilare e trasformare le sue idee senza incorrere in imitazioni servili e in un dogmatico rigidismo. Durante gli anni trenta i problemi di divulgazione furono ulteriormente complicati dal clima politico e dall'emigrazione di forme verso nuovi paesi. Inoltre i "maestri" non erano ancora inattivi e un giovane architetto poteva essere sul punto di padroneggiare alcuni indegnamenti della Villa Savoye per poi conformarsi con la Petit Maison del Weekend e con l'invenzione dei brise-soleil. Non c'è da sorprendersi che molte conquiste chiave delle opere di Wright, Le Corbusier e Mies dovettero aspettare il Dopoguerra per essere assimilate. Mentre l'architettura stava raggiungendo il suo picco alla fine degli anni venti in Francia, Germania, Olanda e Russia essa esercitava soltanto una debole influenza in Scandinavia e Gran Bretagna. A metà degli anni trenta la situazione si era quasi invertita e questi furono due dei centri più attivi in Europa. Tale fenomeno era in parte attribuibile all'influenza di immigrati da paesi come la Germania dove l'architettura moderna era stata repressa. I fattori che prepararono il terreno in Gran Bretagna e nei paesi nordici contrastavano notevolmente. In Danimarca e Svezia l'architettura moderna venne coinvolta in una visione socialdemocratica di emancipazione. In Finlandia che stava rivendicando la sua indipendenza dalla Russia il moderno fu coinvolto nella ricerca di una nuova identità nazionale. In Gran Bretagna l'architettura moderna fu distante dalle vicende dello stato. In Europa il movimento moderno negli anni trenta entrò in relazione con tracce di classicismo, di Arts and Craft e di romanticismo nazionale. In alcuni casi gli stili entrarono in collisione in altri ben più rari ci fu uno scambio di idee. Ciò rinvigorì il dibattito sul formalismo e funzionalismo del moderno. **Alvar Aalto** definì il suo vocabolario locale e delle nuove idee presenti nelle architetture moderne di Francia, Germania, Olanda e Unione Sovietica. L'architetto di origine russa **Berthold Lubetkin** il maggiore contributo fu quello che diede negli anni trenta come immigrato in Gran Bretagna portò cultura architettonica internazionale che mescolava il razionalismo classico francese con la conoscenza dell'avanguardia sovietica. La Gran Bretagna che aveva contribuito all'impeto riformista di un'architettura moderna (Arts and Craft) mancavano dei fattori che spinsero in altri posti d'Europa lo sviluppo di un'architettura moderna. Non ci fu alcuna rivoluzione cubista. Le attività della Design and Industrial Association erano uno scarso equivalente dell'ossessione idealista del Deutscher Werkbund di introdurre la "buona forma" nei prodotti industriali. Vi era una mancanza di clientela e di talenti progressisti. Gli intellettuali del tempo nutrivano un'avversione per la meccanizzazione i riformatori britannici erano pragmatici o medievaleggianti. In definitiva la Gran Bretagna era lontana da avanguardie come il De Stijl, il Bauhaus, il futurismo o le soluzioni di Le Corbusier per una Ville Contemporaine. In Gran Bretagna il periodo

tra il 1910 e il 1930 venne definito come il **Regency Revival** l'era playboy. Lutyens rimase lontano dalla mediocrità prevalente ma si trovava alla fine di una tradizione che stava spirando piuttosto che all'inizio di una nuova, le sue straordinarie opere a New Delhi erano facilmente associate all'"Indian Summer" dell'imperialismo britannico. Alla fine degli anni venti ci furono alcuni esperimenti moderni come il progetto di **Behrens** per una casa e i progetti di **Thomas Tait** per gli alloggi operai realizzati nell'Essex. Ma in Gran Bretagna sarebbero state le versioni annacquate dell'architettura moderna a riscuotere sempre grandi interessi. La situazione rimase tale fino al 1929 quando cominciò a manifestarsi il moderno. Il maggior architetto in Gran Bretagna degli anni trenta fu **Lubetkin**. Nato nel 1901 nel Caucaso in Russia aveva studiato a Parigi nell'atelier di Perret, era stato iniziato ai segreti del cemento armato e ai principi dei 5 punti di una nuova architettura. Progettò degli appartamenti sull'Avenue de Versailles a Parigi nel 1928/31 e il Padiglione sovietico per Strasburgo del 1929. Nel 1930 Lubetkin andò in Inghilterra radunò attorno a sé sei giovani inglesi: il gruppo fu battezzato con il nome di "**Tecton**". Tra le loro prime opere commesse due furono per lo zoo di Londra la **Gorilla House** e la **Penguin Pool**. Quest'ultima fu progettata con l'aiuto dell'ingegnere **Ove Arup** e consisteva in una vasca ovale poco profonda in cemento armato con due rampe curve che si intrecciavano al centro su cui i pinguini potevano tuffarsi nell'acqua. Le rampe erano rinforzate in acciaio e costituivano per il tempo un'innovazione strutturale. Le successive opere di rilievo del gruppo furono gli appartamenti **High Point I** progettati per un sito immerso con ampie viste a sud sull'intera Londra. Gli appartamenti erano disposti su una pianta a croce in modo da massimizzare le vedute la ventilazione e il contatto con l'esterno. L'edificio di otto piani era sollevato su pilotis e circondato da un tetto a terrazza comune. Il piano più basso anch'esso in comune ospitava ingresso, giardino d'inverno atrio principale accesso agli ascensori una sala da tè e una fantastica rampa curva che scendeva al giardino retrostante. Quest'edificio rappresentò le prime dimostrazioni delle possibili sintesi tra le dottrine urbanistiche e architettoniche derivanti da Le Corbusier. Al di là di questi riferimenti tratti dall'età della macchina degli anni venti vi era anche una qualità classica. La distinzione tra aree servite e circolazione per mezzo di geometrie differenti, richiama i principi di progettazione Beaux Arts. Nel 1935 erano stati costruiti diversi edifici moderni. Gli appartamenti **Lawn Road** a Hampstead progettati da **Wells Coates** un canadese nato a Tokyo. Anche **Eric Mendelsohn** arrivò in Gran Bretagna nel 1933 per sfuggire le persecuzioni naziste e insieme a **Serge Chermayeff** vinse immediatamente il concorso per il **De la Warr Seaside Pavillion** un luogo per il tempo libero che doveva presentare i caratteri tipici degli stabilimenti balneari della costa meridionale dotate di un cinema bar, qualche ufficio un palco per l'orchestra e una piscina. Il sito si trovava sulla riva del Canale della Manica con esposizione a sud e godeva di ampie viste. Gli schizzi iniziali mostrano una sorta di struttura dinamica completamente finestrata per consentire la vista del mare. L'organizzazione della pianta mostra un'attenta logica. Il cinema teatro trattato come elemento principale occupava l'intera parte occidentale dell'edificio, la sua simmetria assiale e il fatto che avesse scarso bisogno di una luce naturale ne rendevano adeguato un trattamento esterno di scatola parallelepipedica chiusa. Il bar, il ristorante e la caffetteria vennero raggruppati all'altro estremo dell'edificio su una lunga striscia, e dotati di ampie finestre orizzontali attraverso l'uso di solette in calcestruzzo a sbalzo e di una facciata libera. Queste due zone vennero collegate da un passaggio semicilindrico e completamente vetrato. In Gran Bretagna durante gli anni trenta furono rare per gli architetti moderni le commesse pubbliche, molti di dovettero accontentare di progettare piccole case. Lo studio associato di **Amyas Connell, Basil Ward** e **Colin Lucas** sviluppò un proprio stile sulla base di precedenti olandesi, francesi e russi. Così la **Casa Frogmal** del 1937 combinava la formalità di un prospetto urbano con l'informalità del retro, dove una terrazza e una vetrata estesa per tutta la lunghezza permettevano un collegamento con il giardino. Due tra gli edifici più importanti del movimento moderno in Gran Bretagna furono la **Boots Factory** di **Owen Williams** e il **Peter Jones Store** a Londra di **William Crabtree**. Entrambi avevano una facciata continua in vetro e utilizzavano una costruzione a scheletro in calcestruzzo. L'edificio della Boots aveva un carattere aggressivo addirittura brutale alquanto ontrstante rispetto ai montanti elegantemente proporzionati. Il suo edificio era sorretto da colonne a fungo per consentire luci più ampie e movimento di merci al loro intorno. Con la fine degli anni trenta i maggiori esponenti del moderno in Gran Bretagna cominciarono a percepire le limitazioni di questo stile e la sua estraneità dal contesto britannico. L'**High Point II** di **Lubetkin** progettato nel 1936/38 per affiancare High Point I presentava una composizione neopalladiana nel prospetto con una gran varietà di materiali e l'uso di cariatidi classiche per sorreggere l'oggetto del tettuccio. High Point II fu giudicato come un'importante mossa oltre il funzionalismo e in netto contrasto con High Point I quasi fossero due epoche differenti. L'architettura scandinava degli anni trenta utilizzò l'architettura moderna che aveva coinvolto le politiche social-democratiche di riforma urbana e istituzionale. Gli edifici dell'Esposizione di Stoccolma del 1930 progettati da Asplund, raccolsero un'ampia approvazione del pubblico e fornirono un'immagine di modernità non solo per la Svezia, ma anche per i paesi vicini. La reazione alla nuova architettura non furono esattamente le stesse in tutti i paesi scandinavi. In Danimarca **Kay Fisker** sosteneva un funzionalismo neutro **Mogens Lassen** abbracciava la poetica della forma. L'edificio di svolta per l'architettura moderna danese fu il complesso residenziale **Bellavista** di **Arne Jacobsen** del 1934 sfalsato per garantire il massimo dell'illuminazione naturale e di vista sul mare nonché per introdurre un maggior grado di plasticità. Le unità erano in mattone tradizionale. Viva via che l'architettura moderna veniva assimilata in Danimarca diventava sempre più addomesticata combinando l'abilità locale nella realizzazione di oggetti in vetro cuoio legno e mattoni con una consueta modestia di

scala. Asplund negli anni trenta rivelò la sua capacità di fondere modernità e tradizione su un'idea di architettura. Il **Crematorio di Woodland** fuori Stoccolma del 1935/40 si ergeva sulla sommità di un promontorio, emergeva dal basso corpo rettangolare del portico del crematorio classico nello spirito ma moderno nella geometria semplificata. Costituito da un telaio in cemento armato era rivestito da lastre di pietra. La parte inferiore del tetto era in travi di legno e inclinata verso un'apertura centrale attraverso cui veniva convogliata l'acqua piovana sul sottostante pavimento in pendenza. In Finlandia sia **Aalto** che **Erik Bryggman** aveva abbracciato già dalla fine degli anni venti le lezioni del moderno. L'architettura di Bryggman si nutriveva di tradizioni vernacolari di fonti nordiche e mediterranee. La **Cappella Funeraria della Resurrezione** a Turku del 1938/41 i principi della nuova architettura erano combinati con un ricordo di convenzioni ecclesiastiche tradizionali come simmetria, imponenza, struttura processionale e con una pianta basilicale con navata centrale, navata laterale e arcate. L'opera di **Aalto** negli anni trenta fornisce un altro esempio di un moderno accordo con le condizioni naturali e sociali del nord. Aalto era nato nel 1898 a Kuortane in Finlandia, aveva studiato a Helsinki ed era cresciuto in un'atmosfera carica di questioni legate all'identità nazionale dei finlandesi in cerca di autonomia dalla sfera d'influenza russa. Aalto subì l'influenza di numerose tendenze che riuscì a forgiare in una sintesi di architettura: dal classicismo nordico alle opere di Asplund, dal romantico, da Richardson alle opere di Sonck e Saarinen. Il moderno cominciò a penetrare in Finlandia solo negli anni venti. Aalto incontrò le nuove idee soprattutto attraverso gli esempi olandesi, tedeschi e francesi. Il suo edificio per il giornale **Turun Sanomat** a Turku era basato su cinque punti della nuova architettura. La crescita di Aalto si può vedere chiaramente nell'evoluzione di tre progetti importanti per la **Biblioteca di Viipuri** eseguiti tra il 1927/35. Mentre Aalto rifiutava l'uso degli ordini classici, conservava schemi della tradizione classica (uso del piano nobile, proporzione di vuoti e pieni, interesse per le rovine dei teatri antichi). La griglia strutturale del piano terra dell'edificio faceva pensare a conoscenza della disposizione di colonne nelle piante del tempio greco, mentre gli iniziali progetti per la Biblioteca Viipuri sembravano echeggiare la disposizione di una cella classica, le facciate di queste fasi iniziali avevano un rigido tono neoclassico che fu gradualmente spogliato di tutto l'ornamento. La versione finale dell'edificio a Viipuri manteneva le simmetrie mentre i suoi volumi interni scorrevano l'uno nell'altro sotto un soffitto formato da piani gradonati bucati da lucernari. Le sale d'incontro dall'andamento ondulato e dalla trama del soffitto in legno che conferiva qualche tocco del naturalismo proprio dello sviluppo successivo di Aalto. La biblioteca suggeriva il rifiuto di alcune qualità meccanicistiche dell'architettura moderna, la sua disciplina funzionale era connessa ai bisogni umani all'inclinazione dell'illuminazione e al fluire del suono. Nel progetto del **Sanatorio di Paimio** considerata uno dei capolavori del Movimento Moderno è ubicato a circa 80 km da Helsinki su un sito leggermente elevato che domina laghi e foreste. Quando l'edificio venne costruito la migliore cura per la tubercolosi era l'esposizione al sole, all'aria fresca e al verde. Questo era uno di quei casi dove le esigenze della committenza, la filosofia "sanitaria" e gli aspetti formali del nuovo stile erano in sintonia fin dall'inizio. Le stanze dei pazienti erano collocate in un lungo edificio a lastra a sei piani rivolto a sud, esse erano servite da corridoi che correivano lungo il lato nord, vi era un tetto a terrazza aperto, parzialmente coperto da una tettoia sul piano più alto. Scrupolosa attenzione era posta alle angolazioni da cui era possibile ammirare il paesaggio e al controllo dell'ingresso di luce invernale ed estiva nelle stanze dei pazienti. La pianta articolata e le sottili solette di Aalto permettevano alla luce di penetrare nell'edificio in tutti i punti. Aalto si riferiva alla formula per abitazioni collettive sviluppatesi un paio di anni prima in Unione Sovietica in cui stanze individuali erano collocate in un edificio a lastra mentre le funzioni erano raggruppate in volumi ausiliari di geometria o forme differenti. Nel 1933 Aalto partecipò all'incontro dei CIAM sul transatlantico SS *Patris* dove incontrò Le Corbusier, Mies, Gropius. Nel suo paese Aalto era riuscito a convertire gradualmente i committenti a un apprezzamento della nuova architettura. La Finlandia era una nazione giovane che contava sull'industria del legno per la sua economia e che stava attraversando una fase di rapida urbanizzazione. Aalto afferrò le caratteristiche salienti di questa situazione e adeguò l'architettura moderna alle esigenze topografiche e sociali delle piccole comunità urbane negli angoli più reconditi del paese. Tra il 1934 e lo scoppio della guerra Aalto fu impegnato con l'importante commessa per la **Fabbrica di cellulosa di Sunila** (che prevedeva residenze per operai) e con la partecipazione a numerosi concorsi come quello per l'edificio per la **Legazione** finlandese di Mosca. Per l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 progettò il **Padiglione finlandese** usando sezioni di legno standardizzate, mentre per la Fiera Mondiale di New York del 1939 sviluppò un'esposizione finlandese con muro a serpentina in legno che evocava le curve e i contorni dei corsi d'acqua e delle forme del paesaggio finlandese. **Villa Mairea** fu un progetto sperimentale per Aalto. È molto probabile che egli sintetizzò in questo progetto molte delle questioni che lo avevano preoccupato negli anni recenti ma che non sempre era stato capace di applicare negli edifici realizzati. La pianta è una variazione della forma a L, essa richiamava vagamente le fattorie finlandesi con le semi-corti che delineavano un luogo comunitario rivolto all'interno e proteggevano gli abitanti e il bestiame dai venti invernali. Nella villa Mairea il prato e la piscina erano situati nell'angolo retto della L su cui si affacciavano varie stanze. Il fonte principale aveva un andamento più rigido e formale ed era dotato di tettoia. Gli interni erano riccamente articolati in pietra, mattone e legno. La camera da letto era collocata in cima alla casa con belle vedute della foresta e un'importanza analoga venne data all'atelier di pittura di Maire Gullichsen. Il piano terra era aperto ed in costante contatto con il giardino. Il salotto, la sala da pranzo e la biblioteca separate soltanto da leggeri cambiamenti di livello o da delicati schermi di protezione. La Villa Mairea scendeva a un'estremità verso una sorta di ala "rustica" che

avvolgeva due lati della piscina e ospitava la sauna. Il tetto piano aggettante sormontato da una irsuta fascia di zolle erbose. Lo spirito di questa capanna nordica primitiva non poteva discostarsi dal primitivo solarium della Villa Savoye con le sue evocazioni mediterranee e la sua decisa retorica dell'età della macchina. In dettagli come questi ciascun architetto riusciva a condensare un'intera visione del mondo. Questi dettagli rafforzavano una fondamentale implicita polarità tra artificiale e naturale.

20. CRITICHE DEI REGIMI TOTALITARI AL MOVIMENTO MODERNO

L'architettura monumentale è stata utilizzata come strumento di propaganda dello Stato. I regimi totalitari al potere tra le due guerre (Italia, Russia, Germania) rivolsero un'attenzione ai modi in cui edifici e piani urbanistici potessero legittimare le loro posizioni all'interno di rispettivi paesi e all'estero e per diffondere i loro credi mediante simbolismo e associazione. Un tema ricorrente fu il rafforzamento dei sentimenti nazionalistici tramite l'appello a precedenti tradizioni architettoniche nazionali. Per i regimi totalitari fu indispensabile alimentare l'impressione che il loro diritto a governare fosse radicato nelle più profonde aspirazioni del popolo. In queste circostanze l'architettura moderna appariva come nel migliore dei casi marginale, e nel peggiore una pericolosa minaccia che bisognava sopprimere. L'architettura moderna era inoltre aperta all'accusa di essere straniera di non aver avuto origine da radici culturali nazionali e da tradizioni artigianali. In **Germania** era spesso ritratta come un'importazione orientale proveniente da terre aliene oppure una congiura bolscevica nata nell'est. In **Russia** la si poteva vedere trattata come un prodotto dell'Occidente. Non sempre però l'architettura moderna fu respinta in modo sommario: i nazisti per esempio erano ben contenti di rivendicare quando faceva loro comodo l'economia strutturale e l'immaginario tecnologico dell'architettura moderna, mentre in **Italia** il carattere progressista della progettazione moderna se espresso con enfasi sufficientemente latina poteva essere accettato dal regime. In **Germania** alla fine degli anni venti l'architettura moderna fu fortemente criticata per svariati motivi. Chi la considerava senza radici, materialista mettendo in luce una mancanza con il passato, chi ne criticava gli elementi cardine: i tetti piani, le superfici bianche, le finestre in metallo che ripercchiavano una cultura anti-tedesca. I nazisti salirono al potere nel 1933. L'immaginario dell'architettura moderna non era adatto alla grandiosa monumentalità civica o all'espressione regionalista. Esisteva un'altra caratteristica del moderno che lo rendeva inadeguato. Il Reich aveva bisogno di affermare la gerarchia dei tipi edilizi come evidenza formale della gerarchia di potere; un sistema architettonico che tendeva a confondere le distinzioni tra tipi edilizi non era idealmente consona a questa sorta di differenza simbolica. Gli architetti moderni erano messi al bando, impopolari oppure semplicemente decisero di partire. **Mendelsohn** fu uno dei primi ad andarsene cogliendo il carattere antisemita del nuovo regime. Dapprima si recò in Inghilterra poi in Palestina e infine negli Stati Uniti. Il **Bauhaus** nel 1933 fu chiuso e i suoi docenti si sparpagliarono in tutte le direzioni, molti di loro cercarono rifugio in Inghilterra e negli Stati Uniti. Anche se Hitler si oppose alla vuotezza del "funzionalismo" era ancora capace però di dichiarare in un discorso del 1933 che da *"materia e da funzione nascono e si sviluppano nuove forme che respirano lo spirito greco più nell'estetica della macchina, per esempio che in molti edifici concepiti con criteri simili"*. Furono dichiarazioni che indussero alcuni membri del mondo dell'architettura moderna in Germania a pensare che le cose non andavano così male. Tra questi **Mies van der Rohe** il cui progetto per il concorso della Reichsbank del 1933 è uno schema che si distingue per la sua severa monumentalità, l'austera eleganza la sua simmetria e la sua evcazione della tecnologia moderna. Le facciate di Mies si basavano su un'espressione diretta di finestre a nastro. Benché il suo progetto si fosse piazzato tra i finalisti venne escluso. Anche **Gropius** presentò un progetto in cui faceva uso di sgraziati montanti verticali che apparivano come deboli surrogati di lesene classiche. Fu probabilmente questo concorso che incoraggiò il regime a pensare in termini di un utilizzo più aperto del passato. Nel 1935 Mies propose un progetto volto a rappresentare il Reich all'Esposizione di Bruxelles dello stesso anno. Gli elementi di formalità classica in pianta nella struttura nella rappresentazione esterna evocavano un senso moderno di spazio. Tuttavia il progetto fu annullato e nel 1937 emigrò anche lui direttamente negli Stati Uniti. Di fondamentale importanza in questo contesto è che Hitler stesso fosse un architetto frustrato e forse considerava la stessa arte del governare come una specie di progetto monumentale. Da adolescente aveva sognato di riprogettare Linz la sua città natale in Austria. Negli ultimi anni della sua vita la sua ambizione divenne lasciare dietro di sé una nuova Berlino imperiale che testimoniassse il dominio del Reich sul mondo. Hitler era convinto che gli edifici del passato mettevano in risalto il fatto di essere salito al potere grazie alla forza del popolo. Diffidò quindi da tutte le avanguardie e diede vita a un'architettura ordinaria e banale. Il problema del regime nazista fu: che aspetto avrebbe avuto un edificio nazista? Furono suggeriti rimandi all'architettura gotica, classica e addirittura moderna purché si limitasse agli edifici più bassi. Perciò non si può parlare di singola architettura nazista negli anni trenta. Salito al potere Hitler nominò **Paul Ludwig Troost** suo principale consulente per l'architettura. Troost era uno stato membro del partito nazista sin dal 1924 e il suo amore per il classicismo semplificato ma tradizionale lo rendeva l'uomo ideale per esprimere le ambizioni del Führer, il quale auspicava un'architettura monumentale comunitaria che celebrasse disciplina ordine e forza del nuovo Stato. Sia il mecenate sia l'architetto condividevano un amore per Schinkel. La **Casa dell'Arte tedesca** a Monaco assunse un nudo stile dorico con un basso attico orizzontale e linee nette ma pure. Nel 1934 Troost morì e fu sostituito da un giovane di nome **Albert Speer**. Egli si rifaceva a fonti egizie, babilonesi, classiche e

