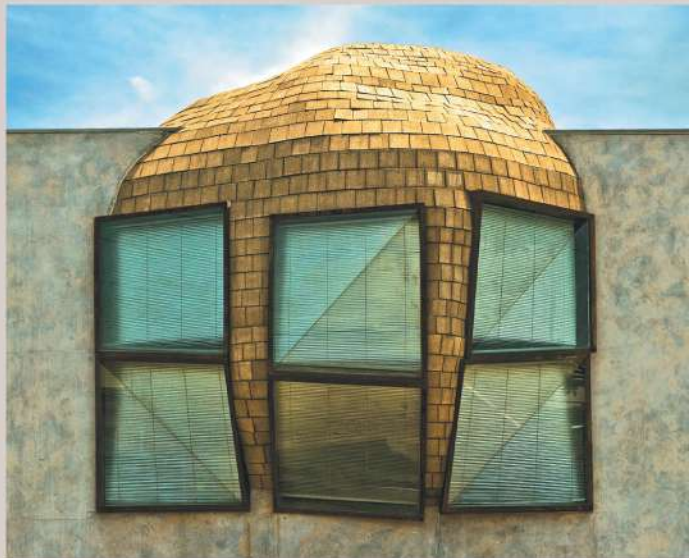


Architettura e modernità

Antonino Saggio

Dal Bauhaus
alla rivoluzione informatica



Carocci

Antonino Saggio
Architettura e modernità
Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica
Frecce

€ 43,70
2010 pp. 468 ISBN 978884305164

Anteprima ridotta.
Il volume è disponibile in libreria dal 25 febbraio 2010

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 42 81 84 17,
fax 06 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

Antonino Saggio

Architettura e modernità

Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica



Carocci editore

1^a edizione, febbraio 2010
© copyright 2010 by Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel febbraio 2010
per i tipi delle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino

ISBN 978-88-430-5164-9

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Introduzione	17
Percorsi	17
Avvertenze	19

Parte prima Gli anni della macchina: 1919-29

1.	Antefatto. L'architettura attardata	23
	I sei anni che mutarono l'architettura	23
	Nascono le macchine	24
	Ingegneri inventori	25
	E lo Stile?	28
	In Germania	30
2.	Il Bauhaus. Un nuovo metodo	36
	Il maestro bianco	36
	La nascita del Bauhaus	38
	La rottura della cornice	40
	La trasparenza	43

3.	Le Corbusier. Lo spazio sonoro	46
	Assiomi versus metodo	46
	I volumi puri	47
	Il Padiglione Esprit Nouveau e la Villa Savoye	49
	La macchina in Le Corbusier	51
4.	<i>Ismi</i> seminali. Movimenti artistici innovativi	56
	Dichiarare le idee	56
	Il Neoplasticismo. Il messaggio è il linguaggio	56
	L'Espressionismo. Forze in libertà	61
	Il Costruttivismo. Meccanismi sintattici	63
5.	Mendelsohn. Lo spazio curvo	69
	Organicità plastica	69
	Tra Costruttivismo e Neoplasticismo	69
	L'orizzonte di Mendelsohn	70
	Lo spazio degli eventi	71
6.	Mies van der Rohe. Dello spazio totale	76
	Mattoni di un nuovo mondo	76
	Spazi a confronto	77
	Progetto è tutto	79
	Barcellona 1929	80
7.	Lo spazio etico	83
	Il Weissenhof	83
	Il tema della casa	84
	Standardizzare, zonizzare	85
	I CIAM	87
	Casa e spazio urbano	89
	La <i>Rue corridor</i> e il vassoio	90

Il Narkomfin	92
La sfera collettiva	93
Il sistema distributivo	94

Parte seconda
L'età dell'individualità: 1929-39

8.	Internazionalismo e universalità	101
	Wall Street 1929	101
9.	L'onda di Alvar Aalto	105
	Terra estrema	105
	Generazione di forme	107
10.	Giuseppe Terragni. Della poetica dialettica	111
	Una tradizione dinamica	111
	Dell'Italia	112
	Internazionalismo ermetico	113
	Città di frontiera	115
	Figurazione futura	116
	La Casa del Fascio e il fascismo di Terragni	118
	Sterometria in movimento	119
	Contemporaneità arcaica	121
	L'Asilo Sant'Elia. Oltre il funzionalismo	122
11.	Mr Wright. La sovranità dell'individuo	126
	Wright pioniere	126
	Organicità e struttura	127
	La griglia spaziale	130

Salti in avanti	132
La città di Wright	133
L'abitazione "usoniana"	136
"L" come casa	136
<i>Keep piling</i>	139
Senza rete	143
Esperienze a confronto	147

Parte terza

La ricostruzione del significato: 1945-56

12.	Eticità e Brutalismo	153
	Ripensare	153
	La quantità è qualità	154
	Architettura come necessità	156
	Le Corbusier e la mano alzata	159
	L'unità e il Brutalismo	160
13.	Funzioni diverse: Wright, Aalto, Gropius e Mies	164
	La funzione spazio	164
	Organigramma	166
	Il paradigma vincente	168
14.	Louis Kahn e le istituzioni dell'uomo	171
	Rifondazione	171
	Le domande: istituzione versus funzione	172
	La riscoperta della stanza	173
	Le opere e il tipo	175
	Il buco nero	177
15.	La liberazione della forma	180
	La costruzione	180
	Morandi e Torroja	182

Saarinen: "magie" strutturali	184
Jørn Utzon	187
Un cambiamento di prospettiva	191

Parte quarta
Gli anni del Big Bang: 1957-66

16.	Lo sguardo eccentrico	197
	Popolare	197
	Il Big Bang	201
	La storia pop	204
	Isole e penisole	208
17.	La crisi della città	214
	Critiche in movimento	214
	Le macrostrutture	218
18.	Dal Basso. Continuità e tessuti urbani	223
	Il tessuto	226
	Halen Svizzera Atelier 5	227
	Society Hill. Case basse nella città costruita	229
	Clare Hall Cambridge	233
19.	Il fronte della forma	236
	La scena urbana	236
	Rossi e i tipi con forma	238
	Il parricidio kahniano	241