neoclassiche e riduceva le forme ereditate a un linguaggio di superfici spoglie rivestimenti in pietra e uniformi ripetizioni. Il suo progetto del 1934 per il campo dell'adunata "**Zeppelinfeld**" a Norimberga era uno dei più colossali raduni nazisti dunque a pieno titolo un edificio collettivo. Sempre nello stesso anno ebbe l'idea formidabile di puntare un migliaio di riflettori verso il cielo in occasione di un evento notturno. Sottili fasci di luce salivano per miglia nel cielo e l'idea fu battezzata "La Cattedrale di Luce". Queste opere avevano l'ulteriore funzione propagandistica di impressionare il mondo attraverso la rinata potenza tedesca. I monumenti nazisti erano un po' vigorosi, ripetitivi ma in fondo banali. Speer divenne l'interprete delle aspirazioni del Führer in architettura. Nel 1938 le autorità del Reich decisero che il Palazzo della Cancelleria a Berlino avrebbe dovuto essere ricostruito. Speer produsse in tempi brevissimi uno scenario adeguato. Il salone e l'ufficio personale di Hitler dipartivano da un imperioso corridoio in marmo lungo quasi quanto la Galleria degli specchi a Versailles. Lì si raggiungeva attraversando una sequenza di spazi formali. La pianta era una composizione piuttosto elegante e ornamentale che univa insieme diversi modelli antichi, ma le spoglie forme classiche una volta costruite presentavano un aspetto monotono e circolare. Gli emblemi e gli stemmi nazisti furono impressi in rilievo su pareti e mobili. Il gioco psicologico era chiaro: l'uomo di Stato o l'ambasciatore a visita doveva essere messo in svantaggio momentaneo da una camminata di 200 metri su pavimenti lucidi. Fu nel bunker prossimo a questo edificio che Hitler morì nel 1945 mentre le granate russe demolivano tutto questo manufatto nazista. Nel 1937 Hitler e Speer formularono dei piani per la riorganizzazione di Berlino ricorrendo a lunghi viali ad assi e a uno scenario teatrale ricavato da Parigi dall'antica Roma e da Washington. Il punto focale doveva essere un edificio monumentale a pianta centrale sormontato da una cupola più grande di ogni altra fino ad allora costruita noto come "Grande Sala". Questa doveva essere una specie di Pantheon contenente immagini e iscrizioni dedicate agli eroi e alle intenzioni eroiche del nazismo. Si doveva affacciare su un viale all'altra estremità del quale sarebbe sorto un arco trionfale in onore di Hitler. Se fosse stata costruita la sala avrebbe potuto contenere all'interno del suo spazio voltato la basilica di San Pietro a Roma. Ma tali emblemi possedevano la qualità di un gesto vuoto per via delle loro immense proporzioni, erano un classico caso di quello che **Giedon** chiamò la svalutazione dei simboli. I nazisti negli anni trenta sponsorizzarono anche progetti domestici e rurali. Il progetto di **Karl Vesser** per un **Ostello della Gioventù** nazista a Urfeld del 1935 utilizzava le gronde e i balconi in aggetto delle locali case bavaresi e si ergeva su una base di pietra. L'immaginario doveva suggerire la conservazione della patria e della comunità locale come opposte alle "inquietudini" della metropoli moderna. Sebbene il potere nazista fosse basato sulla rapida meccanizzazione sulla creazione di fabbriche efficienti di autostrade e di industrie belliche l'"estetica industriale" non trovò posto nella sfera domestica. Comunque le dottrine moderne furono usate nella progettazione di edifici più umili e funzionali. I progetti di **Herbert Rimpl** per la fabbrica Heinkel del 1936 offre un buon esempio di questo razionalismo. All'Esozione internazionale del 1937 a Parigi il **Padiglione tedesco** si trovò esattamente di fronte a quello russo. Il progetto di Speer accentuava la verticalità ed era modellato su una spoglia tribuna neoclassica. Era sormontato da un'aquila. In **Russia** negli anni trenta il realismo socialista divenne la linea ufficiale da seguire nelle arti. Questo si tradusse in pittura con il rifiuto dell'astrazione e la rappresentazione di scene di vita o di gesta eroiche. In architettura invece gli edifici potevano essere decorati con sculture oppure rispecchiare uno stile monumentale fatto di assialità e di dimensionamenti grandiosi. Nel concorso per il palazzo dei Soviet lofan vinse attraverso le sue forme classiche e la statua di Lenin. Verso la metà degli anni trenta **Aleksej Shchusev** progettò l'**Istituto Finanziario Marx Engels Lenin Stalin** di Tbilisi, con gigantesche colonne corinzie sulla facciata. Fu come se fosse tornata la maniera grandiosa dello zar anche se in modo più populista. Esistevano divergenze tra la posizione nazista e quella sovietica: in entrambi i casi l'avanguardia era considerata con sospetto mentre si cercava una continuità con le strutture di riferimento prerivoluzionarie il risultato tendeva a essere un tradizionalismo banale. Esistevano anche alcuni punti di somiglianza nell'approccio al tema della residenza e alla pianificazione urbana. Come in Germania si raccomandava l'uso del tetto a falde per ragioni climatiche e perché ritenuto più vicino alle aspirazioni popolari. In **Italia** la situazione non era meno complessa sebbene l'importante differenza che varia da tendenze architettoniche moderne ebbero la possibilità di svilupparsi e che queste vennero perfino (occasionalmente) introdotte nel campo della rappresentazione statale. Mussolini non sentì alcun limite costituzionale alle sue ambizioni imperiali ed ebbe la comoda opportunità di utilizzare l'antica Roma quale suo palcoscenico e giocattolo. Come Hitler egli mostrò un personale interesse per le questioni progettuali. Nel 1925 era stato messo in moto da un nuovo piano per il rinnovamento di Roma. Strade diritte avrebbero dovuto essere tagliate attraverso l'irregolare tessuto urbano per collegare i principali monumenti del lontano passato con quelli che Mussolini stesso intendeva costruire con la consulenza architettonica di **Marcello Piacentini**. La mescolanza di teatralità funzionalismo e propaganda di questo progetto richiamava i piani di Haussmann per Parigi o quelli barocchi dei papi. Il monumento storici di rilievo come il Colosseo dovevano essere liberati da impedimenti limitrofi facilitando lo scorrimento del traffico e la percezione del grandioso passato di Roma. Lo scenario urbano della "Nuova Roma" avrebbe luccicato di automobili lungo le rovine, combinato l'efficienza e la velocità di una metropoli moderna (il futurista Marinetti era amico del duce) con antichi ricordi imperiali. Finse di avere un'ascendenza genealogica nella storia di Roma, identificandosi come l'imperatore Augusto, organizzando impegnativi avvenimenti politici in Campidoglio e Palazzo Venezia e giurando di lasciare la "Terza Roma" come una città di "marmo". Tra il 1934 e il 1938 **Vittorio Ballio Morpurgo** elaborò e realizzò un progetto per piazzale Augusto vicino al Tevere. L'**Ara Pacis**

fu racchiusa in un edificio vetrato di fronte al mausoleo di Augusto e giustapposto a nuovi e spogli edifici classicisti di un'indescrivibile monotonia. In Italia l'architettura moderna si affermò più tardi rispetto a Germani, Olanda e Francia e incontrò minore ostilità da parte del gusto statale di quanto avvenne nella Germania nazista. Ciò era dovuto in parte al fatto che il fascismo era già ben affermato quando nacque il Movimento Moderno italiano. Inoltre una delle caratteristiche del moderno in Italia è che esso minimizzò la retorica funzionalista e dell'età della macchina dando invece rilievo a un astratto estremismo deliberatamente evocativo dei precedenti classici. Correva il pericolo di degenerare in una spoglia monumentalità in cui ampie superfici in travertino evocavano un immediato e superficiale tradizionalismo. Esisteva un'ampia gamma di possibilità: da una monumentalità retorica che utilizzava semplificazioni di elementi tradizionali quali il muro l'arco la colonna e la lesena (l'**Università di Roma di Piacentini** e il **Palazzo della civiltà romana di Giovanni Guerrini, Ernesto la Padula e Mario Romano** all'EUR) a un moderno fatto di orizzontalità trasparenza e dinamismo spaziale (molte opere di Figini Pollini e Libera). Nelle sue espressioni migliori la consapevolezza storica offrì nuove possibilità alla tradizione moderna in cui il telaio in calcestruzzo (il pilotis, il supporto spoglio l'apertura semplice) e le caratteristiche fondamentali del sistema classico si rafforzarono reciprocamente a un livello più profondo e più astratto. È probabile che quando il **Gruppo 7** (un gruppo di architetti dalle inclinazioni moderne che iniziò a operare nel 1926) affermò di non auspicare a una rottura con la tradizione. I membri del gruppo 7 erano: Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli poi sostituito da Adalberto Libera. Essi dichiararono l'intento di fondare un'**Architettura razionale**: *“La nuova architettura... deve risuonare da una stretta derivanza alla logica e alla razionalità... Noi non pretendiamo affatto creare uno stile... una dall'uso costante della razionalità, dalla perfetta rispondenza della struttura dell'edificio agli scopi che si propone risulterà per selezione lo stile*. In una mostra organizzata nel 1928 il gruppo rivelò comunque la gamma del suo interesse verso il recente modello internazionale. Il progetto di **Figini Pollini** per una **“Casa del Dopolavoro”** presentava notevoli affinità con il costruttivismo mentre l'**Officina** per la **Produzione del Gas** di Terragni era un eclettico miscuglio di influenze russe tedesche e francesi con qualche reminiscenza di Sant'Elia. Lo **Stabilimento Fiat di Giacomo Mattè Trucco** con la sua pista di prova sul tetto. Fu solo dopo il 1928 che si cominciò a parlare di Movimento Moderno in Italia. Non è sorprendente che l'architettura moderna si radicesse nelle città settentrionali in particolare Milano e Torino. La **Casa Elettrica** di Figini Pollini installata nel parco di Monza, mentre l'abitazione privata di Figini del 1934 fu un teso adattamento del linguaggio di Le Corbusier. A Roma si insisteva molto sui riferimenti classici. L'**Accademia di Scherma** di **Luigi Moretti** del 1934/36 con i suoi muri rivestiti di pietra, le sue fenditure e i suoi piani orizzontali dimostrava come fosse possibile creare un'architettura celebrativa senza riferimenti scontati alla tradizione, semplicemente attraverso i materiali e le relazioni astratte. Il progetto di **Giovanni Michelucci** per la stazione di Firenze testimoniò la presenza dell'architettura moderna nel campo dei principali appalti pubblici mentre tra il 1934 e il 1937 il mecenatismo di **Adriano Olivetti** consentì all'Ivrea la creazione di un'intero centro in cui edifici industriali prodotti e residenze erano concepiti con una forma integrata. La più saliente figura del panorama architettonico degli anni Trenta in Italia fu **Giuseppe Terragni**. Nato vicino Como nel 1904 prese coscienza del moderno subito dopo gli anni venti. I suoi primi lavori furono uno sforzo di riconciliare una specie di figura classica con le tecniche costruttive e l'astrazione che gli sembravano sinonimi di modernità. I suoi progetti per edifici urbani dei tardi anni venti erano reinterpretazioni di esempi internazionali mentre quelli per le tombe mostravano l'intensa semplificazione di Terragni delle forme classiche. Terragni tra tutti gli architetti moderni ammirava Le Corbusier. Terragni credeva che i valori architettonici essenziali potessero essere ripensati e felicemente incorporati in un modo espressivo moderno. Terragni era un classicista ed era in grado di percepire negli scritti e nei progetti di Le Corbusier le qualità di proporzione, astrazione e riferimento raffinato che sfuggirono ai più sommi architetti moderni italiani. Nella **Casa del Fascio** (sede locale del partito fascista) a Como del 1932/36 la facciata ha un disegno severo e lineare, in essa l'effetto architettonico è creato da vivaci contrasti tra piani sottili e vuoti. L'iconografia di questa facciata a telaio ha poco a che fare con l'oggettività tecnologica di buona parte dell'architettura degli anni venti e molto più con una sorta di stratto mondo latino. Si tratta di una facciata classica in termini spaziali moderni. La tensione tra il moderno e il classico va dalla disposizione generale della pianta all'immagine della facciata, dalla scelta di materiali al carattere delle proporzioni (quadrata in pianta con l'altezza della facciata pari a metà del lato). L'atrio interno uno spazio per assemblee pubbliche che si collegava con la piazza esterna è disposto in modo da richiamare il cortile di un palazzo rinascimentale mentre l'edificio è rivestito in un marmo finemente tagliato che suggerisce un carattere celebrativo. Inoltre è risolto in modo da evitare il banale aspetto massiccio di così tanto neoclassicismo fascista. Questo è un edificio realizzato con materiali moderni e sottili elementi strutturali ma si percepisce anche il senso di un blocco simile a una parete da cui le aperture sono state sottratte e tagliate. Le Corbusier per riferirsi a un'istituzione nobiliare aveva usato l'espressione “une maison/un palais” e l'edificio di Terragni sviluppò un tema simile. La Casa del Fascio cristallizzò e idealizzò la situazione sociale che ne determinò la costruzione ma al tempo stesso trascese queste condizioni in termini architettonici generici. Si presume che questa sia una delle ragioni per cui l'edificio è riuscito a suscitare l'ammirazione di coloro che trovavano ripugnante il sistema politico che esso rappresentava. Alla metà degli anni trenta Terragni era ormai in grado di lavorare sulla piccola così come sulla grande scala con un consistente linguaggio architettonico in cui i delicati telai rettangolari venivano utilizzati come frontespizi e le

strutture interne impiegate come una serie di strati paralleli e trasparenti. I progetti per ville del 1933 e del 1936 furono variazioni di questo tema così come i diversi progetti per appartamenti come la nota **Casa Rustici** a Milano del 1936 in cui il telaio di sottili terrazze orizzontali in calcestruzzo serviva a collegare due blocchi laterali e a generare una versione moderna di uno schema urbano. Nell'**asilo Sant'Elia** una scuola materna a Como del 1936/37 spostando le partizioni vetrate oltre la griglia strutturale delle colonne. In tal modo le singole aule poste ai bordi avevano ognuna a disposizione una terrazza ombrata mentre la sala principale e i corridoi diventavano in realtà spazi esterni coperti. Le solette orizzontali in estensione e i piani scorrevoli vennero impiegati per reinterpretare le idee di ingresso portico e patio con logge tutt'intorno. Così Terragni utilizzò tipi tradizionali e li rinvigorì invertendo gli usuali rapporti tra pieno e vuoto carico e supporto massa e trasparenza introducendo spostamenti asimmetrie e rotazioni. Tra gli stimoli che lo portarono ad attuare queste trasformazioni i dipinti del suo amico Mario Radice. Il concorso per il **Palazzo Littorio** del 1934 a Roma. L'edificio doveva combinare funzioni di quartier generale fascista e quella di memoriale della civiltà italiana e il sito scelto era adiacente alla Basilica di Massenzio e Costantino, con vista laterale sul Colosseo. Terragni ideò una facciata curva larga più di 80 metri che si sollevava sopra il suolo rivestita di porfido nero aperta in alto da una tribuna dalla quale Mussolini sarebbe stato visto dalla folla sottostante come una figura stagliata contro il cielo. Terragni si rifaceva alle rovine del Foro Romano e alle curve del Partenone per spiegare le sue rissonanze al progetto. Il suo progetto non realizzato ricorreva all'idea di trasparenze essenziali combinando telai strutturali e pilastri al di sopra di un'armatura classica suddivisa in base piano nobile cornice e spigoli visivi. Terragni progettò senza realizzarlo un **monumento a Dante** che avrebbe dovuto essere collocato nel Foro Romano e divenire l'emblema della continuità della cultura italianeggiante. Il **Danteum** doveva includere un centro studi dedicato a Dante e essere collocato su un sito prossimo alla Basilica di Massenzio. Il progetto fu commissionato nel 1938 da Rino Valdameri direttore della Brera di Milano e una prima versione venne approvata da Mussolini ma sia il mecenate che l'architetto rimasero uccisi in guerra. Il progetto di Terragni era una sorta di equivalente della Divina Commedia di Dante e si sviluppava attorno a una strada in salita che collegava tra loro ambienti rettangolari con modalità e articolazione differenti che rappresentavano l'inferno il Purgatorio e il Paradiso, quest'ultimo era uno spazio a cielo aperto con una griglia di colonne di vetro. Gli elementi formali di base erano pareti e colonne di vetro. Gli elementi formali di base erano pareti e colonne cilindriche disposte in un rapporto proporzionale basato sulla sezione aurea sulle dimensioni della vicina Basilica di Massenzio e su un simbolismo numerologico proprio di Terragni che lo riteneva consoni al pensiero di Dante. Nonostante il fatto che non fu realizzato il progetto del Danteum va annoverato tra le idee più acute e complesse che siano state concepite nella tradizione del Movimento Moderno. A confronto l'architettura di Speer era banale e ovvia. La repressione del Moderno in Germania nella fase iniziale del suo sviluppo costrinse alcuni dei suoi protagonisti a emigrare portando con sé in terra straniera le forme da essi ideate, ciò ebbe anche lo strano effetto di spingere la figura isolata di Mies a gettare le basi di un nuovo linguaggio di monumentalità moderna da cui l'artista e le democrazie occidentali avrebbero tratto vantaggio dopo la guerra. In Italia in moderno fu coinvolto nelle contraddizioni del fascismo ma consentì anche dei paralleli con il classicismo al quale la generazione del Dopoguerra inserita in un diverso sistema politico sarebbe ritornata.