Parte quinta
 Gli anni del linguaggio: 1968-77

20.	Nuove libertà	249
	Sperimentazioni diagonali	251
	La partecipazione	257
21.	Al centro, la lingua	264
	L'altro sessantotto	264
	I NY Five	267
	Le case	268
	Differenze e diagrammi	271
22.	Post-mo	275
	Inclusivismo	275
	Il museo	277
	La condizione manierista. Stirling e Hollein	278
	Il centro è dove è l'azione	286

Parte sesta
 Gli anni dei contesti e dei palinsesti: 1978-87

23.	Città delle stratificazioni e della storia	293
	Nuove tessiture	293
	Roma paradigma	294
	Partecipazioni qualificate	297
	Morfologia urbana come natura	300
	Archeologia contemporanea	302
	Stratificazione	304
	Da Roma a Berlino	306
	Una via intermedia	309

24.	Dei palinsesti	312
	Non rimuovere ma affrontare	312
	Venezia Cannaregio	315
	Sterro, tracciati, metafore	316
	Il between	317
25.	Dei paesaggi residuali	320
	Primitivo di un nuovo sentire	320
	Casa a Santa Monica	322
	La fenditura esplosa	324
	Città dei frammenti e dello spazio cavo	326
26.	Delle tessiture	329
	Il paesaggio al centro	329
	Tessiture paesaggistiche	330
	Nuova Natura	334
	Guizzi infrastrutturali	336

Parte settima

Il successo dell'architettura nel mondo: 1988-2000

27.	Il mondo decostruito	341
	La Mostra del decostruttivismo a New York	341
	Un mondo aperto	344
	Linee e frecce. Il lavoro di Daniel Libeskind	345
	Il ruolo della comunicazione e dell'informazione	349
	Metafora costruita e nominata. Il Museo Kiasma di Holl	350
	Potsdamer Platz e la ricerca della mixité. <i>RPBW</i>	355
	Parigi e Barcellona. Il lavoro di Miralles e Pinós	359
	Biosphere 2 e il tema ecologico	362

28.	Nuove scoperte	366
	Santiago Calatrava	366
	Il movimento	368
	Rem Koolhaas	370
	Nuove trasparenze e superfici profonde	374
	Spazi nuovi	377
29.	Processi di progettazione in Peter Eisenman	379
	Blurring	379
	Cavi audaci per insegnare	382
	Rebstock Park. Plasmare la città	384
30.	Spazio Sistema in Frank Gehry	388
	Danze d'architettura	388
	Traiettorie nello spazio	389
	Auditorium Disney	391
	Un'opera chiave	383
	Spazio sistema versus spazio organo	396

Parte ottava

La rivoluzione informatica dell'architettura. Dopo il 2001

31.	Espressioni digitali	401
	Strumenti, crisi, sfide	401
	Paesaggi informatici	405
	La digitalizzazione. All is bit	407
32.	Processi e diagrammi	416
	Diagrammi abitati	416
	Modelli informatici	419
	Architettura infrastruttura	422

33.	Fluidità e nuove connessioni	427
	Spazio tempo e informazione	427
	Protesi tecnologiche	428
	Dell'interattività fisica (ed emotiva)	429
	Toyo Ito	431
	Nuvole di informazioni	435
	Essere viventi informatici e progettazione sistemica	437
	Scienza e sostenibilità	439
	Rivoluzione industriale/evoluzione informatica	442
	Re-inizi	443
	Bibliografia di riferimento	445
	Indice dei nomi	257

Introduzione

Una nuova teoria, per quanto specifica sia la sua sfera di applicazione, è raramente, o non è mai, soltanto un'aggiunta a ciò che è già noto. La sua assimilazione richiede la ricostruzione della teoria precedente e una nuova valutazione dei fatti precedentemente osservati, processo intrinsecamente rivoluzionario che raramente è condotto a termine da un unico uomo e che non può realizzarsi da un giorno all'altro.

Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*

Alcuni amici, studiosi e studenti mi hanno manifestato in questi anni l'esigenza di collocare la fase attuale dell'architettura in una prospettiva più ampia, per arrivare a comprendere questi nostri anni così ricchi di fermenti all'interno di un percorso storico. La riscrittura della storia quando nuove prospettive emergono è d'altronde una tradizione ben radicata all'interno della letteratura, dell'arte e, naturalmente, della storia dell'architettura.

La necessità che muove la scrittura di questo libro è che la presenza così forte e massiccia dell'informazione e dell'informatica e l'affermazione di modi di produzione completamente distinti da quelli industriali e manifatturieri impongono la creazione, come direbbe Thomas Kuhn, "di una scienza rivoluzionaria" anche in architettura. Una scienza che riformuli i suoi assunti, il suo contesto, i suoi metodi, perché troppo forti sono i cambiamenti intorno a noi per cercare di comprenderli dentro un modello nato in tutt'altro contesto e per tutt'altre ragioni. D'altronde, è da anni ormai che le espressioni "società post-industriale", "civiltà dell'informazione", "terza ondata" hanno assunto un ruolo centrale nella riflessione contemporanea sulla scia degli studi di Alvin Toffler.

L'emergere della necessità di una "scienza rivoluzionaria" anche in architettura è intimamente legata a una concezione che vede nella modernità lo sforzo verso la trasformazione delle "crisi in valore", in una tensione che, proprio perché storicamente radicata e motivata, non può che tendere a ricercare un'estetica di rottura e di cambiamento.

Percorsi

La nostra scrittura si snoda lungo un arco temporale preciso. Iniziamo con la fase dell'affermazione del modello industriale anche nel campo dell'architettura e arriviamo a oggi, con le ricerche di un'architettura basata sull'informazione.

Si confronteranno così, direbbe sempre Kuhn, due "paradigmi": da una parte, la tendenza oggettiva, meccanica, astratta e funzionale affermata a metà degli anni venti del Novecento e, dall'altra, le ricerche che segnano la fase attuale all'inizio del nuovo millennio. Oggi si esplora un'idea di architettura basata sulla presenza centrale della soggettività, della personalizzazione, della comunicazione, della complessità. I modi stessi di affrontare la progettazione si ribaltano perché a sistemi assiomatici e ideologici, e a un processo induttivo, sempre più tendiamo a sostituire approcci deduttivi che valorizzano la potenzialità dei nostri strumenti di simulazione.

Se i momenti iniziali e finali di questo libro pongono a confronto due paradigmi distinti di approccio all'architettura, il volume si articola su un arco di circa ottant'anni per mettere a fuoco la ricerca dell'architettura e dei suoi protagonisti nello sforzo di affrontare il mutare delle situazioni attraverso un continuo aggiustamento, un allargamento di aree di interesse, una modifica dei punti di applicazione. Aggiustamento e allargamento che sono possibili però, sino a un certo punto, ed ecco perché oggi viviamo anni di ricerca ancora più accelerata e intensa, di rivoluzione, appunto.

A partire da queste idee il libro assume la propria struttura portante: otto grandi parti ciascuna focalizzata sulla presa di coscienza degli architetti di un nuovo orizzonte problematico. Quali sono allora le crisi e allo stesso tempo i catalizzatori che strutturano questo percorso che dal Bauhaus arriva alla rivoluzione informatica? I temi fondamentali sono: *l'età della macchina*, e quindi la prima affermazione di un'architettura che, abbandonando definitivamente il modello rinascimentale, si riesce a riformulare attraverso la spinta esercitata dai movimenti di avanguardia, la sintesi compiuta dai grandi maestri europei (Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn), l'apertura dei fronti di impegno sociale e politico, come quelli sul tema dell'abitazione popolare e della nuova urbanistica; dopo un decennio di grandi e rivoluzionarie conquiste, il dibattito tra *internazionalità o universalità* caratterizza gli anni trenta e pervade una nuova fase della ricerca architettonica, che trova i propri vertici creativi nel lavoro di Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto e Giuseppe Terragni; il problema del *significato e della città* dopo la Seconda guerra mondiale, segna

una volontà di rifondazione che pervade il lavoro degli architetti e raggiunge il suo acme nell'opera di Louis Kahn; la frammentazione di una nozione unitaria di architettura caratterizza *il big bang degli anni sessanta* del Novecento, con l'esplosione di molteplici parcellizzazioni del sapere architettonico rivolte da una parte verso i fenomeni più appariscenti della società di massa e, dall'altra, verso l'adesione a categorie eccentriche (sociali, antropologiche, scientifiche) rispetto all'architettura; la centralità del *tema del linguaggio*, con l'affermazione del recupero di stilemi del passato o con l'uso di tecniche inclusive basate sul collage e sulla memoria o su concettualizzazioni formalistiche e astratte focalizza le ricerche negli anni settanta verso una sorta di ricerca di autonomia disciplinare, mentre il grande *tema del contesto*, in una fase storica di rinnovata attenzione all'erosione delle risorse del pianeta, si esplica sia nel ritorno di interesse per i rapporti della nuova architettura con l'ambiente già edificato sia nella ricerca di chiavi operative attente ai contesti secondari, rimossi, residuali delle città; negli anni novanta l'architettura cerca nella figura del paesaggio la propria ragione d'essere, tentando di attivare processi generativi che avvicinino la formazione del progetto alle forme complesse sulle quali si è stratificato il mondo naturale. Il tema delle *interconnessioni dinamiche* conclude il volume, e afferma la rilevanza del mondo, dell'informatica e la presenza di un ragionamento sistemico che affronta nuovi rapporti tra esseri viventi e ambiente per le ricerche più avanzate dell'ultimo decennio. Ricerche che puntano a un cambiamento radicale dell'idea stessa di architettura oggi: un cambiamento paragonabile per intensità a quello che sulla spinta dell'Età delle macchine ha dato avvio al percorso analizzato nel volume.

Avvertenze

In questo libro è spesso necessario, per comprendere l'ampiezza e le motivazioni delle ricerche, intessere rapporti tra architettura, arti figurative e alcuni aspetti delle riflessioni filosofiche o letterarie. Allo stesso tempo, nel volume si dedica attenzione a una scrittura focalizzata sulla "sceneggiatura delle scelte concrete" del fare progettuale, una scrittura molto apprezzata dai lettori dei miei precedenti scritti e che caratterizza alcuni brani di questo testo già apparsi a stampa, ma che qui rifluiscono in un ambito, evidentemente, di maggiore dimensione e respiro.