21. INTERNAZIONALE, NAZIONALE, REGIONALE: LA DIVERSITÀ DI UNA NUOVA TRADIZIONE

Negli anni trenta vennero formulate le prime teorie che contribuirono alla comprensione del movimento moderno. I primi scritti riportarono sia la retorica che gli stessi architetti avevano usato per promuovere o difendere la propria opera sia i pregiudizi le alleanze e i contesti geografici di alcuni mastri del movimento stesso. Gli *Elementi dell'architettura funzionale* di **Alberto Sartoris** contribuì al dibattito sullo stile, mentre **Emil Kaufmann** con *Da Ledoux a Le Corbusier* sviluppò l'idea di continuità classiche di lungo raggio all'interno del moderno. **Hitchcock** e **Johnson** si concentrarono sulle caratteristiche generali di quello che loro stessi decisero essere uno "Stile Internazionale". **Walter Curt Behrendt** sottolineò la rilevanza sociale della nuova architettura. Variarono le idee anche in merito alla genealogia dell'architettura moderna. Nel 1936 nei *Pionieri dell'architettura moderna* di **Pevsner** vennero descritte le qualità progettuali da Morris a Gropius. **Lewis Mumford** delineò nel suo libro un filone americano da Olmsted, Richardson, Sullivan, Root a Wright e tracciò una linea del "grand constructeur" in ferro e vetro fino ad arrivare al cemento armato e alla trasparenza dell'architettura del suo tempo. Un fenomeno complesso quale l'architettura moderna non può essere ridotto a un unico principio generativo. Anche nella sua fase di cristallizzazione negli anni venti esisteva una tensione di base tra condiviso e individuale tra universale e singolare. Negli anni trenta l'architettura moderna venne coinvolta in una gran varietà di programmi locali. Generici elementi moderni quali la struttura in acciaio, lo scheletro in cemento armato la facciata libera il piano orizzontale sospeso il muro planare vennero portati in tutto il mondo incontrando diversi climi società tecnologie tradizioni e linguaggi architettonici e perfino differenti definizioni di modernità. Le ragioni che portarono all'introduzione dell'architettura moderna variavano in maniera considerevole. A volte era una questione di preferenza individuale talvolta erano legate a interi schemi di rinnovamento sociale e culturale. Talvolta rispondevano a bisogni ideologici: l'architettura moderna venne usata sia dai democratici che dai fascisti (Terragni). L'architettura degli anni trenta fu sensibile a sfumature culturali e a differenze territoriali all'interno dei singoli

paesi. Un caso interessante di questo fenomeno è rappresentato dalla **Svizzera**. Se Ginevra era aperta alle influenze francesi, Zurigo subì le influenze della Germania. Fu in questi anni che **Giedion** storico nonché segretario dei CIAM visse e insegnò a Zurigo contribuendo ad assicurare alla locale comunità architettonica una catena di contatti e connessioni internazionali. Basilea aveva anche una visione estremamente aperta all'architettura ospitando sia **Hannes Meyer** sia **Rudolf Steiner**. Se l'ambiente culturale e formativo era estremamente conservatore, il settore industriale era chiaramente aperto alla sperimentazione tecnologica ed estetica nelle opere di **Otto Salvisberg** per la società Hoffmann- La Roche che includevano un magazzino con pilastri a fungo in cemento armato a vista e vetrate continue. Gli architetti svizzeri erano in grado di selezionare i loro riferimenti esterni tra gli insegnamenti di Le Corbusier e il razionalismo italiano perseguito da **Alberto Sartoris**. Sartoris era amico di Terragni ed era attratto da una certa mediterraneità, intuì la possibilità di un patto amichevole tra la geometrica e funzionale disciplina del moderno e i principi base dell'architettura vernacolare rurale. In linea generale l'architettura moderna svizzera non affrontò il problema del razionalismo alpino. La svizzera avrebbe potuto guadagnarsi un'architettura pubblica moderna se il progetto di Le Corbusier per la lega della Nazioni del 1927 o la sua proposta del Mundaneum del 1929 fossero stati realizzati. Le Corbusier ebbe maggior successo con la **Maison Clarté** a Ginevra un'elegante piastra vetrata con un telaio portante in acciaio su cui si aprivano balconi alcuni soggiorni doppia altezza ingressi rivestiti in pietra e scale con alzate e pedate in vetrocemento. **Robert Maillart** negli anni trenta progettò una serie di ponti in cemento che sembravano fluttuare sul paesaggio alpino. Questi erano ridotti alla loro essenza strutturale. Il **Ponte Salginatobel** vicino a Schiers era formato da un arco a tre cerniere a cassone cavo che attraversava leggero un burrone con una nitida campata di oltre 90 metri. Verso la fine del decennio Maillart fece esperimenti con gusci strutturali in calcestruzzo che consentivano una riduzione estrema delle sezioni delle superfici piane. La **Cement Hall** costituita per l'Esposizione nazionale a Zurigo del 1939 aveva una sezione parabolica poggianti su quattro sottili pilastri. Era completamente liscia sia nell'intradosso che nell'estradosso come una lama incurvata in tensione estrema priva di alcun tipo di costolonatura. **Pier Luigi Nervi** tra il 1936 e il 1939 per l'**Aeronautica Militare Italiana** progettò una serie di hangar formati da tralici a doppi nervatura retto da pilastri rastremati obliqui. I tetti degli hangar che coprivano senza soluzione di continuità luci di 35 metri di larghezza e più di 100 metri in lunghezza illustravano il suo principio generale secondo cui i carichi vivi e morti venivano portati a terra con il minimo uso di materiale. Il rivestimento esterno in piastrelle era applicato come una pelle esterna. Nervi come Maillart vedeva la struttura come un'opera d'arte. Egli emulava le costolonature degli archi rampanti gotici con il principio del cassetto di natura romana. Nervi era un ingegnere dallo spiccato senso storico egli fece da ponte tra la moderna tecnologia e l'antichità. L'ingegnere spagnolo **Torroja** progettò la tribuna dell'ippodromo nei pressi di Madrid, presentava delle coperture di soli 10 cm di spessore e gli sbalzi erano ottenuti combinando il principio del sistema a sbalzo con un sistema di curvature incrociate. La **Francia** degli anni trenta offre un effettivo caso in cui il moderno potesse venire accettato in alcuni settori di una nazione e non di altri. Il campo delle commesse monumentali e civiche rimase Beaux Arts. Le sperimentazioni di Le Corbusier in vetro e acciaio rappresentavano una classe a parte. L'architettura moderna divenne un giocattolo per ricchi nelle numerose ville al mare e nei progetti di giardini, ma stimolò anche interessanti invenzioni commerciali quali il progetto non costruito di **Oscar Nitzschke** per la **Maison de la Publicité** del 1935 dove la facciata a telaio in acciaio era supporto per insegne pubblicitarie luminose e immagini proiettate. Uno degli edifici di maggior ricerca e creatività formale nella Francia dei primi anni trenta fu la **Scuola Karl Marx** del 1931/33 di **André Lurcat**. Introducendo nuovi standard di illuminazione riscaldamento e ventilazione e uso dello spazio ma anche aprendo la pianta e rompendo vecchie barriere di classe. La scuola doveva anche funzionare come foro per le comunità locali. La **Maison de Peuple** a Clichy del 1937/39 progettata dall'ingegner **Jean Prouvé** lavorava su un'estetica di bulloni giunti e incastri. Il tema del regionalismo nella Francia degli anni trenta fu ben interpretato da Le Corbusier che rappresentò l'eccezione più che la regola. Attraverso l'uso di materiali locali in risposta al clima e al paesaggio e ai modi di vivere delle persone. Il clima fu uno dei grandi modificatori del linguaggio dell'architettura moderna degli anni trenta. Il progetto mai costruito di **Paul Nelson** per un ospedale in Egitto si basava su un'esile costruzione in pilastro e soletta per aprire spazi interni aperti e luminosi protetti dalla luce abbagliante e diretta del sole mediante un doppio strato di griglie asticelle e frangisole manovrabili. Il progetto non costruito per un **Centro agricolo** nel Nord Africa di Le Corbusier era concepito come un sistema chiuso con un'alta recinzione e numerosi giardini indipendenti irrigati alla maniera araba. Il progetto avrebbe creato una sottile interazione tra pieni e vuoti, luce e ombra, moderna ma basata sulle forme tradizionali della tradizione mediterranea. Il tema della "mediterraneità" pervase negli anni uno degli edifici di maggior successo, la **Casa Malaparte** sull'isola di Capri su un promontorio roccioso a strapiombo sul Mar Tirreno, progettato da **Adalberto Libera** in collaborazione con il suo committente Curzio Malaparte tra il 1938 e il 1942. La casa era di forma allungata e rastremata di color rossastro, una scalinata forma di cuneo conduceva alla terrazza sul tetto era perfettamente integrata nella forma complessiva. Casa Malaparte era raggiungibile per mezzo di un percorso tortuoso di scalini tagliati nelle rocce. Le viste degli interni erano studiate per offrire rapide occhiate su rocce e onde a media distanza oppure inquadrature ravvicinate di dettagli geologici. Nella sua fase iniziale il movimento moderno spagnolo fu uno sforzo socialista e catalano con un forte impegno riformista. Fu interrotto bruscamente quando Franco vinse la Guerra civile nel 1939 insistendo su uno stile nazionalista. Sin dall'inizio l'architettura spagnola si interessò di questioni locali senza

essere però regionalista. Il **Piano regolatore di Barcellona** del 1933 doveva raggiungere un'alta densità con uno schema di case basse a corte. Il padiglione spagnolo di **Sert** all'Esposizione internazionale di Parigi del 1937 presentava un telaio in acciaio ma era dotato di un patio coperto e di una rampa serpentina. Questa struttura ospitava il *Guernica* di Picasso. Il messaggio anti autoritario era abbastanza chiaro e enfatizzava un immediato contrasto con i padiglioni vicini sovietico e tedesco. Tuttavia erano presenti anche tocchi spagnoli come le stuoie contadine sui pavimenti i colori della bandiera repubblicana il patio e il suo tendaggio le lamelle a protezione dalla luce solare e gli schermi di ventilazione. Anche gli architetti greci verso la fine del decennio si ribellarono al revival e abbracciarono un nuovo linguaggio internazionale. Da Tel Aviv ad Alessandria, dal Marocco all'Algeria l'architetto egiziano **Hassan Fathy** vedeva l'International Style come un'ennesima intrusione straniera nella già frammentata e colonizzata cultura del suo paese. Fathy la considerò una forza distruttiva che stava riducendo l'intero pianeta a una piatta monotonia. Le grandi superfici vetrate alle costruzioni in cemento non avevano senso nelle regioni molto calde. Fathy esprimeva un'idea di ritorno alle basi della cultura egiziana. La battaglia per riconciliare modernità e identità nazionale fu centrale nel lavoro e nel pensiero dell'architetto turco **Sedad Hakki Eldem** il quale rifiutò sia un superficiale orientalismo fatto di archi e cupole sia un'ottusa importazione dell'International Style. Egli desiderava dare nuova vita ai caratteri turchi utilizzando però una grammatica architettonica moderna. Le architetture di **Mendelsohn** in Palestina incarnavano un tentativo di accordare il nuovo con la tradizione. Mendelsohn comprese il bisogno di realizzare edifici introversi, recinti ombreggiati muri spessi aperture piccole ed esterni protettivi. In numerosi progetti per Gerusalemme utilizzò sobri volumi squadrati rivestiti all'esterno in pietra locale dal colore ambrato. Al suo arrivo nel 1934 Tel Aviv Mendelsohn rimase sorpreso nello scoprire imitazione dei suoi stessi edifici berlinesi segno che il moderno già si era sviluppato in queste realtà tanto che Tel Aviv fu chiamata la "Bauhaus sul mare". Mendelsohn progettò l'**Ospedale Hadassah** a est di Gerusalemme organizzando l'edificio in una serie di stecche parallele. Da lontano l'ospedale appariva come una lunga e bassa lastra di pietra perforata qua e là da piccole aperture. In effetti era un edificio a telaio rivestito in pietra. Il tema del cerchio introduceva tocchi delicati a una geometria altrimenti rettilinea. Il complesso era sobrio, ben riservato all'esterno e molto ombreggiato ma luminoso all'interno. Tuttavia riprese anche elementi dalla città Vecchia come il rivestimento esterno, i patii, i giardini, le facciate continue, le profondità delle aperture. Mendelsohn non era insensibile alla ricchezza di ciò che lo circondava ma lo trasformava adattandolo alle sue idee. In **Sudafrica** non esisteva una tradizione da estendere o rifiutare ed era molto lontano dai centri innovatori. Il più interessante architetto fu **Rex Martienssen** che viaggiò in Europa e nei suoi progetti evidenziò dei chiari richiami a Gropius e Le Corbusier. In **Giappone** la formazione del Moderno fu concomitante con un ampio processo di modernizzazione tecnologica e istituzionale. Da una parte c'è chi affermava che il Giappone doveva far rivivere le proprie tradizioni architettoniche e chi invece era favorevole al movimento moderno adattato ai sistemi costruttivi giapponesi. Al suo inizio l'architettura moderna dovette non poco all'estetica giapponese. Wright era stato attirato dalle costruzioni giapponesi ma il suo Tokyo Imperial del 1912/23 esercitò una limitata influenza locale. Gli architetti giapponesi si diedero all'Art Nouveau con almeno vent'anni di ritardo sull'Europa. Fu attraverso le pubblicazioni che l'architettura moderna occidentale venne conosciuta in Giappone. Architetti stranieri come Bruno Taut misero in rilievo affinità esistenti tra la semplicità modulare delle forme indigene e il riduzionismo dell'architettura moderna. Vennero anche trovate analogie tra telai in legno e acciaio. In **Brasile** la svolta verso un'architettura moderna si ebbe quando il **Ministero dell'Educazione** a Rio de Janeiro fu affidato a degli architetti moderni tra cui Oscar Niemeyer che invitarono a loro volta Le Corbusier ad assumere il ruolo di consulente. Il risultato fu un grattacielo prismatico completamente vetrato con i brise-soleil a schermo protettivo. Le finestre erano apribili a mano e la pianta libera utilizzava partizioni che non arrivavano al soffitto. I muri pieni e i pavimenti erano rivestiti in pietra locale o in piastrelle di ceramica in stile portoghese. I pilastri sollevavano la struttura per oltre dieci metri. **Oscar Niemeyer** ereditò il principio della pianta libera e la utilizzò con una vivacità ineguagliata. Il Padiglione brasiliano alla fiera mondiale di New York era una scatola perforata e sollevata su pilotis con una rampa di accesso curva. Il Casinò a Pampuhla del 1942 tradusse l'idea di movimento in una serie di piroette rivestite in pietra di juparana e travertino, mentre gli interni erano delicati e lussuosi. La Chiesa a Pampuhla presentava sottili volte paraboliche a guscio e mosaici dai colori brillanti. In **Messico** figura chiave fu **José Villagran García** nato nel 1901. Un altro importante architetto fu **Luis Barragán** le cui opere dopo la seconda guerra mondiale assorbirono i concetti dell'International Style. In sintesi allo scoppio della prima guerra mondiale (1914) l'architettura moderna era appannaggio dei grandi centri industriali europei. Negli anni venti il movimento moderno fissò le sue forme base nacque un nuovo stile. Gradualmente negli anni trenta vennero sancite connessioni con altre tradizioni recenti o passate.

TRASFORMAZIONE E DISSEMINAZIONE DOPO IL 1940

22. ARCHITETTURA MODERNA NEGLI STATI UNITI: IMMIGRAZIONE E CONSOLIDAMENTO

La Seconda guerra mondiale distrusse un ordine sociale ed economico preesistente e portò con sé una grave distruzione fisica e culturale soprattutto in Europa, Unione Sovietica e Giappone. La ricostruzione era necessaria ma l'ottimismo nell'innovazione architettonica era stato fortemente minato. Il bisogno di costruire rapidamente per grandi numeri lasciò poco spazio alla sensibilità urbana. Tutti i maestri dell'architettura moderna erano ancora vivi così come molte delle loro idee guida. Qualunque nuovo significato si potesse cercare la trasformazione poteva avvenire solo sulla base di, o in reazione al precedente Movimento Moderno. La trasformazione creativa era una necessità ripetere semplicemente le soluzioni del periodo interbellico avrebbe significato promuovere la peggiore forma di accademismo. Sfortunatamente però questo avvenne spesso offrendo un classico esempio di svalutazione simbolica e di cattiva applicazione dei modelli. Perfino i maestri dovettero confrontarsi con il problema di estendere le loro scoperte e di ricercare nuove soluzioni. In alcuni paesi: in gran parte dell'Europa occidentale negli Usa e nel Giappone tra le nazioni industrializzate, in Messico e in Brasile tra i paesi in via di sviluppo l'architettura del Dopoguerra poté costruire sugli inizi prebellici, ma il contrasto tra paesi che si erano industrializzati gradualmente e quelli che si erano industrializzati nell'arco di una generazione era drammatico. In altre parti del mondo quali l'India o l'Australia l'architettura moderna dovette cominciare praticamente da zero. L'architettura moderna negli anni trenta aveva anche cominciato a indagare forme intonate ai climi e agli studi di vita del locale. Mies e Gropius arrivarono negli Stati Uniti nel 1937 e Mendelsohn nel 1941. Il loro arrivo recò immenso prestigio al Movimento Moderno nel Nord America. Si inserirono in una cultura piuttosto estranea i loro obiettivi originari la modificarono ma ne vennero a loro volta cambiati. **Gropius** lasciò la Germania nel 1934 rendendosi conto che il nazismo e l'architettura moderna erano inconciliabili e trascorse tre anni in Inghilterra prima di essere invitato dal rettore di Harvard a dirigere il Dipartimento di Architettura. Poco dopo il suo arrivo nel Massachusetts nel 1937 costruì a Lincoln una casa per sé e per la moglie. Le forme bianche, le ampie aperture e la pianta libera anche se si rintracciavano alcuni rispettosi tocchi regionali quali l'intelaiatura in legno e le travi a vista verniciate di bianco tipiche del New England. **Marcel Breuer** collega di Gropius al Bauhaus lo seguì ben presto a Boston e si costruì una casa che combinava idee derivanti dalle sperimentazioni degli anni venti sulle residenze collettive con curiose intrusioni rustiche come il muro in pietra grezza locale. In confronto ai rigidi progetti dell'età della macchina di un decennio precedente si riscontrava un notevole rilassamento. L'influenza che essi ebbero in qualità di insegnanti fu importante quanto i loro edifici. Ad Harvard stava terminando un'era di insegnamento ispirato alle Beaux Arts. naturalmente ci furono sviluppi moderni antecedenti a questa data negli Stati Uniti. Gli edifici di Howe, Lescaze, Neutra e Schindler, le opere intermedie di Wright le sperimentazioni di Buckminster Fuller nonché il libro *The International Style* che avevano contribuito a cambiare il gusto. Il movimento moderno che

sembrò tramontare in Europa, trovò terreno fertile negli Stati Uniti e fece numerosi discepoli. Nei suoi albori americani la nuova architettura importata dall'Europa fu soprattutto una questione suburbana, ma dopo la guerra le commesse divennero più ampie. Nel 1948 Gropius e il suo studio TAC progettaronο un nuovo complesso per il **Graduate Center** della Harvard University che comprendeva bassi blocchi dormitorio e un edificio collettivo di scala amplificata. Nel contesto locale l'intrusione dell'estetica della fabbrica dei tetti piani delle finestre a nastro e delle forme asimmetriche era un evento simbolico. Nello stesso periodo Breuer progettò il dormitorio **Ferry House** al Vassar College in un modo moderno. Nel corso degli anni quaranta e cinquanta negli Stati Uniti vi furono naturalmente numerose tendenze vitali dell'architettura moderna ciascuna dotata di una forza propria. Oltre l'influenza straordinariamente ampia di Wright sia in patria sia all'estero vi furono le tarde opere di Schindler e Neutra sulla costa occidentale. **Schindler** diletandosi con le irregolarità del sito collinare con clienti ecentrici e materiali edilizi insoliti come rivestimenti ondulati in plastica utilizzati in combinazione con il legno a vista. In contrasto con quest'estetica del capannone **Neutra** fu sempre più coinvolto in un'architettura di acciaio vetro trasparenza e illuminazione. La **Desert House** a Palm Springs del 1946 che si apriva all'esterno attraverso uno specchio d'acqua rettangolare verso il paesaggio desertico circostante fatto di cactus rocce scoscese e palme. **Eliel Saarinen** di origine finlandese e suo figlio **Eero** furono responsabili di alcune delle opere più affascinanti dell'epoca. Eliel combinava una persistente sensibilità scandinava per l'artigianalità del mattone con una fredda razionalità. Eero si procurò la sua reputazione vincendo il concorso per il **Jefferson National Expansion Memorial** nel Missouri nel 1947 un arco parabolico di 192 metri di altezza che si ergeva sulla riva occidentale del Mississippi. Oltre al riferimento all'ide di un arco trionfale il monumento di Saarinen evocava la tecnologia aeronautica locale e suggeriva la metafora del ponte tra l'est e l'ovest. Gli anni cinquanta negli Stati Uniti furono in un periodo di incompatibile prosperità e relativo in cui l'ingegnoserà scientifica e tecnologica consentì una crescente sofisticazione nella costruzione nei relativi servizi e nei dettagli degli edifici. Il **General Motor's Technical Center** iniziato nel 1948 da Eliel Saarinen e continuato dal figlio Eero dopo la morte del padre nel 1950. Lo spirito era miesiano ma l'estetica aveva profonde radici americane nell'espressione del telaio vernacolare e lo stile era chiaramente quello proprio di Eero Saarinen. Tra i più memorabili edifici individuali vi era il **Dynamometer Building** dove venivano testati i motori. Nei suoi edifici successivi come il **Terminal della TWA** (ora J.F. Kennedy) de 1956/62 Saarinen si mosse verso un'espressione sempre più personale utilizzando spesso volte a conchiglia come base di curvature fantastiche. **Mies van der Rohe** sembra aver avuto meno problemi di adattamento nella diaspora rispetto a Gropius. Dal 1939 al 1956 riprogettò il **Campus dell'Armour Institute** ribattezzato Illinois Institute of Technology. Le funzioni principali erano raggruppate in scatole rettangolari con struttura in acciaio collocate su un podio. Gli edifici più bassi nella gerarchia assomigliavano a eleganti fabbriche e potevano essersi in parte ispirati ai progetti di Albert Kahn per fabbriche con telaio in acciaio o alle strutture industriali di Berlino degli anni venti. Utilizzò i pannelli di tamponamento in mattoni e mise in risalto i dettagli in acciaio. La locale normativa antincendio richiedeva che l'acciaio fosse rivestito di uno strato ignifugo così che per esprimere onestamente la struttura l'architetto dovette adottare l'artificio di un ulteriore rivestimento in acciaio intorno alla protezione antincendio. Agli angoli degli edifici ciò portò a un curioso dettaglio in cui l'arretramento del nucleo in acciaio traspariva in una rientranza che comprendeva un rivestimento di acciaio su uno strato di cemento ignifugo che a sua volta ricopriva la struttura effettiva all'interno del muro. Alla testa del Campus c'era la **Crown Hall** destinata a diventare l'edificio del Dipartimento di Architettura. Predominava l'immagine della fabbrica. La scatola di vetro sembrava implicare una visione generalizzata della funzione umana: uno spazio che si presta a qualsiasi uso che risponde poco all'episodio individuale o al senso del luogo. La Crown Hall era raggiungibile mediante una grandiosa rampa di gradini. La struttura primaria consisteva in una serie di travature a ponte dalle quali il tetto piano era di fatto sospeso. L'articolazione secondaria era formata da travi a "I" agganciati al lato esterno delle bande orizzontali di acciaio del volume principale. Questo dettaglio conferiva una sensazione di leggerezza all'insieme. Riducendo un edificio alla sua assenza Mies riteneva che fosse possibile trasformare la nuda costruzione nella forma basilare più semplice. Questo è sicuramente ciò che sottintende la sua nota affermazione "*less is more*" (meno è più). Una tale semplicità era il risultato di una prodigiosa astrazione. Nella **Farnsworth House** (1945/51) Mies indicò come una simile idea potesse essere applicata a un padiglione domestico posto in un ambiente naturale. Questo progetto diede origine a un gran numero di imitazioni in tutto il mondo, lapìù rilevante delle quali fu probabilmente la **Glass House** di **Philip Johnson** dl 1949/50. "La macchina nel giardino". La casa privata di **Charles Eames** in California del 1945/49 fu in un certo senso l'opposto del platonismo di Mies l'edificio era formato da parti standard e composto con una sensibile irregolarità che rifletteva un interesse per la tradizione giapponese dei telai in legno. L'effetto estetico nasceva dall'attenta giustapposizione di elementi strutturali "ready made" come le travature reticolari. Nello stesso periodo in California le abitazioni del **Case Study Program** mostravano come la standardizzazione potesse essere applicata al problema dell'abitazione unifamiliare. L'esperimento delle case Study iniziò nel 1945 come un tentativo di formulare prototipi per abitazioni economiche dalla struttura in acciaio che rispondessero alle condizioni sociali dell'immediato Dopoguerra e al passaggio della California meridionale. Lo scheletro minimale era usato per intelaiare e intensificare l'esistenza suburbana per creare delicati padiglioni in equilibrio tra gli alberi con belle viste sulla città e sulla natura. Gli interni erano in genere aperti efficienti e trasparenti. Il telaio in acciaio con inserti o con facciate continue in vetro sembra essere stato un