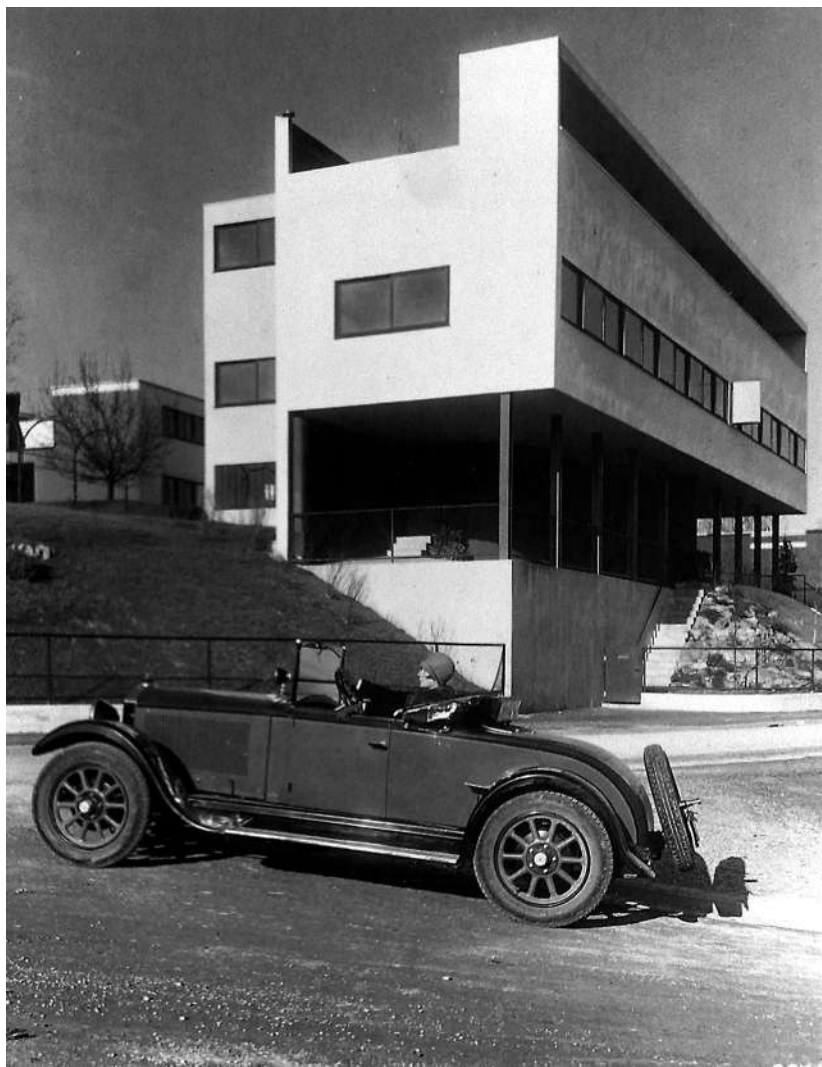
Questa impostazione – che lega la ricerca di una nuova fase dell'architettura al paradigma dell'informazione, il concetto di crisi a

quello di modernità, la costante tensione nell'affrontare i temi emergenti nel proprio tempo a una struttura basata su fondamentali periodizzazioni e che per questo seleziona figure e opere caratterizzanti nei vari momenti storici – richiede un dosaggio delle componenti della scrittura (la quantità e specificità delle informazioni, il quadro generale storico-sociale, le linee delle ricerche dei protagonisti e dei comprimari, i caratteri specifici delle opere), ma lo sforzo è quello di proporre un testo che almeno al primo passaggio risulti fluido e continuo. Di conseguenza, i rimandi bibliografici sono contenuti al minimo indispensabile e inseriti nella sezione finale del volume.

Ulteriori materiali fotografici, insieme a filmati particolarmente rilevanti per le opere in esame e ad altri approfondimenti, sono disponibili all'indirizzo www.saggioarchitettura.blogspot.com.

Parte prima
Gli anni della macchina: 1919-29

Dal Bauhaus al Narkomfin



Le Corbusier, Casa all'Esposizione Weissenhof, Stoccarda 1926-27.



Ferdinand Dutert con Victor Contamin, Galleria delle macchine alla Mostra universale, Parigi 1887-89.

Antefatto. L'architettura attardata

I sei anni che mutarono l'architettura

Dal 1923 al 1929 si afferma nel campo dell'architettura, dell'urbanistica, del design una serie impressionante di novità. Sono risposte articolate, dirompenti e per la prima volta convincenti. Nasce in questo breve arco di tempo un sentire comune, sostanzialmente condiviso in diverse parti del mondo e profondamente distante dal passato. Per questa ragione l'aggettivo "moderno" è in questi anni quello più usato. Moderno, e poi Movimento moderno, vuol dire prima di tutto "diverso", alternativo rispetto a quanto esisteva prima.

Mettiamo in ordine le pietre miliari di questa diversità.

Innanzitutto la costruzione di un edificio, progettato nel 1925 e realizzato nel 1926, il Bauhaus a Dessau (FIGG. 20-24). È il coagulo di mille rivoli e la prima perentoria risposta dell'architettura alla rivoluzione industriale. Nello stesso 1925 si costruisce a Parigi un padiglione denominato lo "Spirito Nuovo" (FIG. 29) che incarna le ragioni di un libro-bibbia, *Vers un architecture*, pubblicato due anni prima.

Le ragioni del rinnovamento investono vari paesi. In Olanda prende corpo il Neoplasticismo, in Germania è attivo l'Espressionismo, in Russia il Costruttivismo. Sono movimenti artistici che per la prima volta hanno al primo posto l'architettura. Presentano molti aspetti dogmatici, hanno impostazioni e ispirazioni diverse, ma a partire dal ceppo di queste ricerche si costruiscono due opere cruciali. Nel 1928 i Magazzini Schocken a Stoccarda e nel 1929 il Padiglione tedesco a Barcellona (FIGG. 59-61 e 64-65).

Parallelamente, in un quartiere sperimentale di nuove abitazioni, il Weissenhof a Stoccarda del 1927 (FIGG. 68-69), confluiscono realizzazioni di una serie di altri protagonisti del rinnovamento o che ne erano stati precursori. Vi è la presa di coscienza di un movimento variegato ma anche compatto nel suo profondo spirito di novità. Nel

primo Congresso internazionale di architettura moderna (il CIAM a La Sarraz del 1928 e soprattutto nel secondo a Francoforte del 1929) si pone con chiarezza la questione dell'abitazione. E in Russia, nello stesso anno, si realizza un prototipo di un nuovo modo di abitare, il Narkomfin (FIGG. 75-76).

Queste esperienze ruotano attorno a una parola: "la macchina". La macchina, come si scoprirà, è, allo stesso tempo, causa e soluzione. I nuovi architetti hanno coscienza delle mutate condizioni della società e del ruolo strutturante dell'industria nella produzione, nell'ambiente metropolitano, nella cultura e infine nell'arte. La serialità, lo standard, la sequenzialità, la logica, la razionalità, l'oggettività dei processi e non solo gli aspetti visivi (la lucentezza, la velocità, la dinamicità) presiedono a un mondo nuovo. Il tema è "come" trasformare il paradigma industriale in motore di scelte pertinenti alla sfera dell'architettura. Ed è esattamente su questo "come" che si aprono nuove strade per il progetto: c'è chi punta sugli aspetti dinamici e meccanici e chi cerca una nuova poetica, chi si concentra sulla standardizzazione della costruzione e chi su una sintassi di astratti elementi primari, chi aspira alla costante mutazione delle parti e chi a una nuova pubblicitaria presenza, chi simula i processi di divisione in distinti dell'industria e chi riflette sulle scoperte scientifiche. Nascono orizzonti del progetto diversi, concezioni spaziali rivoluzionarie, capolavori decisivi.

Per parlare di questo decennio dell'Età della macchina partiamo dal Bauhaus. Vi è naturalmente un antefatto: la crisi dell'architettura nell'Ottocento e la lunga fase di incubazione delle idee. Si tratta qui solo di poche pagine. Indispensabili per alcuni, superflue per altri.

Nascono le macchine

All'inizio dell'Ottocento, cento e vent'anni prima della costruzione del Bauhaus a Dessau, aveva avuto impetuoso avvio la "rivoluzione industriale". Una dizione logora, ma che dà ancora il senso di quello che fu un sommovimento che investì tutti gli aspetti della società. L'invenzione della macchina a vapore e il sempre più rapido apparire di nuove scoperte comportò una modifica sostanziale rispetto alle ere precedenti della storia dell'uomo. Per la prima volta la forza lavoro poteva essere prodotta artificialmente convogliando in movimento l'energia sprigionata dalla trasformazione della materie prime. Questo balzo tecnologico determinò un vero e proprio salto per l'intera storia umana e innescò conseguenze enormi. Innanzitutto la migrazione

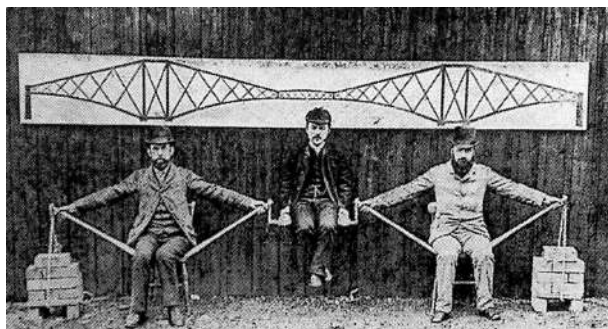
massiccia di popolazione dalle campagne alle città, con la formazione di un proletariato urbano con nuove esigenze e bisogni. Poi la presa di coscienza dei diritti dei lavoratori, il diffondersi del pensiero socialista e la formazione delle organizzazioni operaie e sindacali che contrastano la crescita spregiudicata del capitale. In questo quadro assumono evidenza alcuni grandi problemi: lo sfruttamento minorile, l'orario di lavoro, il diritto di sciopero, il suffragio universale e un aspetto non trascurabile, la "questione delle abitazioni", come fu chiamata già nella letteratura dell'epoca, dato che l'inurbamento aveva creato agglomerati in cui le condizioni di vita erano subumane.

Questo fiume in piena investì tutti i settori incluse la Filosofia, la Letteratura oltre, naturalmente, alla Medicina e alle Scienze esatte che ebbero uno sviluppo mai conosciuto prima.

Ma un fatto è la presenza di questa epocale crisi di trasformazione, altro è la capacità di darvi risposta nel campo dell'arte e poi dell'architettura. Se nelle arti figurative, prima con il realismo di Courbet, e poi soprattutto con l'Impressionismo di Manet e Monet, i pittori ingaggiano un'irreversibile battaglia contro la pittura accademica e celebrativa per guardare alla vita quotidiana con occhio nuovo, nel corso di tutto l'Ottocento l'architettura si presenta come un'arte di retroguardia, incapace di misurarsi con l'estensione e l'ampiezza dei cambiamenti. Insomma niente di paragonabile avviene in architettura rispetto alla Teoria dell'evoluzione di Darwin, al Positivismo di Comte, al Socialismo di Marx ed Engels, al Realismo di Dickens o di Zola, alla poesia di Baudelaire e Rimbaud, alla pittura di Cézanne e Van Gogh. L'architettura rimane rigida nella sua strutturazione che in larga misura aveva trovato formalizzazione circa tre secoli prima. Eppure, attraverso un processo tutt'altro che lineare, essi contribuiranno a innestare dei germi per gli sviluppi successivi.

Ingegneri inventori

La prima area di interesse è il campo del rinnovamento della costruzione che in Europa ha il suo maggiore sviluppo tra l'Inghilterra e la Francia. Evidenti e urgenti sono infatti le necessità legate utilitaristicamente all'industria. Vi è il bisogno, prima di tutto, di creare grandi ponti per far viaggiare le macchine a vapore lungo le ferrovie che legano approvvigionamento di materie prime, industrie di trasformazione, luoghi di commercio e di esposizione. Si sviluppa in questo contesto l'Ingegneria e nuove figure professionali che hanno la capacità di calcolare e costruire i ponti e poi le fabbriche, gli edifici per le



1. Benjamin Baker, ritratto in un modello “umano” degli sbalzi del ponte ferroviario a Forth Bridge, 1890.

fiere, i mercati, le stazioni ferroviarie. I francesi Eiffel o Dutert, o l'inglese Paxton non sono architetti, ma tecnici che usano il calcolo insieme al momento dell'invenzione e dell'immaginazione. L'inventore d'altronde è figura mitica dell'Ottocento (Baggage nel calcolo, Brunel e poi Taylor nella catena di montaggio, Meucci e Bell nelle comunicazioni, Edison nell'elettricità). I grandi committenti trovano sempre più spesso in questi ingegneri-inventori i loro effettivi partner. Con uno spirito per metà pratico e per metà immaginativo, essi riescono a rispondere alle sfide del turbolento e nascente industrialismo e relegano l'architetto a una posizione di retroguardia dentro le Accademie di Belle arti, mentre i Politecnici sono all'avanguardia nelle nuove sfide della scienza.