Leitmotiv negli Stati Uniti nel primo decennio dopo la guerra. L'**Equitable Life Assurance Building** a Portland di **Pietro Belluschi** costruito tra il 1944/47 adottò l'ordine ortogonale implicito nel telaio e ne esplorò l'attinenza all'edificio americano per uffici. Si trattava di un'esile lastra di dodici piani realizzata con un vetro lucido verde alluminio lucido e marmo levigato. La facciata continua era a doppio strato l'intero edificio era dotato di aria condizionata e protetto dalla luce intensa tramite un vetro simile a quello utilizzato per i parabrezza delle automobili americane. Con le **Torri gemelle** appartamenti all'860 e all'880 di Lake Shore Drive a Chicago il tema del parallelepipedo su pilastri fu esplicitato con chiarezza incomparabile. Queste erano ubicate su un lotto triangolare che si affacciava sul lago Michigan si alzavano di 26 piani e avevano la stessa pianta e le stesse dimensioni. L'uniformità delle pinate interne era espressa in un sistema di campate che si ripeteva nelle facciate. È molto probabile che alla ricerca di semplicità Mies sia stato influenzato dai suoi trasparenti edifici a telaio della prima Chicago School. Il **Seagram Building** sulla Park Avenue a New York progettato da Mies e da Johnson tra il 1954/58 offrì l'immagine dell'edificio prestigioso per uffici. Il grattacielo raggiunse qui un carattere celebrativo e un aspetto imponente sobrio e simmetrico con eleganti materiali quali il bronzo color ruggine il vetro color giallo ambra il travertino e il lucido marmo verde. Le annesse travi a I conferivano alle facciate densità e opacità. A proposito del telaio in acciaio in questo caso l'estetica ortogonale della facciata continua nascondeva le controventature diagonali presenti all'interno. Il Seagram Building si ergeva di fronte al sontuoso Racquets Club del 1918 di McKim Mead e White ma si poteva percepire un'affinità tra vecchio e nuovo in termini di nobiltà e di rigore classico. Il plinto di travertino su cui poggiava l'edificio introduceva un momento di calma nella vita movimentata delle strade di New York e ricordava la piattaforma del Padiglione di Barcellona. La soletta aggettante accennava a un portico che guidava poi il visitatore all'atrio principale uno spazio un po' ristretto che precedeva gli ascensori. I dettagli del progetto interno erano trattati con cura in relazione all'insieme. Tuttavia i prototipi di Mies non erano tutti innocenti. Nonostante la sua sensibilità al sito il Seagram Building offriva un linguaggio urbano limitato e spingeva il tema della ripetizione all'estremo. La Farnsworth era impraticabile nelle condizioni climatiche estreme degli Stati Uniti e il Lake Shore dovette parte della propria coerenza all'insistenza dell'architetto affinché tutti gli inquilini utilizzassero lo stesso materiale delle tende. La scuola di architetti rappresenta al meglio studi quali **Skidmore Owings e Merrill (SOM)** la cui **Lever House** del 1951/52 sorgeva di fronte al Seagram Building sulla Park Avenue di Manhattan. A differenza di quest'ultimo essa appariva leggera quasi bidimensionale. La Lever House utilizzava per i suoi uffici di mezzanino un podio che creava al piano terra un cortile e presentava alla sommità un tetto a terrazza. Un effetto di leggerezza e smaterializzazione fu ottenuto collocando in posizione arretrata i principali supporti verticali e all'interno della pelle riducendo i montanti a linee sottilissime e utilizzando superfici lucide e brillanti nonché vetri semiriflettenti. Naturalmente questa soluzione a scatola sigillata si affidava completamente per la qualità ambientale al condizionamento dell'aria e alla ventilazione meccanica. Il grattacielo di vetro poteva anche essere impiegato in contesti non commerciali. Nel **Complesso delle Nazioni Unite** di **Wallace Harrison** e **Max Abramovitz** il Segretariato era ospitato in una lastra semitrasparente che si affacciava sull'East River e che costituiva l'immagine dominante del progetto. I muri di testata erano rivestiti in pietra quelli laterali di lucerne vetrate verdi sostenute da una rete di montanti. L'effetto compositivo dell'insieme nasceva dal modo in cui gli elementi principali erano disposti come oggetti scultorei su una piattaforma con passerelle un piccolo parco e altre attrezzature pubbliche intrecciate tra loro. È molto probabile che i progettisti abbiano adattato il loro progetto a quello di Le Corbusier chiamato **Progetto 23 A** del 1947. L'idea di collocare il Segretariato in una torre può in parte richiamarsi al progetto di Meyer per la Lega delle Nazioni del 1937 e in parte rifletteva il progetto di Le Corbusier e Oscar Niemeyer per il Ministero dell'Istruzione di Rio. Esso serviva per dimostrare agli americani la vera funzione del grattacielo la liberazione della città per garantire luce spazio e verde. Le Corbusier propose di regolare le dimensioni dell'edificio con un'altra recente invenzione il suo sistema proporzionale il **Modulor** che univa la sezione Aurea una figura umana di 1,829 m di altezza e proporzioni armoniche in un elaborato teorema lecorbusieriano che avrebbe dovuto riconciliare meccanizzazione e ordine naturale. Se si considera che l'architetto prevedeva anche un Museo della cultura nella forma di una ziggurat spira leggiante accanto al palazzo delle Nazioni Unite si comprende fino a che punto questo progetto stimolasse le sue aspirazioni universali. Il suggerimento di Le Corbusier venne accettato senza riserve ma egli non ricevette l'incarico e ritornò in Europa a mani vuote. Le tarde opere di **Wright** rivelano sia un'unfinita capacità di invenzione sia un disomogeneo livello di realizzazione. Al termine della Seconda guerra mondiale aveva quasi ottant'anni ma aveva davanti a sé ancora quindici anni di sperimentazioni prima di morire nel 1959. La **Price Tower** rappresentò l'occasione di costruire un grattacielo abitabile rifacendosi alla Johnson Wax. Il grattacielo di Wright comportava il netto rifiuto dell'idea di scatola telaio griglia modulare in favore di un nucleo con solai a sbalzo estensibili che consentiva la creazione di alcuni spazi a doppia altezza con mezzanini. L'analogia era quella dell'albero l'idea centrale un organismo piuttosto che meccanicismo. La Price Tower combinava appartamenti e uffici e si estendeva su una pianta a raggi. Le facciate erano rivestite di sottili lamelle di rame che proteggevano dai raggi diretti del sole e scolorivano in un verde iridescente. Il progetto che maggiormente impiegò Wright fu il **Guggenheim Museum** a New York. Questo doveva sorgere di fronte al Central Park di Manhattan e doveva ospitare una vasta collezione di arte non oggettiva. L'edificio organizzato intorno a una rampa a spirale in espansione che sale attraverso il volume centrale in bande sempre più ampie. Volumi ausiliari che ospitano gli uffici e l'appartamento del direttore sono modellati con

analoghe superfici lisce e curve e dall'esterno l'edificio appare in netto contrasto con la griglia della città. Si passa attraverso una bassa zona di transito e si entra in uno spazio in cui la luce penetra dall'alto. Il Guggenheim Museum sintetizzava diversi temi di interesse di Wright. Con il Guggenheim Wright sperava di porgettare un'opera d'arte totale in armonia con la pittura e la scultura. Rappresentò una piena dimostrazione del suo ideale di un'architettura organica in cui forma spazio struttura si fondevano. La spirale incarnava l'immagine di centralità equilibrio e movimento e implicava un senso di crescita e aspirazione. Al Guggenheim mancava la forza da alcune opere precedenti di Wright. Le superfici di calcestruzzo dipinte erano stranamente senza vita come se un'idea non fosse riuscita a trovare una propria espressione materiale e di texture. Gli immediati successori di Wright tendevano a riprodurre questo formalismo e imitare gli effetti superficiali del suo stile ma non riuscirono a coglierne i principi generatori tanto che l'influenza immediata sull'architettura americana nel suo complesso fu scarsa. In conclusione il Pogetto Moderno dei maestri negli Stati Uniti ottenne una sorta di vittoria popolare ma nel processo perse qualcosa della sua anima.

23. FORMA E SIGNIFICATO NELLE TARDE OPERE DI LE CORBUSIER

Tra il 1945 e la sua morte avvenuta nel 1965 **Le Corbusier** realizzò una serie di capolavori caratterizzati da una complessa correlazione tra vecchi temi e nuovi. Non si ebbero né la perdita di vigore delle opere tarde di Gropius, né l'esagerazione manieristica che sembrò affliggere Wright né il perfezionismo tecnologico di Mies. L'introduzione di nuovi accorgimenti come il **beton brut** (cemento a vista) il **Modulor** o complesse forme acustiche curvilinee non dovrebbero distogliere l'osservatore dall'elaborazione di principi posti precedentemente quali i Cinque Punti di una Nuova Architettura, l'edificio collettivo a lastra su pilotis o i brise-soleil (frangisole). Le Corbusier fu un architetto che come Picasso elaborò e rielaborò idee base. Le Corbusier passò i primi quarant'anni in rustico isolamento nei Pirenei emergendo nel tentativo reiterato e privo di successo di persuadere le autorità di Vichy a realizzare il suo piano per Algeri. In questi anni il Surrealismo offriva un richiamo alla ricerca di contenuti primitivi, si nota un vago parallelismo tra le forme biologiche di Le Corbusier e gli sviluppi della pittura e della scultura d'avanguardia (il primo Jackson Pollock o David Smith). Alla fine della guerra quando tornò a Parigi aveva sessanta anni e non costruiva da più di un decennio. La Francia della fine degli anni quaranta non era il luogo più propizio per un architetto del calibro di Le Corbusier. Ci furono ampi programmi edilizi residenziali ma egli fallì nella sua ambizione di diventare architetto/urbanista capo della ricostruzione in Francia. Anziché vedere adottati i suoi grandiosi modelli si dovette accontentare ancora una volta di singole e limitate dimostrazioni. Così l'Unité de Abitation a Marsiglia fu soltanto una realizzazione frammentaria rispetto alle aspettative. Allo stesso tempo i teoremi incarnati dal grattacielo delle Nazioni Unite e dal sistema di proporzioni del Modulor non raggiunsero quel grande impatto sociale che il loro creatore aveva fortemente auspicato. Una nostalgia per le colossali rovine dell'antichità iniziò a farsi strada. La **cappella di Notre Dame du Hant** a Ronchamp costruita tra il 1950 e il 1954. L'edificio sovrasta la cima di una collina nelle montagne dei Vosgi dalla quale si aprono vedute verso orizzonti lontani. Un tetto scuro dall'angolo e dalla curvatura complessa poggia scomodamente su muri rastremati concavi e convessi in pietrisco battuto bucati da aperture irregolari e rivestiti di bianco cemento di gunita. La fluidità della composizione risultante è tenuta sotto controllo da tre torri incappucciate orientate verso direzioni differenti. L'interno è scavato come una caverna e presenta un pavimento in pendenza che focalizza l'attenzione verso l'altare. Le cappelle minori sono illuminate dall'alto all'interno delle torri mentre le forature della parete meridionale riversano luce in un interno altrimenti sobrio. L'innesto tra il tetto e i muri è abilmente trattato con un sottile stacco così che una lama di luce naturale vi penetra attraverso quel che sembrava massiccio dall'esterno diventa piano e sottile all'interno. Lo spazio esterno al muro orientale dove un altare a cielo aperto è posto sotto il tetto a chiglia di nave. Questo luogo sacro a cielo aperto è completato da un pulpito e da un'immagine della Madonna collocata in una nicchia vetrata incastonata nella parete. Boschi e colline ne costituiscono l'incredibile fondale mentre su di un lato uno ziggurat di antiche pietre segna l'area dove precedentemente sorgeva una chiesa distrutta poco prima della fine della guerra. Il sito era stato tradizionalmente meta di pellegrinaggio e Le Corbusier riuscì a catturare lo spirito del luogo. Al suo completamento nel 1954 la Cappella fu uno choc per i critici riuniti a vederla. Pevsner lamentò una caduta nell'irrazionalità, mentre il giovane architetto James Stirling si domandò se l'edificio avrebbe dovuto influenzare o meno il corso dell'architettura moderna. Una cosa era chiara, il maestro aveva cambiato direzione. Le invenzioni di Ronchamp trovavano dei precedenti nei dipinti di Le Corbusier nelle sue rudi sculture lignee nei suoi schizzi di conciglie e navi dei primi anni trenta. Le Corbusier non era legato ad alcuna fede particolare. In effetti alcune aspirazioni di Le Corbusier a Ronchamp avevano un tono pagano. L'atteggiamento nei confronti del paesaggio e delle forme naturali forniva la chiave per la sua interpretazione del sacro. Durante la costruzione di Ronchamp a Le Corbusier venne chiesto di progettare un'altra struttura religiosa, il **Convento domenicano di la Tourette** non lontano da Lione. Padre Couturier contribuì all'assegnazione dell'incarico a Le Corbusier. Egli raccomandò a Le Corbusier di visitare il monastero cistercense del XII secolo in Provenza edificio che si affidava per evocare un senso del sacro ai mezzi più elementari: luce, proporzione, pietra, spazio e musica. I monasteri avevano certamente sempre avuto una forte presa sull'immaginazione di Le Corbusier a partire dalla sua visita al Monastero di Ema in Toscana nel 1907. Durante il suo Voyage d'Orient aveva anche visitato la comunità monastiche del Monte Athos in

Grecia dotate di corti interne e balconi proiettati in aggetto verso il paesaggio. Nel suo progetto ha utilizzato una vestigia del tradizionale recinto chiuso e che il suo impiego del cemento a faccia vista di forme rigide fosse inteso come un equivalente della muratura in pietra di edifici antichi. A ogni modo il sito un pendio dominante una distesa erbosa richiedeva una modifica dell'ereditato dispositivo del chiostro a corte. Le celle individuali erano posizionate attorno al cornomaneio a sbalzo avvolte a tre dei quattro lati esterni e formalmente espresse come strombature rettangolari tagliate in profondità. Ogni monaco aveva un proprio balcone che faceva da cornice a una visita privata verso gli alberi e le colline a Occidente. Le aree comuni erano poste nei livelli inferiori mentre gli ambienti più pubblici erano collocati vicino all'entrata. Il refettorio era situato a un livello più basso rispetto al piano d'ingresso. La chiesa principale aveva l'entrata a un livello ancora inferiore ma era completamente rivolta all'interno e dotata di un volume a tripla altezza. Dall'esterno il vano di copertura della chiesa era inclinato, la parete rastremata a doppia curvatura della cappella laterale era circondata da bocche di luce di forma cilindrica (cannoni di luce). Il forte muro esterno completamente cieco segnalava una zona privata. A La Tourette si può riconoscere il vecchio tema lecorbusieriano della scatola su sostegni ma smembrato e riorganizzato in una sorta di composizione a collage nella quale un lucernario triangolare, un camino, un balcone aggettante. La Tourette era anche basata sui cinque punti di una nuova architettura, ma il numero e tipo di elementi architettonici era aumentato. Anziché unicamente i pilotis cilindrici vi erano anche pilastri a sezione allungata al posto delle sottili superfici intonacate vi erano robusti muri, in luogo di vetrature piatte o delle finestre a nastro comparivano anche brise-soleil, pannelli verticali di ventilazione inseriti nella membrana della finestratura. La Tourette dimostrava come l'incremento del numero di elementi permettesse una maggiore varietà di articolazione sia formale che funzionale. Le **Maison Jaoul** delle piccole case sono due abitazioni in mattoni intenzionalmente semplici con le loro strutture in cemento a vista le loro volte catalane e i loro tetti erbosi. Queste diventarono opere canoniche del cosiddetto "**New Brutalism**" in Gran Bretagna e altri paesi. Contemporaneamente progettò due abitazioni in India: la **casa Sarabhai** e la **villa Shodhan** dove il mattone impastato a mano e cotto al sole e il cemento grezzo rappresentavano materiali adatti alle condizioni di lavoro al clima. **Casa Sarabhai** con volte ribassate incorporava gli studi dell'architetto sui climi caldi. Le Corbusier orientò la casa per catturare i venti prevalenti e inserì in facciata profondi pilastri che avevano la funzione sia di brise-soleil sia porticati. La copertura aveva una copertura erbosa con canali d'acqua per catturare l'acqua piovana. **Villa Shodhan** aveva una forma cubica favorita dai pilastri che creavano profondi aggetti. Il principale incarico di Le Corbusier in India fu il progetto della nuova città di **Chandigarh** che lo impegnò dal 1951 fino alla sua morte. Un primo schema fu realizzato da Albert Mayer e Matthew Nowitzki. Tuttavia l'ingegnere capo e il responsabile dei lavori pubblici vennero in Europa e si affidarono a Le Corbusier. Le Corbusier aveva meditato a lungo sulla storia e sul significato della città per più di quarant'anni e giunse in India fornito della sua personale visione di un ideale urbano moderno pronta per essere modificata secondo le condizioni specifiche del luogo. Il corpo principale della città fu impostato su una griglia di circolazione che la suddivideva in una varietà di rettangoli contenenti unità di vicinato formate da abitazioni relativamente basse organizzate come una sorta di città giardino. Nel cuore del corpo urbano c'era il centro commerciale collocato proprio a lato dell'arteria principale che conduceva alla testa dove trovavano posto i più importanti edifici governativi: il Palazzo del Governatore, il Parlamento il Segretariato. L'università il museo lo stadio e altre attività culturali e per il tempo libero erano disposte su un asse trasversale che si estendeva verso nord mentre verso sud est separata dal corpo principale si trovava la stazione ferroviaria con i suoi depositi. Il piano incarnava i più significativi principi lecorbusieriani il suo credo nella distinzione ordinata delle funzioni urbane, la nozione di luce spazio e aree verdi. La forma era una variante della Villa Radieuse, Chandigarh inoltre incorporava idee provenienti da Parigi (i grandi boulevard e i punti focali), dall'antica Pechino e dalla New Delhi di Lutyens con la sua miscela di principi di città giardino e progettazione barocca per viste prospettiche. Negli anni successivi Le Corbusier dedicò gran parte della sua attenzione al progetto del Campidoglio. Tuttavia in questo periodo Le Corbusier realizzò un'approfondita astrazione formale nel quale elementi della tradizione classica (ordine gigante, portico) si combinavano con l'utilizzo del cemento e di elementi della tradizione indiana. Il Palazzo del Governatore con la sua mezzaluna e la Mano Aperta un monumento nato proprio per essere vicino al Palazzo del Governatore, non furono mai costruiti. L'**Alta Corte** una scatola aperta con un porticato monumentale come una serie di rettangoli a griglia ombreggiati da brise-soleil. Il **palazzo del Parlamento** fu disegnato come una grande scatola scandita da una maglia di colonne in cui erano inseriti i grossi volumi delle camere dell'Assemblea principale e del Senato all'esterno visibili attraverso le forme scultoree delle coperture: una piramide inclinata per il Senato e una forma dinamica a ciminiera di nave per l'Assemblea. Fu utilizzato cemento a faccia vista con tutti i segni e l'arricchimento derivante da una lavorazione manuale. Il risultato era quello di una colossale rovina dignitosa e solenne. I fianchi del volume erano perforati dalle ombre ripetute dei brise-soleil mentre la facciata principale era costituita da un porticato concavo sorretto da setti armati. All'interno le colonne a fungo sembravano ispirate alle sale ipostile, e il cemento era qui trattato con la densità e la gravitas della pietra tagliata. All'inizio il progetto era molto simile al progetto dell'Alta Corte, fu nel 1953 che Le Corbusier ebbe l'idea delle torri di luce e si ispirò alle iperboliche torri di raffreddamento delle centrali termiche. È stato suggerito che l'architetto sia stato ispirato dalla pianta dell'Altes Museum di Schinkel a Berlino, dove i temi del portico della maglia strutturale erano stati enunciati con grande forza e chiarezza. L'idea era di creare un equivalente moderno della cupola. Ebbe come fonti probabilmente la

Chiesa di Santa Sofia e il Pantheon di Roma. Nel 1960 a 73 anni Le Corbusier era riconosciuto come il più importante architetto del mondo. I suoi progetti tardi ispirarono le trasformazioni di diversi paesi. I "New Brutalist" appresero da lui l'uso diretto dei materiali ai quali conferirono il loro significato morale. Architetti come Kenzo Tange in Giappone, Paul Rudolph in Usa. Il progetto non costruito per il **Centro Olivetti** vicino Milano (1963) prendeva spunto dal sinuoso principio di circolazione di Algeri, e lo riproponevano in un organismo di percorsi e rampe che penetravano nell'edificio. Il **Padiglione Heidi Weber** in vetro e acciaio a Zurigo diede forma fisica a un'idea strutturale che Le Corbusier aveva cristallizzato più di vent'anni prima. Il progetto per l'**Ospedale di Venezia** rimase sulla carta. L'edificio avrebbe dovuto sorgere su un'area a metà sulla terraferma e metà sull'acqua non lontana dalla stazione ferroviaria veneziana. Le Corbusier optò per una soluzione bassa in modo da non interferire con il profilo storico della città. L'aspetto più singolare e interessante della sua strategia progettuale è rivelato però dalla pianta e dal modello. L'ospedale era una sorta di analogia moderna della struttura urbana circostante e indicava che Le Corbusier era sensibile se necessario al tessuto storico della città. Sfortunatamente l'ospedale non venne costruito ma il progetto influenzò numerosi edifici dei primi anni sessanta nei quali piattaforme e percorsi divennero i principali generatori di forma. Il **Carpenter Center** for the Visual Arts a Cambridge del 1959/63 venne invece costruito e sembrò scaturire da una condizione mentale retrospettiva. La soluzione di Le Corbusier era un edificio a pianta libera ampiamente illuminato sul fianco grazie a una varietà di dispositivi di finestrature. Il cuore dell'idea era una rampa a S che collegava la nuova destinazione d'uso alle strade del circondario. Gli atelier principali erano definiti come curve disegnate a mano libera e si estendevano di un volume cubico verso il centro mentre la disposizione era ruotata rispetto alla prevalente geometria originale. La potenza dello schema emergeva dall'intensa compenetrazione dei volumi rettangolari e curvilinei e di elementi trasparenti e massicci. È evidente che l'architetto concepì questi progetti come una dimostrazione del suo vocabolario in cemento e come una sorta di compendio dei principi strutturali. In accordo con questa intenzione il prospetto lungo Quincy Street venne trattato con una serie di dispositivi di finestrature che andavano molte oltre qualsiasi giustificazione funzionale. Questo fu l'unico edificio di Le Corbusier negli Stati Uniti. Non fu l'America a dargli la possibilità di costruire una città bensì l'India culturalmente ricca ma tecnologicamente povera. È possibile che l'insegnamento del Carpenter Center includesse anche delle idee urbanistiche la forma a S della rampa sembrava riferirsi all'ideogramma del sorgere e del tramontare del sole mentre la rampa in sé poteva essere una metafora delle freeway americane tanto apprezzate da Le Corbusier quali possibili strumenti per la realizzazione del suo ideale urbano. Il Carpenter Center nonostante sia stato un emblema della filosofia di Le Corbusier un edificio che integrava i suoi interessi di tutta una vita da pittore, scultore architetto e urbanista. Nel 1965 Le Corbusier morì mentre stava nuotando nel Mediterraneo. Da allora le sue idee hanno continuato a esercitare una grande influenza.

24. L'UNITÉ D'ABITATION A MARSIGLIA COME PROTOTIPO DI RESIDENZA COLLETTIVA

L'**Unité d'Habitation** di Marsiglia di Le Corbusier (1947/53). Rappresentò per gli architetti che si confrontano con questo tema un edificio difficilmente trascurabile. L'Unité sorge nella periferia di Marsiglia attorno a un piccolo parco attorniato da costruzioni successive. Le profonde gabbie dei brise-soleil sono squarciate dall'ombra e il cemento acquista le sfumature ambrate delle montagne provenzali visibili in lontananza. La lastra escludendo il piano terreno e il tetto a terrazza è alta dodici piani e presenta in sezione ingegnose compenetrazioni. Ogni appartamento dispone di un soggiorno a doppi altezza con terrazza e una porzione passante di altezza inferiore, che si sviluppa fino ai balconi più piccoli sul lato opposto. L'accesso è garantito da corridoi che corrono lungo l'asse longitudinale e si affacciano al piano superiore di altre. Vi sono 23 tipi di appartamenti diversi detinati a differenti fruitori dal singolo individuo alla famiglia con quattro figli. Gli elementi di ogni cellula sono standardizzati mentre le loro combinazioni variano. La banalità è evitata e l'unità mantenuta attraverso un'attenzione calibrata alle proporzioni, al ritmo, alla scala umana e al controllo scultoreo della massa. I pilotis definiscono uno spazio comune sotto l'edificio. I principali accenti verticali sono definiti dall'ascensore, dalle torri delle scale e dei servizi e dai muri di testata alle estremità del blocco. Una strada su cui si aprono negozi, un ristorante e perfino un hotel si esprime a metà della facciata nella forma di un taglio vetrato di accentuata trasparenza. Il tetto a terrazza è reso riconoscibile da una serie di oggetti scultorei: la palestra, l'asilo infantile e la bizzarra forma a ciminiera del volume tecnico per l'aerazione. Le reminiscenze della Grecia sono forti, questa piccola acropoli di silenziosi oggetti risonanti nella luce sembra essere stata creta per celebrare un salutare equilibrio tra corpo e mente. Rispetto alle opere del periodo precedente alla guerra appare di gran lunga più massiccia nelle forme e più robusta nei materiali ma il disegno complessivo è regolato dall'astrazione numerica del Modulor. Essa rappresenta anche il culmine di una lunga ricerca di un ordine collettivo nella filosofia di Le Corbusier. La sua genealogia risale al viadotto del piano di Algeri, alle case a redent della Villa Radieuse alla Maison Clarté e al Pavillon Suisse, alle Immeuble villa e alla Maison Citrohan. L'Unité può essere interpretata come ulteriore dimostrazione di principi urbanistici. Centrale in questo sforzo era l'idea che la produzione in serie dovesse cooptata per affrontare il problema della scarsità degli alloggi ed è questo che probabilmente assicurò all'architetto il supporto del ministro della ricostruzione. L'analisi della ricostruzione iniziò dal nucleo familiare. Cercava di riconciliare il modello abitativo urbano ad alta densità con l'offerta delle gioie essenziali di luce spazio e verde. Ciò si rifletteva nel rapporto 2:1 della sezione di

ogni appartamento. I soggiorni erano ampi e spaziosi e godevano di un'ottima vista verso l'esterno grazie ai balconi che potevano essere sfruttato come spazio abitabile. La cucina, il bagno e le camere da letto erano alte la metà e inserite nella rimanente parte di ogni unità abitativa. L'appartamento dell'Unité includeva perfino un mezzanino sospeso a metà altezza del volume doppio. I singoli appartamenti erano ingegnosamente sovrapposti in modo che parte a doppia altezza di un'unità stesse al di sopra di un'altra unità, il risultato era un'entità a incastro equivalente alla normale altezza di tre piani attraverso un corridoio. Nel punto mediano il corridoio divenne la strada interna. L'altro importante spazio di dominio pubblico era il tetto a terrazza. Il tetto era un nuovo livello sopra il terreno, mentre il terreno sotto i pilotis era riservato alla circolazione. Mumford criticava l'Unité che rischiava di sollevare una serie di problemi se applicato indiscriminatamente in ogni situazione. È probabile che Le Corbusier la considerasse una soluzione normativa universale. 1800 era il numero ideale della popolazione stabilito da Charles Fourier più di un secolo prima nel suo phalanstere. Gli alloggi a doppia altezza ricordavano il monastero di Ema, mentre la disposizione di corridoi camini aree pubbliche e private era certamente influenzata dall'immagine del transatlantico. Negli anni venti Le Corbusier si era impegnato in modo particolare sugli aspetti meccanicisti di questa metafora, ma a Marsiglia i significati reconditi erano arcaici e il cemento era grezzo, come nelle altre opere tarde. Sembra che la soluzione del cemento grezzo a vista che mostra le impronte dei casseri, gli fosse stata imposta dalle condizioni edilizie dell'immediato Dopoguerra, dal fatto che così tante imprese lavoravano contemporaneamente al progetto da far perdere la speranza di poter ottenere transizioni morbide. Le Corbusier avrebbe probabilmente preferito costruire in acciaio. All'inaugurazione dell'edificio nel 1953 era contento di riferirsi al cemento come a un materiale naturale paragonandolo alla pietra. L'idea dell'Unité pubblicata molto tempo prima del suo completamento aveva già influenzato numerosi schemi residenziali realizzati nel periodo tra la fine degli anni quaranta e nei primi anni cinquanta. **ATBAT** per il Marocco di **Vladimir Bodiansky** e **Shadrach Woods** era un habitat collettivo in accordo con il clima la cultura e il contesto locale. Gli architetti cercarono quindi di schematizzare alcune caratteristiche spaziali della tradizione del nord Africa e incrociare l'ordine che ne derivava con alcuni elementi tratti dal principio dell'Unité quali la strada in quota, i balconi brise soleil e il tetto terrazza. La Carta di Atene aveva separato funzioni urbane in grandi categorie: abitare, lavorare, tempo libero e circolazione. La nuova sensibilità richiedeva qualcosa di meno semplicistico e meccanico. Alla metà degli anni cinquanta parole come associazione vicinato e aggregazione iniziarono a prendere il posto della terminologia precedente. La generazione più giovane auspicò una relazione più complessa e armonica tra vecchio tessuto urbano e nuove funzioni. Evidenziato che gli schemi ereditati dall'architettura moderna precedente non vennero completamente rifiutati al contrario furono accolti come beni preziosi e poi modificati. La situazione britannica nel decennio dopo la guerra offrì diverse occasioni di sperimentazione a causa dei bombardamenti aerei e dell'emergere di una politica socialista per la residenza pubblica. In breve tempo sorsero per lo più caseggiati insignificanti anche se alcuni quartieri londinesi ebbero la fortuna di acquisire pregevoli rielaborazioni di alcune idee dell'Unité. L'altro modello di riferimento era la Garden City reinterpretata nella "New Town" anche in questo caso furono realizzate poche architetture di valore permanente. **Alison e Peter Smithson** progettaron senza realizzarlo un complesso residenziale per operai a Golden Lane. La forza del prototipo era percepibile nell'uso di lastre con strade di accesso in quota. I volumi erano collegati linearmente e disposti in modo da interagire con la struttura circostante mentre la strada interna era portata in facciata dove veniva ripetuta ogni tre livelli la "street deck" (strada ponte) pensata per favorire incontri casuali e riproporre a mezz'aria la vita del vicolo operaio. Tra i complessi residenziali effettivamente realizzati in questo periodo in Gran Bretagna i "cluster block" (blocchi a grappolo) di **Denys Lasdun** a Londra. Rappresentarono il tentativo di stabilire una nuova immagine di comunità in sintonia con i problemi della ricostruzione urbana del Dopoguerra impresa nella quale risultava sempre più evidente la necessità che il nuovo e il vecchio intrecciassero una relazione simbiotica più complessa di quella proposta dalla diagrammatica pianificazione di edifici a lastra. Lasdun si collocava a cavallo del Dopoguerra. Rimase in dipendenza dal Brutalist e il suo stile personale si fermò in parte negli anni trenta. La circolazione verticale e i numerosi impianti di servizio trovavano posto in un nucleo centrale mentre gli appartamenti erano collocati in quattro volumi autonomi legati al nucleo centrale mediante dei ponti. Le abitazioni effettive si sviluppavano su due livelli ed erano dunque basate sul tipo tradizionale presente nell'area mentre le aperture e le proporzioni riaffermavano la scala e il ritmo delle facciate delle vicine architetture del XIX secolo. La forma della pianta con i suoi angoli strombati e i suoi rimandi a gambi e arterie si basava su analogie biologiche molto lontane dalle geometrie dell'idea di edificio a lastra presente nella Ville Radieuse. **Jacob Bakema** e **Aldo van Eyck** furono due architetti olandesi che facevano parte del team X. Il primo non riuscì a modificare le strategie residenziali dell'anteguerra, il secondo manifestava preoccupazione per il contrasto tra l'insipida ricostruzione postbellica di città come Rotterdam e i tradizionali tessuti compatti delle città olandesi. Van Eyck si rese conto che la strada da seguire andava in direzione delle ricreazioni basilari in qualità psicologiche di rifugio interpretate però con un linguaggio moderno. Van Eyck studiò i villaggi di fango del Dogon nell'Africa tropicale. L'**Orfanotrofio** vicino Amsterdam rivelò il tentativo di definire un sistema architettonico analogo utilizzando i sistemi da costruzione moderni. L'interesse nei confronti delle qualità primarie di rifugio protezione e processione, si accompagnò in numerosi progetti dei primi anni sessanta a una sorta di ossessione per la nozione di non

luogo. Gli architetti legati al Team X desideravano rapportarsi con le necessità della società dell'automobile e costruire con materiali edili di produzione industriale, pur cercando nello stesso tempo di mantenere il senso di identità (urbana o rurale). Spazi urbani e singoli edifici dovevano fondersi. In questo periodo le teorie urbane di Camillo Sitte furono riprese e studiate. Inoltre acquistò nuova enfasi il significato sociale della strada. Il concetto di architettura a maglia rappresentava ovviamente l'antitesi dell'edificio isolato a lastra. Le **Siedlung Halen** nei pressi di Berna realizzata dal gruppo **Atelier 5** una Unità schiacciata compatta orizzontalmente per conformarsi alla morfologia del paesaggio. L'**Università di Urbino** di **Giancarlo de Carlo** costituì un'altra variante. Gli edifici vennero collocati su un pendio di una bassa collina e disposti a ventaglio in modo da ottimizzare la vista e armonizzarsi con i profili. La forma che probabilmente rifletteva le idee organiche di Aalto era anche una riaffermazione moderna di alcuni elementi e spazi tipici della città medievale italiana. Il progetto di **Sert** (emigrato negli USA nel 1942) per gli studenti sposati di Harvard si articola in tre torri principali raggruppate attorno al tradizionale dispositivo comunitario e collegiale di un cortile. La struttura combinava cemento gettato in opera con parti prefabbricate e l'edificio era dettagliato in modo da dare un'idea del come gli elementi erano assemblati. Leggere balconate dal telaio in acciaio dipinte di bianco fuoriuscivano dalle facciate. Lamelle regolabili proteggevano dal sole e piccole porte dai colori primari consentivano la ventilazione. La varietà venne garantita sulla base di pochi tipi di appartamenti standardizzati organizzati in sezione in maniera ingegnosa e collegati mediante strade pedonali elevate coperte e ponti agli spazi che diventavano più pubblici all'esterno. La storia delle reinterpretazioni dell'Unità ha purtroppo il desolato sfondo di numerosi edifici simili a contenitori costruiti nel mondo durante gli anni cinquanta e sessanta, edifici senza nessuna attenzione per l'idea di attrezzature collettive o di spazi verdi. La definizione di ghetto verticale si adatta bene ad alcuni edifici costruiti in questo periodo. Mentre negli anni cinquanta vennero progettati prototipi di edifici che erano riusciti attraverso la loro pulizia, la desinità a riqualificare interi quartieri, negli anni 60 gli edifici alti rappresentarono il prototipo dell'isolamento sociale. Ciò era dovuto a un'errata progettazione architettonica. Ma è fuori discussione che il carisma dell'Unità stava scemando. Il complesso residenziale **Fleet Road Terrace** del 1967 mescolava vecchi e nuovi sistemi urbani ottenendo alta densità sulla base di soluzione di edifici bassi. Fleet Road si basava anche su schemi convenzionali londinesi nel modo di trattare il fronte strada i lati e gli ingressi (facciate semplici con gradini sopra un pozzo luce) e l'ordine generale. Allo stesso attingeva a un'eredità moderna che insisteva su una pianificazione funzionale sull'approvvigionamento di luce naturale e sulla standardizzazione delle componenti. L'intervento dei Lillington Garden a Londra costruiti da **Darbourne** e **Darke** tra il 1967 e il 1973 venne organizzato intorno a cortili e recinzioni con un attento gioco di livelli e viste. Il punto focale era rappresentato da una preesistente chiesa neo-gotica. Il nuovo complesso si poneva con rispetto al fine uso di balconi in mattone rosso e di soffici travi in cemento. Venne utilizzato il principio della strada ponte integrata però fa piantumazioni e da superfici in mattone finemente lavate. Si raggiunse un'elevata densità ma anche le parti più alte del complesso possedevano un senso di connessione con l'intorno e con i cortili alberati. Il traffico era escluso. In definitiva il teorema dell'Unità fu rivisitato in modo personale in ogni città europea. Se in un caso furono realizzati edifici di qualità nell'alto il risultato fu disastroso segno di un diverso approccio progettuale visionario dell'avanguardia.

25. ALVAR AALTO E GLI SVILUPPO SCANDINAVI

Nel corso degli anni 50. L'architettura moderna si svalutò rispetto al periodo prolifico tra le due guerre. Fu così che tornarono di moda i vernacoli rurali. Essi evocavano un mondo preindustriale e suggerivano le chiavi di adattamento agli ambienti e ai climi locali. Giedion battezzò questo stato d'animo col nome di "nuovo regionalismo". L'idea era di incrociare principi costruttivi indigeni con linguaggi progettuali moderni. L'architettura moderna doveva mostrare sia maggiore rispetto per le differenze climatiche sia un sensibile apprezzamento del luogo. In Finlandia il processo di naturalizzazione dell'architettura moderna era già iniziato negli anni trenta nell'opera di **Alvar Aalto**. L'International Style aveva rappresentato un breve interludio e i suoi insegnamenti erano stati presto innestati in una sottostruttura di tradizioni costruttive nazionali. Anche se non ci fu mai una vera e propria scuola aaltiana la presenza di questo artista aleggiava sugli architetti scandinavi come una sorta di figura paterna. I suoi prototipi si confacevano alla scala del paesaggio e alle rigidità del clima nordico. Aalto rimase inimitabile e furono pochi gli architetti in grado di tradurre con successo i suoi insegnamenti di base e capaci di emergere con una propria identità creativa. Le opere tarde di Aalto andrebbero considerate accanto alle realizzazioni mature degli altri architetti moderni. Quando terminò la guerra Aalto aveva 47 anni. Era riuscito a sopravvivere alle stagnanti condizioni economiche della Finlandia, grazie a rischiosi viaggi attraverso l'Atlantico per insegnare a Cambridge nel MIT. La prima che Aalto ricevette dopo la guerra fu il progetto della **Baker House** e un dormitorio per gli studenti dell'MIT collocato su un lato del campus con affacci su strada trafficata rivolta verso l'ampio bacino del fiume Charles. Aalto suddivise il programma funzionale in elementi privati e collettivi disponendo i primi all'interno di un corpo sinuoso. Questa forma rispondeva a una serie di esigenze pratiche estetiche e simboliche. Creava una notevole varietà nelle stanze e apriva viste diagonali lungo il fiume. Realizzava una forma non monolitica definiva inoltre una piccola enclave su uno dei lati del campus. Le parti collettive del progetto erano racchiuse in forme rettangolari disposte su un asse diagonale al piano terra. Il trattamento esterno era in mattoni rossi. Nonostante Aalto si fosse ispirato alla tradizione locale

bostoniana di case in mattone rosso con sinuose sequenze curve di rientranze il pensiero sotteso all'edificio e alle sue forme era radicato nelle sue esplorazioni prebelliche. L'idea aaltiana di edifici come intermediari tra vita umana e paesaggio naturale venne esplorata continuamente negli anni del Dopoguerra. Fu un periodo di rapida costruzione in Finlandia e Aalto desiderava trovare il modo di coniugare architettura moderna e topografia in luoghi rurali e semirurali. Aalto era estremamente sensibile ai profili del terreno all'angolazione e alla direzione della luce invernale, nonché il bisogno di ambienti sociali conviviali direttamente collegati, mediante strade sinuose e inquadrature dei paesaggi alla natura circostante. Aalto percepiva sia negli edifici monumentali sia in quelli vernacolari l'esistenza di configurazioni quasi archetipe. Uno di questi archetipi era il cortile o per essere più precisi l'"insenatura" costituita da un edificio rivolto all'interno perimetrale su tre lati collegato all'intorno attraverso una profusione di scalini e livelli. Il **Centri civico di Saynastalo** progettato da Aalto tra il 1949/1952. Esso era collocato nel cuore di una comunità insulare cosicché lo spazio centrale diventava in un certo senso il punto focale dell'intera società locale. Il complesso includeva una Camera del Consiglio e una Biblioteca pubblica. La Camera del consiglio era contenuta in un volume quasi cubico dalla copertura inclinata e agiva da cardine dello schema quando si avvicinava lungo i livelli del terreno in salita per mezzo di un sentiero nel bosco quindi sulle scale e attraverso la corte. Per articolare i diversi lati dell'edificio venne utilizzata una certa variazione nella disposizione delle finestre e nel trattamento delle superfici: finestre con grate di legno e terrazzi si stagliavano contro le predominanti superfici in mattone rosso grezzo. La camera del Consiglio una stanza in mattoni illuminata da luce naturale che filtrava dall'alto. Tra il 1950 e il 1976 anno della sua morte Aalto elaborò uno straordinario numero di edifici e progetti ricevendo commesse in luoghi lontani tra loro come l'Oregon e la Persia. Tuttavia la maggior parte dei suoi edifici furono destinati alla Finlandia e a altri paesi scandinavi. La serie di incarichi affidatagli fu inoltre molto varia e incluse scuola biblioteche chiese residenze progetti di università e piani urbanistici. Ogni edificio era caratterizzato da una risposta specifica alle aspirazioni del cliente al carattere del comportamento umano alla configurazione del luogo fosse esso in città o in campagna. Nella **chiesa di Vuoksenniska** vicino a Imatra del 1957/59 aveva uno spazio polifonico risultante dalla compenetrazione di curve irregolari in pianta e sezione. Nelle opere tarde di Aalto piani e livelli erano spesso composti in una stratificazione complessa. Una delle configurazioni fu una forma a ventaglio connessa a un rettangolo. Questa soluzione compariva in molti suoi progetti per piccole biblioteche pubbliche (Rovaniemi) dove il rettangolo poteva ospitare uffici e il ventaglio svilupparsi da un singolo punto centrale attraverso una sala lettura unificata contenente scaffali libri a vista per terminare in un perimetro irregolare dotato di piccole aree per coloro che desideravano godere di privacy di un affaccio all'esterno e di luce naturale diretta. Variazioni sul tema del ventaglio erano anche rintracciabili in molti progetti di Aalto per auditori e sale concerti. La combinazione tra il profilo del rettangolo e quello curvo o frammentato del ventaglio incorporava l'idea di Aalto della transizione dalla città al paesaggio, dal mondo artificiale a quello naturale. Nell'**Università di Tecnologia** di Helsinki del 1949/66 Aalto fece dell'Aula Magna il centro dell'intero progetto collocandola in una posizione prominente e plasmandola in un volume cuneiforme. Questo dotava il progetto di un centro per le cerimonie ufficiali e agiva da cardine tra le due direzioni di corpi lineari, paralleli ed estensibili contenenti aule uffici e laboratori. Il cuneo era anche un teatro all'aperto. La luce penetra dall'alzata dei gradini per poi essere riflessa nella sala di lettura sottostante. Nel nord la luce invernale era scarsa e questa sezione era un modo per massimizzare la sua presenza breve ma ravvivante. Esisteva qualche affinità tra l'approccio aaltiano all'architettura come "scultura di terra e massa" e le opere tarde di Le Corbusier in particolare Ronchamp. Aalto si interessò a un'idea di architettura vicino alla natura che andasse oltre una semplice insistenza sui materiali naturali e sulla topografia locale. Analogamente a Le Corbusier Aalto era attratto dal mondo classico. Ma mentre per Le Corbusier il Partenone era l'esempio primario, per Aalto l'ispirazione principale risiedeva nel modo in cui i Greci organizzavano i loro insediamenti urbani con anfiteatri, stadi, piattaforme per le cerimonie collegandoli tra loro percorsi e strade. Potrebbe darsi anche che la forma a ventaglio sia ripresa dalla forma dell'anfiteatro greco. Gli imitatori di Aalto come quelli di Le Corbusier o Wright o Mies tendevano ad assimilare alcuni manierismi esterni senza coglierne i significati impliciti o la struttura di pensiero. Vi furono comunque architetti in grado di sviluppare i principi di Aalto e utilizzarli per nutrire i propri. Tra questi l'architetto finlandese **Reima Pietila**. Inoltre l'influenza di Aalto si estese anche fuori dai confini nazionali dove stimolò architetti come **Fernandez Alba** e **Alvaro Siza**. Sempre in Finlandia **Aulis Blomstedt** fu una figura chiave che incoraggiò la disciplina matematica e uno spirito di abnegazione. Egli proponeva un'architettura che combinava standardizzazione e proporzioni pitagoriche. Le sue **Casa a schiera** a Tapiola erano modeste ma armoniose nella forma. La **Cappella di Otaniemi** a Espoo vicino Helsinki progettata da **Kaija e Heikki Siren** riduceva la struttura a una rada intelaiatura di muri sostegni recinzioni e coperture composta per accogliere la luce e per inquadrare la vista di una croce isolata in un'aradura boschiva al di là dell'altare. L'edificio definiva un recinto geometrico ai margini della foresta e combinava l'astrazione del moderno con le valenze tattili della costruzione rurale in legno. Il recinto che delimitava il luogo era in acciaio ma su di esso vennero intessuti fasci di ramoscelli: l'industriale e il rustico erano sublimati dall'ordine dell'edificio. L'architetto danese **Arne Jacobsen** pose le fondamenta della sua posizione architettonica negli anni trenta ma si indirizzò al di là degli ovvi caratteri dell'International Style verso un'architettura di moderazione formale ed eleganza materiale ispirata sua alla purezza del vernacolo danese che alla disciplina del moderno disegno industriale. Il **Municipio di Rodovre** del 1955 e il **SAS Royal Hotel** di