Alcuni teorici tenteranno di dimostrare la necessità della stretta congruenza tra costruzione e forma esaltando il Gotico medievale, altri cercheranno di codificare in maniera inoppugnabile lo stile classico. In un caso l'architettura cerca, se pur confusamente, di trovare una strada rispetto alle grandi novità del secolo, e quindi alla nuova centralità della costruzione, nell'altro essa si concentra su un problema sostanzialmente di involucro.

Un secondo fronte di ricerca si sviluppa soprattutto negli Stati Uniti dove, su un'asettica griglia ordinatrice, cresce una città profondamente diversa da quella europea. L'aumento progressivo del valore fondiario delle aree centrali legittima la nascita di edifici sempre più alti, con piante sempre meno vincolate dalla struttura per ospitare attività produttive e successivamente terziarie. Il centro propulsore è Chicago, distrutta da un grande incendio, e quindi luogo ideale per ricominciare. Nascono collaborazioni tra ingegneri e architetti che



2. Louis Sullivan, Prudential Building, Buffalo 1896.
3. Philip Webb, Casa Rossa, Heath 1860-65.

cercano insieme un rapporto nuovo, reciprocamente influente tra la forma dell'architettura, le nuove esigenze costruttive e strutturali e gli apparati decorativi che arrivano dalla tradizione. I progettisti ricercano coerenza e organicità. Le ampie luci consentite dalle strutture in ferro sono risolte in composizioni ritmate dalle grandi aperture e le decorazioni non sono più componenti posticce, ma diventano connesse alle ragioni organizzative e formali dell'edificio (FIG. 2).

Vi è un terzo fronte, soprattutto in Gran Bretagna, che cerca di capire come, soprattutto nel settore della produzione e del disegno degli oggetti, si possa mitigare l'impatto dell'industria, visto come distruttivo e appiattente. Il problema è primariamente di natura estetica e parte dalla constatazione dell'impovertimento della bellezza antica nel nuovo sistema di produzione. Lo spirito è di origine socialista o filantropico, il tono esortativo. Viene esaltato l'artigianato e si tenta di valorizzare le esperienze medioevali e le corporazioni, di cui si ripropongono anche alcune modalità organizzative. Si afferma allo stesso tempo una grammatica stilistica che soprattutto nelle costruzioni domestiche (FIG. 3) si rifà ai motivi più liberi e antidogmatici dell'architettura minore medioevale.

Si tratta del movimento delle "Arts and Crafts" che innescato dai libri di John Ruskin trova in William Morris la figura di punta. Questo movimento rinnovatore del gusto influenza tutta una generazione

di architetti geniali che cominciano a operare attivamente a cavallo tra Ottocento e Novecento. In Spagna Antonio Gaudí, in Italia Ernesto Basile e Raimondo D'Aronco, in Finlandia Eliel Saarinen, in Austria Otto Wagner e poi Joseph Hoffmann e Joseph Olbrich, in Germania Peter Behrens, in Olanda Hendrik Berlage e poi Willem Dudok e Michel de Klerk, in Gran Bretagna Francis Voysey e Charles Mackintosh, in Francia e Belgio Henry van de Velde, Auguste Perret e Tony Garnier, in America Henry Richardson, Louis Sullivan e il suo assistente Frank Lloyd Wright. Di alcuni di loro ci occuperemo più approfonditamente in questo e nei prossimi capitoli.

E lo Stile?

L'architettura e gli architetti, al di là di queste ricerche pionieristiche, rimangono però nel complesso "attardati". Sono fermi su alcune certezze che in realtà i tempi, le necessità, le possibilità, i nuovi materiali avevano già scosso alle fondamenta. Pensano alla costruzione in base alla continuità delle strutture lapidee, pensano ai sistemi organizzativi in maniera preconcepita a partire da alcune forme-tipo codificate, pensano al "mercato" dell'architettura legandolo all'aulicità delle occasioni. Il simbolo stesso di questa arretratezza è l'edificio nuovo per antonomasia: la stazione ferroviaria, inconcepibile senza l'invenzione della macchina a vapore. Basti notare come viene schizofrenicamente risolto il tema: il sistema "meccanico" (l'arrivo dei treni, le pensiline, i depositi) fa ricorso all'ingegneria e quindi a grandi luci, a un ampio uso del vetro e del ferro, a un'estetica tendente alla semplificazione, mentre il sistema "rappresentativo" (le parti di accesso e smistamento dei viaggiatori, gli uffici, le biglietterie, gli alberghi spesso posti in testata) rimane legato a quei parametri rigidi che abbiamo ricordato. Tutte le stazioni dell'Ottocento (Londra, Parigi, Berlino) rivelano questa scissione tra ingegneria e architettura: l'una tettonica – usando una terminologia tornata in voga – l'altra a-tettonica. L'una meccanica e funzionale, l'altra decorativa e rappresentativa.

L'unica variabile in mano agli architetti è infatti lo Stile. Essendo ancora l'architettura una ricerca di ordine "decorativo", si disegnano gli edifici una volta in stile egizio anziché assiro o barocco. Il problema dello Stile, e le numerose discussioni del perché l'Ottocento non dovesse affermarne uno proprio, si protraggono e arrivano a decantazione solo nell'ultimo decennio del secolo quando, in effetti, all'intercambiabilità eclettica dei decenni precedenti si sostituisce quel-

lo che in ambito francese si chiamerà Art Nouveau, in Italia Floreale o Liberty, in Austria Secessione e in Germania Jugendstil.

Una nuova generazione di architetti abilissimi e spesso geniali (FIGG. 4, 5) cerca di realizzare nuove forme decorative iniettando “bellezza” nella produzione industriale. Uno slancio filiforme, elegante, iperdecorativo che si ispira alla natura pervade la grafica, l'architettura, gli oggetti d'uso, la moda.