Copenaghen del 1958/60 facevano entrambi uso di volumi prismatici e facciate continue in vetro e acciaio. Il secondo rappresentava anzi una versione aggiornata dei modelli di grattacieli del Nord America. Jacobsen sviluppò anche i potenziali espressivi del muro planare in mattoni come nello stabilimento **Carl Christensen** ad Aalborg dove combinò muri in mattoni a taglio netto con una raffinata ciminiera cilindrica in acciaio inossidabile lavorando sulla linea tra industrializzazione e artigianato tradizionale. Un altro architetto danese che con buoni risultati trasformò una varietà di influenze moderne e antiche fu **Jorn Utzon** nato nel 1918 studente dell'Accademia d'arte di Copenaghen. Utzon lavorò sotto Aalto e viaggiò molto. Il suo principale edificio è l'**Opera House** di Sydney progettata tra il 1957 e il 1966 portata poi a termine in forma modificata dopo le sue dimissioni. L'interno risultò molto diverso dalla visione di Utzon, i gusci ebbero una maggior spinta rispetto a quella prospettata dai suoi disegni. Le bianche curve richiamano il profilo del ponte e le acute curve delle vicine barche a vela. Sulle piattaforme sono collocate secondo una geometria leggermente convergente i due auditori principali mentre un piccolo spazio verso la terraferma ospita un ristorante. La piattaforma era comunque presente nella mente di Utzon come risulta chiaro dai suoi disegni. I gusci furono un'invenzione sorprendente forse influenzata dalle curve di Bruno Taut degli anni venti e forse in parte suggerita dalla complessa curvatura intrecciata che Utzon aveva visto nell'opera di Aalto. In un certo senso era una cattedrale moderna. Al momento in cui Utzon rassegnò le dimissioni molti dei dettagli dovevano essere realizzati e la Opera House sembrò per un certo periodo poter diventare un'opera mastodontica di cui non si sapeva che fare. Venne infine inaugurata nel 1973 quando era già divenuta un'icona nazionale australiana. L'Opera House venne presentata al fianco delle opere tarde di Le Corbusier e degli edifici monumentali di Kenzo Tange in Giappone come segno di una nuova architettura in cui la fusione degli edifici con il loro contesto era considerata cruciale per la concezione spaziale emergente.

26. DISCONTINUITA' E CONTINUITA' NELL'EUROPA DEGLI ANNI CINQUANTA

Dopo il 1945 l'Europa Occidentale e orientale danneggiata dalla guerra il primo problema era stato sopravvivere il secondo garantire un tetto sulla testa della gente. Le straordinarie opere dei moderni si distinsero da edifici moderni neutri che davano soluzione ai problemi di riparo, igiene e funzione ma che sovente mancavano di umanità e di sensibilità urbana. In Europa gli anni del Dopoguerra furono caratterizzati da una diversità di credi, forme e provenienze. La **Finlandia** rappresentava l'insolito caso di un paese che i gravi danni della guerra sosteneva uno sviluppo continuo. Questo aveva che fare con la presenza di Aalto ma al di là dei singoli individui esisteva uno sforzo di modernizzazione nazionale in entrambi i settori privato e pubblico. Ogni paese aveva le proprie esigenze. Nella **Germania occidentale** gli interessi principali erano alloggiare milioni di persone che avevano perso la propria casa durante la guerra e creare un nuovo sistema industriale. Negli anni trenta la dispersione dei maggiori talenti lasciò un vuoto proprio dove avrebbe potuto esserci una maggiore continuità nella tradizione moderna. Per l'andamento generale della ricostruzione le influenze americane e quelle del commercio internazionale fornivano una sicura via di mezzo. **Egon Eiermann** che aveva studiato con Poelzig prima della guerra. La finezza della sua opera risiede nel modo in cui utilizzò una limitata serie di elementi: telaio, muro, apertura, capriata scala. La **fabbrica di fazzoletti** del 1949/51 un'opera di severa astrazione ravvivata nei setti murari da accenti tettonici e profonde incisioni. Tuttavia il progetto che attirò l'attenzione internazionale fu la sede per la società di spedizioni di **Neckermann** a Francoforte del 1958/61. La neutra scatola industriale veniva aperta per rivelare livelli di trasparenza, gallerie e la gerarchia della costruzione. Le scale di sicurezza e gli impianti dell'aria condizionata sull'esterno drammatizzavano la sensazione di processo e movimento. Eiermann sintetizzò così la propria idea di architettura: rendere visibile un ordine dalla scala urbana al più piccolo edificio. **Hans Scharoun** tendeva a imporre un ordine piuttosto che a soprirlo. Scharoun si era ribellato alle restrizioni dell'International Style sviluppando una maniera personale basata su geometrie spigolose e curve, travi a sbalzo e la concatenazione di differenti sistemi strutturali in un unico progetto. La **Filarmonica di Berlino** del 1956 era concepito come un vascello dalle molte facce con forme spigolose piani inclinati e stratificati piani per le sedute fluttuanti a livelli diversi, l'insieme era un'evocazione della musica in termini spaziali. In **Francia** il piano di modernizzazione dopo la guerra fu concepito su una vasta scala territoriale e diverse città nei tardi anni quaranta vennero affidate a singoli architetti moderni. Gli edifici di **Perret** per Le Havre si basavano su un semplificato vocabolario classico razionalista di telaio e pannello, ma i risultati furono considerati con disappunto da molti critici che vedevano in questi edifici una monotona ripetizione di un'estetica antiquata. Era raro incontrare nuovi conglomerati urbani dotati della sensibilità topografica dei migliori complessi residenziali scandinavi dello stesso periodo e non esisteva un equivalente degli imponenti complessi residenziali a basso costo del realismo sociale costruiti intorno a Roma e Madrid negli anni cinquanta. Quello che sembrava mancare era una riconsiderazione teorica degli obiettivi basilari in architettura. Le Corbusier rimase curiosamente isolato dal corso generale della pratica professionale francese. Le Corbusier fu maggiormente considerato più all'estero che in patria, tanto che le sue lezioni vennero apprese per progetti vicini al Mediterraneo o al di là. Le **Abitazioni in vacanza** a Cap Camarat sulla riviera francese progettate dall'**Atelier de Montrouge** reiterava il progetto della casbah e operava una valida estensione delle idee di Le Corbusier definendo un insieme di livelli terrazze ed edifici a corte affacciati sul mare. Ci furono molti architetti che dimostrano interesse per il carattere e i climi di particolari situazioni geografiche. **Fernand Pouillon** si considerava una seguace di Perret ma la sua cultura

architettonica si estendeva anche al mondo nordafricano ed era pregna di una diffusa sensibilità mediterranea. Realizzò grandi progettati in Algeria il più immenso è conosciuto come le Climat de France. Una preoccupazione ricorrente nell'architettura francese era l'appropriata relazione tra arte e tecnica. Ciò era enfatizzato dalla differenza tra Ecole Polytechnique e Ecole des Beaux Arts. la richiesta di un'espressione estetica nell'ingegneria assunse un nuovo significato negli anni del Dopoguerra con la rapida creazione di una nuova infrastruttura comprendente aeroporti stazioni ferroviarie centrali elettriche e industrie. Il **centre National des Industries et des Techniques** a La Defense a Parigi del 1958 faceva uso di un sistema di volte paraboliche ad ampia campata chiuso da una facciata continua in vetro e acciaio. Questo progetto combinava forma architettonica e ingegneristica. **Jean Prouvé** attinse da questa nascente cultura costruttiva francese, contribuì al suo sviluppo ma ne rappresentò un caso a parte. I suoi migliori edifici come le abitazioni sperimentali a Meudon erano dotati di un'elegante trasparenza e di un agile senso di struttura. Prouvé era un artista/artigiano e altrettanto un architetto/ingegnere. Prouvé si collocava tra Viollet Le Duc nell'utilizzo dei sistemi di fabbricazione e l'Art Nouveau per il suo aspetto artigianale. Prouvé rivelò un impegno nel trasformare la tecnologia di un meccanismo socialmente utile come la Maison Du People a Clichy. Le strutture di Prouvé possedevano un carattere duttile e il suo effetto si prolungò manifestandosi nell'architettura in vetro e acciaio degli anni ottanta. La situazione in **Olanda** nell'immediato Dopoguerra era dominata dalla necessità di una rapida ricostruzione soprattutto in città completamente distrutte come Rotterdam. Vi erano due divergenti posizioni tra un gruppo di tradizionalisti guidato da G.M. Granprè Molire che difendevano una continuità nella tradizione artigianale mattone e i rimanenti o nuovi membri nella tradizione artigianale in mattone, e i rimanenti o nuovi membri del credo moderno olandese. La nuova architettura trionfò soprattutto a Rotterdam dove le attività di **Bakema** e **van der Broek** inseguivano un'estensione dei principi prebellici piuttosto che una semplice imitazione delle forme di quel periodo. Le proposte urbane si basavano su griglie ordinatrici in cui venivano collocate alloggi residenziali che determinavano svariate condizioni spaziali tra gli edifici. Questo sistema non era in contrasto con il paesaggio olandese estremamente artificiale e non era privo di memorie De Stijl. La **scuola di Montessori** di Bakema si basava su una struttura compenetrante su elementi sospesi e fluidi per evocare un ambiente aperto di ricerca formale e sensoriale. L'**Italia** del Dopoguerra ebbe alcuni degli stessi problemi della Germania nel cancellare l'onta del totalitarismo degli anni trenta, ma la situazione si presentava diversa. Innanzitutto l'Italia non aveva cacciato i suoi maggiori talenti e possedeva pertanto una più forte cultura architettonica moderna che poteva essere continuata modificata o rifiutata. Inoltre il paese possedeva un substrato di tradizione che non scomparve mai. L'esplicito uso del classicismo era per il momento una strada chiusa e il decennio successivo alla guerra fu caratterizzato da vigorosi dibattiti e polemiche riguardo alla direzione che avrebbe dovuto prendere l'architettura italiana. **Neorealisti** come **Mario Ridolfi** e **Ludovico Quaroni** (influenzati dal neorealismo del cinema italiano) tentavano di produrre un'immaginario radicato nella coscienza proletaria e nella realtà urbana quotidiana. Nel loro progetto per il **quartiere Tiburtino** dell'INA Casa a Roma i blocchi di appartamenti erano organizzati su una pianta irregolare e coronati da inclinate coperture mediterranee. In quest'opera si rintraccia un tentativo di aggiornare il linguaggio vernacolare attraverso un deliberato impegno sui problemi della povertà rurale che si stava roversando nelle città italiane. **Bruno Zevi** promosse l'idea di un'architettura organica in cui si combinavano le qualità spaziali di Wright con un vago riferimento a forme naturali. Zevi sperava di trovare un nuovo catalizzatore che evitasse sia l'aridità della tecnologia sia il revivalismo. In realtà diverse idee e personalità del periodo prebellico continuavano a operare. Alcune opere significative svilupparono le premesse del "razionalismo" italiano degli anni trenta. La **stazione Termini** a Roma (1948/1952 da **Leo Calini, Eugenio Montuori**) era una chiara idea strutturale moderna integrata con un equilibrato esterno rettangolare che conteneva rimandi classici. A Milano vi era **Ignazio Gardella** che progettò il Dispensario antitubercolare del 1937 e il Padiglione di Arte Contemporanea. **Figini e Pollini** svilupparono il loro precetto razionalista di una struttura poetica nella loro Chiesa della Madonna dei Poveri del 1952/56. Travi in cemento grezzo si affiancavano a muri dalla superficie lavorata a sottili fenditure di luce e a compressioni dello spazio per creare un'aura di mistero e rinuncia. La diversità italiana era ben rappresentata da due grattacieli degli anni cinquanta il **Grattacielo Pirelli** di **Gio Ponti** e la **Torre Velasca** di **Enrico Peressutti** e **Ernesto Nathan Rogers**. Il primo era alto 33 piani e si trovava vicino alla stazione ferroviaria. La pianta era tagliata a rombo per consentire di collocare gli ascensori nel centro e di trasmettere l'idea di struttura che non era una gabbia in acciaio bensì un sistema doppiamente vertebrato (progettato dall'ing. Nervi). Queste considerazioni condussero a una forma assottigliata con un elegante rivestimento metallico. Il risultato fu un unico prestigioso edificio per uffici che rappresentò le aspirazioni altamente tecnologiche della compagnia e che dimostrò come non tutti gli altri edifici progettati in Europa dovessero imitare i modelli americani. La **Torre Velasca** si trovava vicino al gotico di Milano e conteneva uffici e appartamenti. Si innalzava per 26 piani ma i sei piani più alti (destinati agli alloggi) erano protesi verso l'esterno ed espressi come una profonda sporgenza sostenuta da contrafforti obliqui. Il rivestimento in pietra era forato di singole finestre. L'immagine generale ricordava vagamente un palazzo pubblico medievale. La Torre Velasca provocò furore nella stampa internazionale a causa della sua ritirata dal moderno e il suo eccessivo storicismo. Le diverse tendenze revivaliste italiane furono sottoposte a un duro attacco dal critico britannico **Reyner Banham** che preferiva lavori contemporanei come l'**Istituto Marchiondi** del 1957 di **Vittoriano Viganò** con la struttura in cemento armato grezzo e la sua netta articolazione delle parti funzionali che incernava le aspirazioni del

suo movimento il **New Brutalism**. I dibattiti intorno all'opera italiana dei tardi anni cinquanta rivelavano l'ossessione di definire la vera via per l'architettura moderna. Come sostenevano nel 1926 i fondatori del Gruppo 7 la tradizione era inevitabile per gli architetti italiani che non dovevano necessariamente sforzarsi a ricercare riferimenti al passato per incorporare le sue lezioni. Un edificio come i **Magazzini La Rinascente** a Roma di **Franco Albini** del 1957/62 si basava sullo schietta espressione di realtà tecniche moderne come l'acciaio e il vetro, ma rimandava anche alle tipiche divisioni orizzontali delle facciate romane su strada nella sua organizzazione generale. L'ingegner **Pierluigi Nervi** realizzò edifici che sembravano felici discendenti delle grandi costruzioni dell'antichità. Nel **Palazzo delle esposizioni della Fiat** a Torino del 1948 Nervi fece uso di nervature prefabbricate in cemento dai profili sottili per realizzare una volta a conchiglia con una campata unica di 80 metri sopra uno spazio di 100 metri di lunghezza. Nel **Lanificio Gatti** del 1951 le sottili colonne di cemento avevano capitelli svasati e le lastre di cemento delle solette erano sostenute da un reticolo radiale di travi doppie che conferivano espressione formale allo schema. **Carlo Scarpa** fu un altro progettista che pensava che la tradizione e la modernità potevano essere intrecciate. Attese a un vasto universo di forme provenienti da diverse epoche ma sviluppò una particolare sensibilità per il Veneto descrivendo anche se stesso come un uomo di Bisanzio arrivato a Venezia passando per la Grecia. Scarpa comprese come l'abilità artigianale italiana nella lavorazione di pietra, gesso, legno acciaio vetro e cemento potesse essere usata per raccogliere nei materiali la sua vasta riserva di impressioni. Wright fu un'influenza chiave nella sua formazione come lo furono la pittura, il De Stijl e le antiche architetture giapponesi. Scarpa fu un artista difficilmente collocabile in una scuola. Una parte centrale della sua attività fu il restauro e il riuso di edifici antichi per i quali sviluppò un metodo di sovrapposizione di livelli e frammenti vecchi e nuovi così da potenziarne il significato e offrire all'osservatore la sensazione di passare attraverso strati temporali. Nel **Museo Castelvecchio** a Verona la componente fondamentale era la giunzione tra i due edifici in cui Scarpa accentuava la componente di rottura attraverso dentellati elementi di muratura e l'estensione di piattaforme in cemento una delle quali sosteneva una statua equestre. Nel **Museo di Canova** a Verona Scarpa creò dalla vecchia struttura un luminoso spazio moderno attraverso il semplice stratagemma di un sistema di lucernari ritagliati nella sommità del muro e nel bordo del soffitto. Scarpa fu abile nel mostrare come fosse possibile creare una controforma: una cornice per il passato che da una parte lo armonizzasse e dall'altra lo separasse. Scarpa guardava Venezia: come un palinsesto che combinava reti di canali spazi urbani positivi e negativi e strati di civiltà del passato. Il suo vocabolario architettonico godeva di intrecci di acqua luce e materia solida. La capacità di lavorare con frammenti e identità variabili rivelò il debito con il Cubismo mentre il modo di concepire lo spazio in architettura si riferiva ampiamente a Wright. Tuttavia Scarpa aveva un mito e un linguaggio assolutamente personali. Negli anni cinquanta la ricerca delle tradizioni investì nel sud Europa (fino all'Africa) come Spagna, Portogallo e Grecia. Sotto l'**Acropoli di Atene** nel padiglione vicino alla Chiesa di St Dimitris Loumbardiaris l'architetto greco **Dimitris Pikionis** trovando corrispondenze tra le basi del classicismo e gli archetipi della casa. Pikionis sembrava voler un senso dello spazio che non aveva niente a che fare con i programmi tecnologici del moderno. Per alcuni artisti e architetti la tensione tra mondi urbani e rurali era vitale e stimolante. L'architetto portoghese **Fernando Tavora** tentò di ritornare alle radici locali affrontando contemporaneamente i problemi sociali della sua epoca. Ricavava un'architettura che fosse moderna ma sensibile a un paesaggio culturale unico. Un altro architetto portoghese **Alvaro Siza** adattò alcune caratteristiche di questa visione sebbene nel suo caso vi fosse una maggiore attenzione ai lineamenti topografici e alla transizione spaziale tra edifici. Siza non aveva intenzioni di imitare l'architettura contadina ma voleva avvicinarsi al suo modello sociale e alla sensibilità per il paesaggio e per la luce. Egli ricercava un equilibrio tra il locale e il generale. Progetti per piscine e relativi locali di servizio a Matosinhos e a Leca da Palmeira a nord di Porto. A Leca de Palmeira Siza ridusse l'intervento a semplici incisioni minimali e lineari muri in cemento piattaforme e soffitti tagliati da scanalature di ombra integrando edifici, paesaggio rocce e mare. Il padiglione della stazione balneare a Leca de Palmeira si raggiungeva attraverso una rampa il visitatore era accompagnato lungo passaggi ombreggiati da nudi muri in cemento e oggetti sospesi fino a essere lasciato lungo una diagonale rivolta verso il cielo e il mare. La struttura degradava in una delicata trama di terrazze, gradini e parapetti una sorta di teatro informale su cui si radunavano gruppi di bagnanti. Negli anni quaranta e negli anni cinquanta la **Spagna** come il Portogallo rimase isolata dalla maggior parte dell'Europa. La sua cultura architettonica nel periodo antecedente la Guerra civile fu condizionata dalla momentanea presenza di un moderno con accenti mediterranei dalla solida istanza tradizionalista del regime di Franco da una tecnologia relativamente arretrata. Furono mantenuti legami con l'architettura razionale italiana pre e postbellica. Il rapporto con l'architettura italiana era percepibile nella **casa Sindacale** a Madrid di **Francisco Cabrero** un'opera dalla presenza austera dotata di una facciata razionale e di un sotteso schema organizzativo classico. **Josè Antonio Coderch** nel corso degli anni cinquanta e sessanta egli sviluppò un consistente linguaggio architettonico moderno dai mezzi limitati ma dai significati complessi. La **Casa Ugalde** era arroccata sul mare in un luogo spettacolare con viste sulla pineta e in numerose direzioni. Coderch rispose all'irregolarità del terreno alla luce del sole e al mare con una frammentata pianta organica che congiungeva gli spazi interni ed esterni su più livelli. Con questa casa inaugurò una fluidità e un'astrazione che richiamavano le pitture geroglifiche di Mirò e la lunga tradizione di forme ispirate a Gaudì. Allo stesso tempo la Casa Ugalde parlava il linguaggio dell'architettura moderna internazionale. **La Barceloneta** a Barcellona fu progettata per marinai a riposo e doveva fornire la massima

densità abitativa in uno stretto lotto d'angolo. Coperchi cercò di bilanciare alcuni quesiti conflittuali: ampliare l'affaccio sul porto mantenendo la privacy, far entrare la luce fino al cuore dell'edificio ma tenendo all'esterno i raggi diretti del sole conservare il confine urbano segnalando però la presenza di un edificio moderno isolato. La pianta aveva dei muri strombati spigolosi e alternava vetro a pannelli di ceramica che conferivano alla facciata un aspetto marittimo caro a Gaudì. L'architetto **Oriol Bohigas** pensava che le forme del passato andassero reinterpretate con l'utizzo di strumenti locali, sviluppo dell'artigianato e sull'uso di materiali locali. Mentre la dinamicità dello spazio avrebbe reso l'architettura moderna. In questi anni in Spagna la forte industrializzazione e la conseguente migrazione dalle campagne alla città creò dei quartieri ai margini di città come Bilbao Madrid e Barcellona. A Madrid si cercò di unire un'immagine somestica di tetti a falde e scatole in mattoni in un deliberato gesto populista. **De la Sota** fu un architetto assetato della universalità delle maggiori opere del Movimento Moderno che erano state negate alla sua generazione in Spagna. Il **Palazzo del Governo Civile** a Tarragona combinava il ruolo ufficiale e simbolico con quello di un ufficio istituzionale e di una residenza per funzionari. Sota compose un edificio per appartamenti a lastra con una versione schematizzata di un palazzo pubblico. Aveva una base trasparente un muro piano di massa incerta e segnava un contrappunto tra simmetria e asimmetria peso e trasparenza. Sicuramente fu influenzato da Terragni ma Sota non esprime un telaio reticolare bensì una massa in cemento. La **Palestra del Collegio Maravillas** a Madrid era una composizione modesta. Il prospetto su strada aveva un carattere umile e funzionale. Una parete in mattoni rossi delle vetrature industriali piane alcune vetrature sporgenti e un filo metallico posto su sostegni in acciaio in cima. L'interno era uno spazio collegato con strutture in acciaio a capriata capovolta. Apriva una chiara ininterrotta luce per il campo da gioco sottostante incanalava l'aria attraverso l'edificio e permetteva alla luce naturale di diffondersi dal soffitto senza colpire direttamente gli occhi degli spettatori.

27. IL PROCESSO DI ASSIMILAZIONE: AMERICA LATINA, AUSTRALIA, GIAPPONE

Il Movimento Moderno nei suoi anni di formazione non fu un fenomeno mondiale, ma bensì un fenomeno ristretto alle società industriali dell'Europa occidentale degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica. Tuttavia alla fine degli anni cinquanta, l'architettura moderna si era affermata in molte aree del mondo. Lo sviluppo economico post-bellico, l'industrializzazione e i mezzi di comunicazione favorirono questo fenomeno. Tuttavia l'affermarsi del movimento moderno portò con sé alcuni problemi logici. Ad esempio si sarebbe dovuto accettare l'università del movimento o trovare una fusione tra moderno e tradizione? Il livello raggiunto dal movimento nei paesi industriali condizionava il punto di partenza nei paesi influenzati. Il Brasile, il Sudafrica, il Messico e il Giappone accolsero l'architettura moderna quando ancora era giovane negli anni venti e trenta e produssero nel periodo fra le due guerre delle proprie varianti. Per contrasto i due decenni successivi alla Seconda guerra mondiale furono caratterizzati da una maggiore diversità all'interno del Movimento Moderno nei suoi centri generatori e da una più alta valutazione dell'indigeno del variabile e del locale. La planarità dell'International Style aveva dato luogo a una forma espressiva più scultorea e robusta nella quale il mattone a vista e il cemento le facciate lavorate e la densità dei muri giocavano un ruolo maggiore. Le opere degli stessi maestri moderni contenevano indizi per essere adeguati a climi e culture straniere e fornire anche dei filtri attraverso quali le tradizioni di altre parti del mondo potessero essere interpretate. Le indagini panamericane di Wright i saggi di Le Corbusier sui temi vernacolari mediterranei le idee di Mies per le case a patio toccavano i tasti giusti in luoghi inaspettati dove gli architetti erano alle prese con la necessità di esprimere aspirazioni moderne e evocare un senso di continuità locale o nazionale. La maggior parte dei paesi in via di sviluppo non ricevette influenze moderne fino agli anni del Dopoguerra e per questa ragione non adottò i modelli costitutivi del moderno, bensì invenzioni e modificazioni successive. L'India per esempio ricevette l'impatto delle opere tarde di Le Corbusier, mentre l'architettura di Wright tendeva ad avere maggiore influenza nelle zone temperate con del sud est australiano. In **Messico** l'architettura moderna aveva già giocato un ruolo nella riforma post-rivoluzionaria degli anni venti e trenta quando estetica e idealismo sociale erano stati talvolta coniugati. Esso contribuì così a uno stile di auto-definizione nazionale che richiedeva l'integrazione di tutte le culture del passato all'interno di un unico unificante ideale nazionale. Nell'America Latina la costruzione di retrospettive "storie" nazionali lavorava in maniera differente per paesi con un'eredità antica visibile (Messico) rispetto a quelli in cui il lontano passato mancava di un'evidenza tangibile (Brasile). La **Città Universitaria** era una competente versione della Ville Radieuse di Le Corbusier adeguata alle istituzioni e alla tecnologia del Messico. I muri esterni della Biblioteca erano ricoperti di mosaici policromi che combinavano immagini di motivi antichi. Poiché il Messico era rimasto neutrale nella Seconda guerra mondiale fu possibile continuare il precedente sviluppo moderno senza interruzioni. I problemi immediati derivarono dalla rapida urbanizzazione e dall'ingente affluenza di persone. I progetti residenziali si basavano sulla persuasiva formula internazionale di edifici alti a lastra disposti in sequenze parallele o libere sebbene si ebbero alcuni sviluppi orizzontali ad alta densità. Nel settore commerciale emersero una versione della scatola di vetro nel centro di Città del Messico. Per gli edifici istituzionali il vago profilo di un'architettura moderna con accenti messicani incominciava a emergere nella forma di austere masse astratte stridenti piani orizzontali piattaforme e gradini. Nell'architettura domestica ci furono varie direzioni. Chi utilizzava una tipologia lecorbuseriana di una sovrastruttura su pilotis adattata alle abitudini di vita dei messicani. Chi invece

utilizzava una genealogia miesiana come la casa personale di **Del Moral** che però attraverso i colori accesi e i materiali si avvicinava a un'architettura locale. La figura chiave dell'architettura messicana fu **Luis Barragan**. Lo stile maturo di Barragan iniziò a emergere nella metà degli anni quaranta nei progetti di giardini e paesaggi. Tra le esperienze formative che lo influenzarono vi fu l'Alhambra nel sud della Spagna che visitò nel 1924. Assimilò inoltre i muri dei conventi messicani e delle abitazioni contadine con i loro patii e giardini. Lo sguardo di Barragan andò al di là dell'immaginario dell'età della macchina. Sviluppò un gusto per la corrente metafisica del Surrealismo europeo (De Chirico, Magritte). Nell'abitazione di Barragan a Tacubaya del 1947 si ritrovavano molti dei temi che caratterizzarono la sua architettura matura, volumi cubici, spazi tranquilli, muri lavorati in colori uniformi, piani ambigui, variazioni sulla piattaforma, sul patio, sulla terrazza e sul giardino segreto. Il mondo esterno era trattenuto dietro densi muri con minime aperture permettendo scorci di interni. Barragan chiamava la sua abitazione un rifugio. Assumendo una risoluta posizione con tro il funzionalismo, Barragan sentiva la necessità di un'architettura emozionale. Nella **cappella dei Cappuccini** fece uso di griglie schemi per creare veli tra i diversi spazi della pianta mentre la luce assumeva un carattere mistico. L'elemento primario della sua architettura era il semplice piano rettangolare intriso di colore luminoso che poteva diventare un gradino, un pavimento, un muro, un soffitto o una partizione collocata tra interno e esterno. In realtà Barragan Assunse il linguaggio della moderna pittura astratta rendendolo materico e tridimensionale. Nel 1957 insieme allo scultore Mathias Goeritz progettò un grappolo di monumentali torri a fusto che segnavano l'uscita dall'autostrada a nord di Città del Messico. Le torri erano solidi monoliti in cemento armato cinque in tutto che si ergevano rispettivamente a 31, 37, 40, 46 e 50 metri. Erano di pianta triangolare grezze della texture e originariamente tinteggiate in rosso, giallo, bianco e blu. Nel progetto di Barragan per l'**Ippodromo di Las Arboledas** gli eleganti rituali dell'equitazione erano organizzati come una sequenza di percorsi ombreggiati e spazi esterni definiti da tetti piani geometrici collocati nel paesaggio che comprendevano un sistema di vasche d'acqua, piscina e muri isolati. Per **Los Clubes** e la **Residenza e Scuderie Egerstrom** Barragan ricorse a spazi scorrevoli incanalati da partizioni murarie dai colori caldi e da ampi squarci di prosceni orizzontali su cui a volte scorrevano imponenti flussi d'acqua che si raccoglievano in bacini estesi. Parlare solo di fusione tra International Style e vernacolare significa banalizzare l'opera di Barragan: il suo stile esprimeva uno stato d'animo genuinamente archetipo in contatto con la vena tragica presente nella storia della cultura messicana. In **Brasile** le fondamenta del Moderno furono poste negli anni trenta quando architetti come Lucio Costa e Oscar Niemeyer focalizzarono nell'importante progetto del ministero per l'Educazione di Rio il progresso dello stato brasiliano. Nei tardi anni quaranta e nei primi anni cinquanta le basi sociali dell'architettura brasiliana vennero ampliate. Il **Quartiere residenziale Pedregulho** a Rio era organizzato come un sinuoso nastro che si opponeva alla tumultuosa topografia in un modo che richiamava gli schemi abitativi prebellici di Le Corbusier per Algeri o per la stessa Rio. Nel **Palazzo dell'Industria** a San Paolo progettato da Niemeyer gli interni erano formati da dinamiche interconnessioni di rampe dall'andamento curvo che creavano quasi una celebrazione operistica della circolazione automobilistica. La complessità formale dell'architettura brasiliana moderna si può parzialmente rintracciare nel barocco coloniale. Utilizzando esili supporti strutturali, fessure, trasparenze e curve dinamiche era possibile ridurre un edificio a un intervento minimalista attraverso cui persone, aria e vegetazione potevano passare liberamente. L'abitazione di **Niemeyer** nei dintorni di Rio era caratterizzata da un impeccabile controllo delle fluttuanti forme libere della copertura delle sinuose superfici in vetro e delle connessioni tra spazi interni ed esterni. Per quanto riguarda le istituzioni pubbliche in Brasile si cercò di elaborare un linguaggio monumentale utilizzando mezzi moderni. Il piano di **Costa** per la città di Brasilia ricordava un aeroplano dalle ali aperte. Il punto centrale di questo piano era la **piazza dei tre poteri** che accoglieva il Palazzo Presidenziale, la Corte Suprema e il Congresso con il suo Segretariato. La piastra del Segretariato era ubicata tra gli edifici delle due Camere che erano espressi in forme di coppe, una rivolta verso l'alto, l'altra verso il basso. I Ministeri dei prismi oblungi dalle facciate vetrate erano disposti lungo i lati dell'asse. La Cattedrale con le sue travi iperboliche formava un fascio di travi curvate. L'architetto venezuelano **Carlos Raul Villanueva** era interessato alle possibilità spaziali concesse dagli elementi a sbalzo e alla costruzione a guscio in cemento armato e sviluppò un intero repertorio formale che doveva anche intonarsi a un clima equatoriale umido e appiccicoso. Negli anni quaranta e cinquanta il **Venezuela** si stava sviluppando rapidamente sulla base di un'economia petrolifera e Villanueva colse il bisogno di un'architettura che fosse dinamicamente moderna e sensibile alle condizioni tropicali. Sebbene non vi fossero remote tradizioni architettoniche da seguire studiò gli edifici coloniali relativamente recenti al fine di trarne insegnamento in relazione al clima locale. Benché Villanueva attinse sia da Le Corbusier sia da Niemeyer egli riuscì a dar forma a uno stile personale. Le sue opere principali erano la città universitaria di Caracas, lo stadio Olimpico, la sua abitazione e i diversi progetti di case a Caracas. La **Città universitaria** faceva uso di fessure, ombre e griglie, pannelli colorati e volumi compenetranti. I percorsi tra le principali istituzioni del campus erano formati da aggetti curvi in cemento armato che sembravano sospesi a mezz'aria. L'atrio era uno spazio di grande complessità che nasceva dalla compenetrazione di diversi livelli, rampe e sporgenze, coperture in cemento armato curvo che ammettevano squarci di luce dura. L'architettura di Villanueva si basava su un senso poetico della struttura, un'intima comprensione dell'intreccio di forze naturali e climatiche. Una parte dell'architettura latino-americana degli anni cinquanta derivava dall'uso creativo delle tecnologie strutturali come il sistema a volte parabolico dei gusci in cemento armato e l'uso frequente di elementi a sbalzo, come

i progetti in Uruguay e in Argentina. In **Australia** dove non esisteva una tradizione la situazione era critica dopo la seconda guerra mondiale, poché i nativi aborigeni esprimevano le loro idee attraverso edifici non permanenti. C'erano tati esempi di architettura moderna tra le due guerre ma il moderno non si affermò veramente fino ai tardi anni quaranta. Nell'architettura moderna australiana degli anni postbellici comparivano diverse posizioni che andavano dall'internazionalismo fino al regionalismo. **Harry Seidler** nato a Vienna ebbe influenze dell'International Style. Le sue prime abitazioni a Sidney erano imitazioni del linguaggio architettonico da lui assorbito negli USA e che risultava indebolito dai progetti degli anni venti tanto da essere giudicato come un progetto trasferito dagli Usa a Sidney senza nessuna modifica. In Australia fu cercata una miscela tra i principi della progettazione moderna e gli elementi indigeni provenienti dall'informalità del vernacolo. Un esempio di regionalismo moderno fu la **Muller House** di **Peter Muller** composta da basse sporgenze di legno nascoste tra gli alberi. Le rocce erano incorporate nel progetto e vennero usate ampie vetrate. Muller studiò anche le architetture in legno giapponese e si interessò alla filosofia zen. La sua passione per la natura assunse la forma di un progetto che cercava di rispettare l'ordine esistente sul fianco della collina. L'immagine dell'International Style venne sostituita con piani orizzontali scomposti. Diversi architetti australiani attivi in quel periodo svilupparono un'estetica costituita da sostegni sottili e zone frammentate aperte strutture reticolari e cavi di sospensione. Il **Giappone** pose le fondamenta del proprio Movimento Moderno tra le due guerre in un selezionato numero di edifici e stabilì anche punti di riferimento teorico che avrebbero continuato a essere rilevanti. In Giappone la modernizzazione aveva coinvolto un costante contrasto tra tradizioni orientali profondamente radicate e modelli percepiti come alieni perfino dall'élite urbana. Nel 1945 al momento della resa il fabbisogno ammontava a 4,2 milioni di nuove abitazioni. La professione architettonica cercò di rispondere al problema progettando unità a basso costo standardizzate e riproducibili in grande serie basate sul modulo del tatami e realizzabili in meno di una settimana. Con lo scoppio della guerra in Corea nel 1950 si concluse un periodo di inflazione e s'iniziò una stagione di boom economico e finalmente fu possibile accantonare i progetti su carta per dedicarsi alla costruzione reale. Il dibattito tornò sulla questione di uno stile moderno giapponese. Nel 1950 il Trattato di pace di San Francisco che rendeva il Giappone indipendente dagli Stati Uniti rafforzò la consapevolezza delle tradizioni nazionali che avrebbero dovuto in ogni modo districarsi dal nazionalismo e dall'imperialismo precedente. In qualche modo il Giappone aveva anticipato il moderno, vi sono analogie tra il telaio tradizionale giapponese e quello moderno. L'**Harumi Building** a Tokyo del 1958 era modellato sull'Unità di Marsiglia nonostante il blocco arrivasse fino a terra anziché avere un passaggio aperto tra pilotis. Unità singole vennero articolate come piani in oggetto inseriti all'interno del telaio. Non era strano comunque trovare abitazioni giapponesi negli anni cinquanta in stile occidentale su fronte e un tipo tradizionale sul retro. Tra gli architetti giapponesi del Dopoguerra operanti in questa direzione ci fu **Kenzo Tange**. Nel suo monumento della pace e museo di Hiroshima fece uso di una versione aggiornata dei Cinque Punti ricca di schermi che rappresentavano i brise-soleil. Il **Palazzo della Prefettura** di Kagawa del 1955/58 dove colonne e graticci in cemento rivelavano la gerarchia strutturale in un modo che richiamava la grammatica dei tradizionali edifici in legno. Mayekawa e Tange furono in Giappone tra il primo a cogliere l'importanza dell'austera mescolanza di tradizioni asiatiche ed europee presenti a Chandigarh per formulare un linguaggio monumentale per il loro paese. Il **Municipio** a Kyoto di Mayekawa in cui i grezzi schemi di legno inseriti nelle travi in cemento prefabbricate venivano usati in modo analogo all'approccio per parti assemblabili proprio della tradizionale costruzione in legno giapponese. Nello **Stadio Olimpico** di Tange a Tokyo utilizzò una tensostruttura per creare una compenetrazione di curve con un'efficacia architettonica eguagliata in questo periodo solo da Utzon, Saarinen, Nervi. Alla metà degli anni sessanta risultava chiaro al resto del mondo che era emersa una specifica architettura moderna giapponese che si basava su un'intensa espressione della struttura e un uso quasi aggressivo della tecnologia moderna. Intorno al 1960 Tange rivolse la propria attenzione ai problemi urbani di Tokyo in uno schema che prevedeva un'estensione del reticolo urbano dentro la baia con sostegni giganti emergenti dall'acqua a cui si connettevano immense travi e ponti strutturali. Un gruppo di giovani architetti che si autodefinivano "**Metabolist**" annunciarono il loro impegno nel processo stesso di cambiamento in progetti urbani visionari che mescolavano l'ossessione per il meccanicismo con un vago immaginario di navicella spaziale. Molto della posizione metabolista richiamava il suggerimento dei Futuristi. Per quanto nessuna delle visioni dei Metabolist non fu realizzata le loro idee erano in alcuni casi portate a compimento su una scala minore andando a influenzare occasionalmente gli schemi di altri architetti per esempio alcuni edifici di **Arata Isozaki** nella città di Oita e la Scuola superiore femminile che facevano uso di drammatici contrasti di struttura e impianti meccanici. Nello **Yamanashi Press and Radio Centre** a Kofu vicino al monte Fuji Tange riuscì a conferire un'immagine dal carattere metabolista una forma nobile e monumentale. Dovevano trovarvi posto diverse funzioni uffici, negozi laboratori di stampa tanto che il programma sembrava implicitamente considerare l'idea di un edificio come una piccola città. Gli elementi principali del progetto di Tange consistevano in una griglia di fusti cilindrici di servizio contenenti aria condizionata scale e ascensori che fungevano da sistema strutturale e ampie travi orizzontali che ospitavano studi uffici collocati in un sistema secondario di partizioni mobili.