Insomma agli stili eclettici e intercambiabili si sostituisce uno stile, anzi “lo Stile”, proprio nel momento in cui il vecchio secolo traghetta nel nuovo. Veicolato da mezzi di comunicazione molto più efficienti rispetto al passato, dalle Esposizioni (come quella di Vienna, di Torino, di Parigi), dalle riviste, dai giornali, questo stile floreale diventa vincente e dalle roccaforti europee trasmigra nelle colonie d'oltremare. Un successo che per rapidità ed estensione mai nella storia aveva visto un così breve tempo tra il suo primo apparire e la sua affermazione.

La frivolezza e l'ottimismo che ne contraddistinguono gli esiti, il fatto di eludere una riflessione che investa lo spettro dei problemi in gioco ne caratterizza il successo nel clima della Belle Époque. Alle sfide che avevano già investito il mondo, alla crisi impetuosa innestata dall'industria, l'architettura risponde con la sensualità appagante di



4. Hendrik Petrus Berlage, Borsa di Amsterdam, Amsterdam 1896-1903.
5. Otto Wagner, sede della Banca Postale, Vienna 1903-12.

un sogno danzante di ricongiungimento alla natura. Quanto questo mito sia sfocato rispetto alla verità dei tempi non ci vorrà molto a capire: scoppia la Prima guerra mondiale.

Almeno dal punto di vista tecnico-militare vale la pena ricordare come questa guerra rappresenti una distanza tra quello che il mondo industriale è ormai diventato e quello che le élite militari percepiscono. Si pensi da una parte alla persistenza di idee di guerra del passato, e dall'altra alla presenza delle nuove tecnologie industriali e meccaniche: la mitragliatrice contro l'assalto alla baionetta, i sottomarini contro le corazzate, l'aeroplano contro la cavalleria, i gas contro le trincee.

Tipico a proposito, oltre al sotto utilizzo dell'aviazione, e al suo romantico alone di lotta cavalleresca, è lo stesso ritardo nell'uso del carro armato che ebbe un impatto solo nelle ultimissime fasi della guerra, quando finalmente gli inventori riuscirono a scuotere le perplessità dei generali.

Anche nel campo militare, e non solo in quello dell'architettura, la differenza tra le concezioni antiche e le possibilità derivate dall'industrialismo fu enorme e questo iato fu una delle cause del protrarsi stesso del conflitto e del più grande massacro di soldati (circa 1.800.000 nella sola Germania, 1.600.000 in Francia) che mai l'umanità abbia conosciuto. Oltre ai morti bisogna aggiungere i 20 milioni circa di feriti e i molti milioni di profughi che lo storico Hobsbawm definisce "ondata di relitti umani" e i sei milioni di uccisi dall'epidemia spagnola. Una catastrofe immane. Il nuovo secolo, anche per l'architettura comincia solo nel novembre del 1918.

In Germania

La guerra distrugge credi e concezioni, sancisce la morte dell'Ottocento e della Belle Époque, sommerge l'ottimismo frivolo della Art Nouveau.

Nella scena culturale e politica irrompono due nuovi mondi. In Russia c'è la Rivoluzione d'ottobre e la nuova classe sociale, frutto dell'inurbamento della rivoluzione industriale e della presa di coscienza più generale dei lavoratori, va al potere. Sull'altro fronte, già elemento decisivo nella risoluzione della guerra, irrompono gli Stati Uniti con una cultura visceralmente legata al nuovo mondo. Il cinema, il jazz, l'automobile, la catena di montaggio, il grattacielo. In Europa crolla l'impero austriaco e la stessa Germania si trova distrutta, sconfitta, accerchiata, smembrata e vessata. Eppure è proprio in que-



6. Peter Behrens, Officina del Gas, Francoforte 1911-12.

7. Herman Muthesius e Karl Bernhard, Setificio Michels & Cie, Neubabelsberg 1912.

sto paese, in preda a inflazione galoppante, turbinosi sommovimenti sociali, disoccupazione, ma nel clima contraddittorio quanto aperto e vitale della Repubblica di Weimar (1919-1933), che si afferma il rinnovamento dell'architettura. Come se lì, in piedi sul baratro, emergessero nuove vitalità, nuove strade.

Già prima della guerra, la Germania è il paese dove sono più attivi i tentativi di trovare raccordi tra la produzione industriale e la sfera della progettazione, sia nel campo degli oggetti d'uso sia in quello, seppure embrionale, degli edifici. Il Deutscher Werkbund, un'associazione tra artisti, intellettuali e industriali, e Herman Muthesius, allo stesso tempo uno studioso, un architetto (FIG. 7) e un influente consigliere del governo, rappresentano questo sforzo. La Germania formata solo nel 1871 come stato unitario vive infatti un boom impetuoso dell'industrialismo, e i capitalisti tessono legami con gli intellettuali in una maniera molto più organica che altrove.

In questo nuovo ed efficiente stato inoltre il Governo coglie l'importanza dell'aggiornamento (Muthesius va a studiare a lungo quanto si è fatto in Gran Bretagna) e, come vedremo, anche nel settore educativo vi è un livello di apertura impensabile altrove. Mentre la cultura (quindi primariamente l'università) è in altri paesi il regno della staticità della tradizione, in Germania, fine della cultura (o dell'"istruzione" come la chiamava Muthesius) è la capacità dinamica di direzionare e orientare.

In questo contesto il Deutscher Werkbund (certo pieno di tensio-

ni e al cui interno le posizioni innovatrici rimasero a lungo minoritarie) è attivo con la pubblicazione di influenti annuari, con esposizioni e con congressi. Nel 1914 si ha uno scontro feroce tra Henry van de Velde della generazione e del pensiero Art Nouveau e Muthesius, per il solo uso di quest'ultimo della parola tipizzazione che sembra intaccare la libertà dell'arte.