28. SU MONUMENTI E MONUMENTALITÀ: LOUIS I. KAHN

Tra le due guerre mondiali era insolito per gli architetti moderni ricevere grosse commesse che richiedessero un trattamento monumentale. Vi furono dei progetti come il Monumento alla Terza Internazionale di Tatlin o la Lega delle Nazioni (1927) e il Mundaneum (1929) di Le Corbusier che suggerirono alcuni modi attraverso i quali la nuova architettura poteva essere adattata per affrontare i problemi di dimensione ed espressione simbolica posti dalle grandi istituzioni. L'influenza del tradizionalismo si mantenne forte tra le due guerre mondiali negli Stati Uniti nell'Unione Sovietica e nella maggior parte dell'Europa occidentale. Questo si verificò sotto i regimi totalitari dove antichi modelli gotico-romani di un revival superficiale nella ricerca di simboli imperiali. Vi furono molte similitudini tra la Germania nazista e la Russia stalinista nella scelta di una maniera monumentale "ufficiale". La Spagna franchista nei tardi anni trenta e quaranta insisteva su una riproduzione fin troppo ovvia di prototipi nazionali consacrati come l'Escorial. Soltanto nell'Italia fascista degli anni trenta ci fu un tentativo di sviluppare un'architettura moderna con echi provenienti dalla tradizione per gli scopi della rappresentazione dello Stato. Dal 1943 **Sigfried Giedion** e **Sert** stavano già discutendo sulla nuova monumentalità che era destinata a emergere nel periodo del Dopoguerra. In una dichiarazione dal titolo *"Nove punti dell'architettura"* si riferivano ai monumenti come a *"segni umani... intenti a far sopravvivere il periodo che li originava"*. La monumentalità in architettura è una qualità non necessariamente legata alla dimensione ma all'intensità d'espressione. Le Corbusier, Mies, Alvar Aalto nelle loro opere della fine degli anni quaranta e dell'inizio degli anni cinquanta diedero indicazioni sui modi attraverso cui era possibile conseguirla. Il vigoroso stile tardo di Le Corbusier poteva costituire un utile punto di partenza per alcuni talenti sensibili che non si rifecero solo agli effetti di superficie, ma anche alle strategie intellettuali usate per trasformare i riferimenti del passato. Negli anni del Dopoguerra vi fu una pressione verso un'espressione "nazionale" che facesse uso di mezzi moderni. In **Messico** venne sviluppata un'audace orizzontalità di grande dimensione e austerità con l'intento di relazionarsi al problema delle istituzioni pubbliche. Il **Museo Nazionale di Antropologia** di Città del Messico del 1963/64 di **Pedro Ramirez Vazquez** incarnò l'ideale di inclusività nazionale in una monumentale reinterpretazione del patio, dominato da una colossale colonna/parasole in pietra collocata sull'asse principale con una lastra d'acqua che cadeva sull'asse principale con una lastra d'acqua che cadeva in un bacino sottostante. Erano presenti allusioni a fonti precolombiane rintracciabili nella forma generale nel carattere dominante e in alcuni dettagli dell'edificio come per esempio gli schermi solari. Regimi comunisti dell'Unione Sovietica e della Cina svilupparono uno stile di Stato che combinava un poderoso riuso dei modelli storici con alcuni elementi di identificazione: falci e martelli stelle e nel secondo caso coperture tradizionali cinesi come il Palazzo delle Nazionalità Culturali a Pechino. L'**Università di Mosca** era centrata su un grattacielo di maniera gotico-stalinista con una guglia centrale che si innalzava per più di 250 metri il tutto organizzato su una pianta neoclassica. Con il processo di detalinizzazione iniziato da Khrushchev nel 1956 l'architettura sovietica registrò un leggero cambio di direzione. Il **Palazzo dei Congressi del Cremlino** a Mosca del 1959/60 nei suoi atri propendeva verso una rivisitazione dell'International Style, mentre il colonnato esterno presentava uno schermo di sottili platri angolari collocati di fronte a una parete vetrata. All'interno della città nordamericana il monumento urbano doveva far sentire la presenza nel contesto dei grattacieli della downtown. Si cercarono espedienti capaci di distinguere l'edificio pubblico dal privato mondo degli affari. La Boston City Hall si basava su uno scabro linguaggio scultoreo che faceva uso di cemento armato grezzo con rampe, pavimenti e gradini in mattoni rossi che al livello più basso prolungavano la piazza circostante fin dentro l'edificio. Gli uffici amministrativi erano ai piani alti leggibili nella ripetizione del sistema prefabbricato di elementi a finestra mentre le funzioni di rappresentanza erano collocate negli ampi volumi del livello intermedio principali servizi destinati al pubblico si trovavano al piano terra dove erano maggiormente accessibili. La City Hall metteva insieme i moderni sistemi costruttivi con un carattere classico. I pilastri infatti erano una sorta di ordine gigante in cemento mentre la griglia strutturale del soffitto era una reminiscenza del cassetto natura. Il cemento grezzo non era l'unico materiale con cui era possibile riproporre schemi dispositivi provenienti dal classicismo. Nel progetto per la **Nuova galleria Nazionale** di Berlino del 1962/68 di **Mies van der Rohe** immaginò un tempio di vetro e acciaio posto su un podio una sorta di altare all'arte moderna. L'effetto principale derivava dal modo in cui i sostegni in acciaio erano attentamente proporzionati e disposti in un modo che suggeriva una versione attualizzata delle colonne classiche mentre l'ampia copertura sporgente in acciaio evocava l'idea di trabeazione. L'interno proponeva la nozione di Mies di uno spazio astratto universale in questo caso suddiviso da colonne flessibili partizioni piane che avevano lo scopo di sostenere i quadri. Alcuni fondamenti del classicismo erano ripensati in un moderno materiale industriale e in un nuovo contesto sociale. Negli Stati Uniti l'influenza del classicismo Beaux Arts non scomparve con l'introduzione dell'architettura moderna. Questa tradizione nella sua profondità aveva nutrito un architetto come **Louis Kahn** ma negli anni cinquanta emerse un più ovvio meno espressivo e spesso banale tentativo di neoclassicismo. Indubbiamente questo era parte di un generale senso di insoddisfazione per il restrittivo minimalismo della versione americana dell'International Style una reazione emersa anche nel "barocco moderno" del **Terminal TWA** dell'aeroporto Kennedy di **Eero Saarinen** del 1956/62. E così molti architetti tra cui Philip Johnson fecero uso di grandi assi di simmetria materiali costosi o arcate segnalatrici per mascherare una comprensione della natura della monumentalità essenzialmente finta e superficiale. Erano presenti in abbondanza allusioni classiche ma mancavano quasi completamente i principi classici. Il maestro della monumentalità negli Stati Uniti in questo periodo fu **Louis Kahn**. La monumentalità non

costituì il suo unico interesse ma era sicuramente uno dei maggiori e sviluppò una filosofia e un sistema di forme straordinariamente adeguate all'espressione di temi e caratteri celebrativi. Kahn fu capace di gestire problemi su vasta scala senza degenerare in un approccio adittivo e neppure un'esagerata grandiosità: seppe fondere insieme mezzi costruttivi moderni e metodi tradizionali. La formazione di Kahn ebbe luogo prima che l'architettura moderna si fosse radicata nell'est degli Stati Uniti. Educato al Beaux Arts a Philadelphia ebbe per questo una familiarità con la grammatica classica con espedienti di organizzazione assiale di gerarchia. Nell'educazione di Kahn una grande enfasi era posta sulla scoperta di un'idea centrale e appropriata generativa dell'edificio da essere catturata in uno schizzo concepito come un ideogramma. Kahn aveva studiato anche "Verso un'architettura" di Le Corbusier imparato molto da Sullivan e Wright e più tardi da Mies. Il suo sviluppo aveva un ritmo lento e i suoi progetti di abitazioni degli anni quaranta erano perlopiù orinarie estensioni dell'International Style. Il suo linguaggio architettonico sembrò avvenire nei primi anni quaranta stimolata dal soggiorno all'Accademia americana a Roma e dai suoi viaggi in Grecia e Egitto. I suoi quaderni di schizzi del periodo suggeriscono come stesse cercando di ritornare alle componenti basilari al fine di esplorare i significati centrali dell'architettura. Un'opera chiave di transizione fu la **Yale University Art Gallery** con efficaci effetti di luce sulla trama triangolare del soffitto in cemento e l'uso chiaro dei materiali. L'esterno era in vetro e ricordavano Mies mentre i muri laterali ricordavano Wright. La Yale University non era un progetto completamente risolto e diversi riferimenti non erano ancora assorbiti in modo sufficiente da consentire di parlare di un coerente stile personale. Nei **Richards Medical Research Laboratories** della University of Pennsylvania del 1957/65 Kahn perseguì maggiormente queste qualità. I laboratori necessitavano di vasti condotti di scarico e spazi flessibili, l'architetto decise di esprimere la distribuzione e luoghi serviti attraverso la monumentalizzazione delle torri delle scale e degli impianti nonché trattando i laboratori come una composizione di elementi a cellula. Il sistema strutturale degli spazi del laboratorio era in cemento prefabbricato e Kahn tentò di mostrare il modo attraverso cui l'edificio era tenuto insieme accentuando i giunti e le connessioni. Nonostante la potenza della forma e dell'idea l'edificio non soddisfaceva le esigenze pratiche di un laboratorio. Le principali difficoltà provenivano dalla mancanza in facciata di schermature per il sole e dalla mancanza di flessibilità funzionale. Tuttavia può essere comunque considerata un'architettura di prim'ordine. Kahn tentò di rendere a parole la sua concezione di architettura: *"l'architettura in una parola direi che architettura è una meditata creazione di spazi. Non è eseguire le indicazioni che i committenti vogliono. Non è adattare le funzioni dentro aree dimensionate... E' una creazione di spazi che evocano un senso d'uso"*. Un buon progetto sarebbe stato quello che avesse colto il significato centrale dell'istituzione che ospitava. Kahn pensava che ogni problema architettonico avesse un significato essenziale che andava ben oltre il mero programma funzionale. Un buon progetto era quello in cui la forma il significato di base veniva coerentemente espressa in tutte le sue parti. Kahn esprimeva il desiderio di evocare in architettura l'incommensurabile per tradurre la propria idea di realtà in un ordine superiore in cui si fondessero spazio, struttura luce. Ma per realizzare l'iccommensurabile Kahn dovette far uso delle qualità misurabili dei materiali e della costruzione. Non perse mai una sensibilità per la presenza tangibile del muro concepito come uno dei maggiori componenti dell'architettura anche quando impiegò il cemento armato che gli avrebbe consentito la realizzazione di una facciata aperta. I muri assumevano il carattere di piani di luce immateriali, mentre le ombre erano modellate come figure in positivo. Le aperture erano ridotte a semplici vuoti tagliati nella pelle esterna o a fessure verticali dove i muri si accostavano l'uno all'altro senza toccarsi. La costruzione era molto importante per Kahn che curava i dettagli dei propri edifici rivolgendo una grande attenzione ai giunti alle connessioni al trattamento dei colori e dei materiali. Nell'**Istituto indiano di amministrazione** ad Ahmedabad Kahn progettò una città fatta di strade piazze e spazi di passaggio. I dormitori si aggregavano in modo da formare una schermatura dei venti dominanti. L'architetto creò una profonda zona di passaggio all'interno per consentire la presenza di portici e passaggi. I colossali cilindri in mattone e cemento avevano qualcosa della qualità delle rovine romane che Kahn aveva tanto ammirato. Nel progetto per il **Jonas Salk Institute for Biological Science** a San Diego Kahn doveva progettare per una comunità di scienziati impegnati nella ricerca intensiva. Per Kahn i riferimenti adeguati sembravano essere nei prototipi dei monasteri. Furono progettati tre complessi principali separati l'uno dall'altro nel paesaggio vergine con viste sul Pacifico: le aree di riunione e gli auditori, i quartieri residenziali e i laboratori stessi che è l'unica parte costruita. I laboratori avevano una pianta aperta e potevano essere modificati a seconda delle esigenze delle diverse sperimentazioni. Il piano basso era collocato sotto il livello del terreno allo scopo di ridurre l'altezza dell'insieme ed era illuminato da corti interrate. I laboratori erano collegati attraverso passaggi aerei a piccoli studi che avevano vista sul giardino o verso il mare, veniva fatta una distinzione tra luoghi di ricerca collettiva e il mondo privato del pensiero. Questi studi erano celle arredate o forse cabine di contemplazione. All'esterno erano espressi da ferotie in pannelli teak. Il cemento era dello stesso colore del travertino usato per la pavimentazione esterna, l'effetto generale combinava nobiltà e finezza. I piani diagonali in cemento armato a vista erano chiaramente debitori di Le Corbusier ma la concezione dell'edificio aveva una propria vita interna. Sono stati fatti paragoni tra questo progetto e quelli della Villa Adriana a Tivoli e del Palazzo di Diocleziano a Spalato. Una sottile e trasparente linea d'acqua divide la piattaforma nel mezzo conducendo il cielo e la luce dentro lo spazio. È stato Barragan a convincere Kahn a non utilizzare nemmeno un albero e a lavorare con il vuoto. Questo progetto rappresenta un luogo mistico rituale e un palcoscenico all'aperto. Il **Kimbel Art Museum** a Fort Worth in Texas era composto da una serie di volte parallele in cemento che si

comportavano in realtà come lunghe travi che liberavano lo spazio sottostante. La curvatura delle volte si basava su una geometria cicloide. Ma lo spazio interno era tutto tranne che diviso in compartimenti. I materiali di questo progetto erano acciaio, travertino, cemento acqua e vetro. La componente essenziale era il rapporto tra struttura e luce. Ogni volta era divisa in due alla sua sommità da una stretta apertura che correva per l'intera lunghezza. Il progetto per l'edificio dell'**Assemblea Nazionale** a Dacca nel Bangladesh presentava echi della tradizione classica: dalle terme di Caracalla alle ville di Palladio e all'Opera di Garnier, ma erano tuttavia sistemati in maniera completamente diversa. L'edificio era sistemato su un ampio basamento e circondato dall'acqua e costruito interamente in cemento grigio rivestito di sottili inserti di marmo bianco che riempivano le divisioni delle casseforme. L'ingresso era al di sotto della moschea, questa era dotata di quattro torri cilindriche e leggermente inclinata rispetto all'asse principale del complesso per rivolgersi a La Mecca. L'effetto del progetto era l'assemblamento di forme cilindriche e oblunghe raggruppate intorno alla massa centrale. Mentre l'esterno sembrava solido l'interno si dissolveva le fessure delle strutture si riempivano di luce. Con i profondi tagli d'ombra e la rudimentalità dei materiali faceva credere che l'edificio fosse presente da secoli nel luogo. A Dacca Kahn fece un progetto in cui unì insieme nuovo, vecchio, locale e universale in un progetto di straordinaria bellezza e presenza.

29. ARCHITETTURA ANTIARCHITETTURA IN GRAN BRETAGNA

dopo la fine della guerra ogni paese aveva programmi sull'uso e l'elaborazione dell'architettura moderna. La Gran Bretagna rappresentava l'eccezione. All'inizio la nuova architettura non riscosse molto successo ma dopo il 1945 la situazione cambiò nella questione della ricostruzione delle città bombardate. Tra i progetti dell'immediato Dopoguerra vi furono le New Town. Nel centro urbano numerosi blocchi di appartamenti realizzati in serie spesso costruiti conformemente a standard minimi sorsero dalle macerie dei quartieri poveri del XIX secolo. Sembravano incarnare una forma tipicamente moderna e igienica di alienazione. Sicuramente vi erano delle eccezioni: le **torri Finsbury** del 1946/50 progettate da **Lubetkin** e dal **Gruppo Tecton** con le loro elaborate soporture curve e una disposizione delle finestre quasi decorativa, i **Churchill Gardens** di **Philip Powell** e **John Hidalgo Moya** del 1946/62 che conferivano una forma elegante ai corpi paralleli generando tra loro spazi ben dimensionati le "MiniUnitè". Ma le soluzioni diffuse mancavano di ricchezza e si collocavano inadeguatamente nel paesaggio urbano. La **Royal Festival Hall** progettata da un gruppo di architetti guidati da **Leslie Martin** e **Robert Matthew** era un appropriato monumento allo spettacolo nel suo insieme con la sua pulita eleganza con la sua copertura arretrata dall'andameto curvo che richiamava l'High Point II con i suoi inserti di piastrelle colorate e i suoi tocchi di dettaglio scandinavo. La generazione più giovane non prestò alcuna attenzione a tutto questo. Tra i suoi rappresentanti vi furono **Alison e Peter Smithson**. Prima di rimanere colpiti dall'Unitè di Marsiglia recuperarono l'esempio di Mies. Nella **Hunstanton School** a Norfolk del 1949/54 essi modificarono il linguaggio dell'armatura in acciaio dell'Illinois Institute of Technology in una pianta asimmetrica decidendo di lasciare a vista impianti e materiali. Il critico **Reyner Banham** individuò la memorabile qualità dell'immagine del progetto suggerendo come i materiali erano composti come trovati implicando una posizione etica che egli definì "New Brutalism" che era sul punto di manifestarsi. Banham che faceva parte del 20th Century Group di Londra che ammirava la "Art Brut" di Dubuffet, era interessato al beton brut di Le Corbusier ed era rivolto insieme allo scultore Eduardo Paolozzi e al fotografo Nigel Henderson al tentativo di convogliare in una nuova arte la grana grezza della moderna città urbana. Oltre a uno schema per una fantascientifica casa del futuro del 1956 gli Smithson ebbero poche possibilità di realizzare le loro idee prima dei tardi anni cinquanta quando ricevettero dalla rivista The Economist l'incarico di realizzare nuovi uffici da collocarsi vicino al settecentesco Boole's Club un luogo di incontro per gentlemen in St. James Street a Londra. Il contesto e l'istruzione sembravano richiedere una soluzione dal carattere pacato in qualche modo contrastante rispetto all'intenzionale sfacciataggine di questi architetti. Essi ripresero il programma in tre torri separate di diversa altezza collocando la più grande contenente gli uffici dell'Economist sul retro del sito dove non si sarebbe opposta alla scala del fronte stradale principale. In questo modo si creava una piccola piazza tagliata da una via sinuosa. Il secondo blocco di dimensione intermedia era collocato sull'angolo della via principale e organizzato per ospitare alcuni negozi e una banca inserita in un piano nobile di dimensioni più ampie alla quale si accedeva mediante una scala mobile posta a 45°. Un terzo blocco molto più piccolo rispetto agli altri contenente appartamenti era situato in posizione arretrata sullo stesso lato in cui si trovava il Boole's Club. La forma era smussata agli angoli per caratterizzare l'immagine e per ammorbidire la relazione con gli edifici vicini. Strisce di travertino inserite sul telaio strutturale conferivano alla sede dell'Economist un carattere celebrativo, la pietra color miele consentiva il legame con diversi e caldi colori del contesto. Le idee che animavano il progetto riflettevano nell'insieme le loro precedenti critiche sulla città. Il complesso dell'Economist era un grappolo un'immagine un segno della forma che la città del futuro avrebbe potuto assumere. L'asimmetria era una critica insignificante formula assiale edificio a lastra/piazza ed era usata come mezzo per raggiungere una delicata relazione tra vecchio e nuovo. Gli Smithson dovettero aspettare ancora un altro decennio per poter sperimentare le loro teorie nel contesto delle residenze per la classe operaia verso il quale erano originariamente orientati. Realizzarono la casa dello studente al College St. Hilda di Oxford destinata a un più delicato e meno esigente ambiente estetico e sociale. Il **Robin Hood Gardens** era costituito da due spine sinuose che definivano al centro un'area verde protetta e completata da

una collinetta artificiale. In Gran Bretagna vi era un altro architetto insoddisfatto della debole architettura moderna degli anni cinquanta: **James Stirling**. Nato nel 1926 studiò alla Liverpool University tra il 1945 e il 1950 dove venne in contatto con le idee di Colin Rowe. Stirling sentiva il bisogno di dare maggiore forza all'architettura moderna inglese arricchendola attraverso il contatto con le precedenti tradizioni nazionali. Nel suo caso il forte vernacolo industriale di città come Liverpool era una fonte d'ispirazione particolarmente avvincente. La forza dello stile di Stirling emerse nel progetto per il **Leicester university Engineering Building**. questo era formato da una torre sorretta da sostegno dissestati che si ergeva al di sopra delle aggettanti forme degli auditori ed era collegata a un blocco ribassato in cui erano ospitati i laboratori di ingegneria con vetrate industriali dal profilo a risega inclinate di 45°. La scelta della forma a torre era giustificata dal fatto che il programma richiedeva una provvista idraulica di 31 metri e che il sito disponibile aveva dimensioni limitate. L'**History Faculty Building** fu l'unico progetto che gli arrivò da un concorso a inviti. La biblioteca con gli spazi didattici fu collocata in un quadrante coperto da un tetto semipiramidale vetrato. Le funzioni pubbliche furono sistemate nei piani più bassi. Nel presentare i suoi edifici Stirling aveva la tendenza a insistere sulla loro funzionalità razionale piuttosto che entrare in speculazioni sul significato delle fonti che ispiravano. Io penso che gli edifici in vetro siano adeguati al clima inglese. La retorica meccanicistica di Stirling sembra aver raggiunto una propria pienezza negli anni sessanta in una serie di prestigiosi edifici industriali. Per la compagnia dell'acciaio Dorman Long immaginò un edificio in linea con una forma gradonata che mostrava le travi in acciaio esterne. Nel complesso **Siemens AEG** fuori Monaco mai costruito la composizione era composta da una serie di cilindri. È probabile che l'immagine della civiltà della macchina operata da Stirling fosse influenzata da un'altra corrente dell'avanguardia inglese gli **Archigram**. il manifesto di fondazione Archigram I fu composto nel 1961 e spiegava molte delle loro successive fascinazioni nei confronti di componenti come la tecnologia a clip, l'ambiente usa e getta le capsule spaziali e l'immaginario del prodotto di massa. Nel 1964 **Peter Cook** sintetizzò la maggior parte dei temi del gruppo in una scomposta ma sempre cangiante megastruttura la **Plug in City**. Questa non ospitava edifici nel senso tradizionale ma intelaiature in cui potevano essere inseriti oggetti standardizzati. Le funzioni erano soddisfatte dalle forme ma dai servizi meccanici ed elettronici. Gli Archigram rifiutavano i nobili principi e la venerazione della natura. Archigram accoglieva la possibilità del consumismo moderno. Vi era indubbiamente un parallelo con i dipinti Pop di Richard **Hamilton** e **Andy Warhol**. Gli Archigram traevano insegnamento dal precedente 20th Century Group e dall'ingegner Buckminster Fuller il cui anti monumentalismo li affascinava. La qualità di alcune immagini riprendevano i disegni di Sant'Elia della città macchina. La proposta per la Instant City coinvolgeva l'arrivo improvviso di dirigibili che avrebbero lasciato cadere un hardware minimale necessario alla creazione della vera urbanistica. **Cedric Price** nel progetto Potteries Thinkbelt del 1964 proponeva per un progetto universitario un riuso di un sistema ferroviario come nuova fonte di riferimento non architettonica. Moduli standardizzati che contenevano libri lezione non registrate, si spostavano su e giù per la regione fornendo informazioni senza costruire edifici. Il paradosso degli anti-architetti verrà ripreso negli anni settanta dal progetto di Piano e Rogers per il Centre Pompidou. Un architetto che andava contro questo immaginario fu **Denys Ladsun**.