«L'architettura, e con lei tutto il campo d'azione del Werkbund, tende alla tipizzazione, soltanto con questo mezzo può riacquistare quel significato generale che le era proprio» – dirà appunto Muthesius al 7° Congresso del Werkbund e prosegue: «Solo attraverso la tipizzazione, che va considerata il risultato di una concentrazione salutare, può di nuovo imporsi un gusto sicuro» (Muthesius, 1914, cit. in De Benedetti, Pracchi, 1988, p. 216).

Con il senno di poi, si potrebbe sostenere che Muthesius si cominciasse a domandare non tanto come rendere “bella” la produzione industriale, che è il problema storico dell'Art Nouveau, ma come cercare una risposta estetica (ed etica) congruente ai meccanismi di serializzazione, meccanizzazione, semplificazione della produzione industriale. Come lavorare cioè verso una nuova estetica industriale.

In questo quadro almeno tre influenze sono ancora da ricordare. La prima riguarda il rinnovamento “morale” del gusto. Adolf Loos, che conosce bene l'America ed è interessato a tutti gli aspetti della cultura e dello stile inglese, diffonde instancabilmente in riviste saggi e libri (il famosissimo *Ornamento e Delitto* è del 1908), ma anche in architetture, una battaglia contro la decorazione Art Nouveau. Come la redingote, la bombetta o le scarpe inglesi che indossa, la bellezza non nasce dall'aggiunta posticcia, ma dalla secchezza elegante e classica del disegno e dalla nobiltà dei materiali (questa posizione anti-decorativa, che è anche rivendicazione delle caratteristiche dell'uomo contemporaneo, gli permette di centrare e anticipare molte questioni, come quando sviluppa all'interno delle sue nude e quindi scandalose scatole edilizie, già nel 1910, intriganti e spiraliformi spazi, o quando più oltre contribuirà alla vicenda della casa popolare dell'amministrazione viennese).

La seconda area di rinnovamento è quella che cerca di fare uso delle nuove tecniche costruttive (ghisa, ferro, acciaio e cemento armato), e che teorizza la centralità del mondo industriale per gli architetti nuovi. Abbiamo già ricordato alcuni nomi: Perret in Francia riprende lo spirito della Scuola di Chicago, mentre l'olandese Berlage si appropria delle tecniche dell'ingegneria per costruire la sua Borsa di Amsterdam come un raro esempio di confluenza finalmente esplicita, e non tra separati in casa come nelle stazioni, tra capacità costruttive e



8. Umberto Boccioni, *Muscoli in velocità*, 1912.
9. Marcel Duchamp, *Nudo che scende le scale*, 1911.
10. Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1911.
11. Antonio Sant'Elia, *Centrale elettrica*, 1914.

invenzioni spaziali e architettoniche (FIG. 4). Tony Garnier disegna e titola i suoi progetti per “La città industriale” e il giovane italiano Antonio Sant’Elia (FIG. 11) scrive un saggio che diventerà, quasi senza modifiche, il manifesto dell’architettura futurista. Sostiene con un’evidenza mai usata prima che è proprio il mondo meccanico e dinamico nato dall’industrialismo l’orizzonte tematico ed espressivo di



12. Walter Gropius, Officina Fagus, Alfeld an der Leine 1911-12.

ogni nuova architettura. Le opere di Giacomo Balla, Marcel Duchamp e Umberto Boccioni acquisteranno un grande impatto anche nei decenni successivi (rispettivamente FIGG. 10, 9, 8).

L'architetto Peter Behrens è un motore propulsore della ricerca innovativa e dal suo studio, non certo a caso, passano tutti gli architetti di punta che vedremo negli anni venti. Behrens in alcune opere fa suo il problema della ricerca di un'estetica congrua all'industrialismo e, affiancato dalla società di elettrodomestici e turbine elettriche AEG, realizza a Berlino una fabbrica che incarna questa aspirazione. La risposta alla semplificazione, alla presenza di una nuova forza razionalizzatrice per un uomo della sua generazione, in fondo, non può che sposarsi con una grecizzante austerità che assorbe motivi del suo grande mentore Schinkel. Non sarà certo questa la via risolutiva. Semmai quella del coetaneo Wright (cfr. CAP. 11) che negli stessi anni viaggia per l'Europa diffondendo le idee che saranno riprese da un altro grande architetto di questa generazione, l'olandese Willem Dudok. Ma Behrens, per questa e altre opere (FIG. 6) per la produzione di oggetti d'uso che si ispirano ai medesimi principi razionali, per la forza intrinseca della sua progettazione è la figura chiave di questo momento della cultura tedesca e del ruolo trainante che gioca in Europa il Deutscher Werkbund nei primi due decenni del Novecento nella ricerca di un rapporto tra innovazioni tecniche e unità espressiva.

Se queste erano le premesse che era indispensabile rivedere e che creavano in Germania un humus pregnante e avanzato, la prima risposta alla guerra e al suo devastante impatto sul mondo e sui suoi conflitti non poteva che essere, soprattutto in un paese sconfitto, lacerante, di ribellione, di slancio nell'utopia.

È la chiave del Novembergruppe e dell'Arbeitsrat für Kunst (So-

viet dell'arte soprattutto formato da architetti). L'impegno sociale e politico si lega alla ricerca turbinosa di nuove vie. Ma la risposta ai problemi messi in campo dalla rivoluzione industriale, non può essere solo un atto drammatico ed espressivo di rivolta. La risposta, più ampia e articolata, avviene attraverso una sintesi collettiva che ha il suo centro propulsore in una scuola in cui confluiscono artisti d'avanguardia, pensatori innovativi, artigiani di grande valore coordinati e diretti da un architetto trentenne.

Il Bauhaus. Un nuovo metodo

Il maestro bianco

Walter Gropius aveva fatto esperienza come assistente di Behrens e già nel 1911 aveva realizzato una fabbrica (la Fagus ad Alfeld, FIG. 12) ricca di elementi interessanti. Aveva cercato di lavorare attraverso un meccanismo di esposizione dei funzionamenti di alcune parti di un edificio e, “all’americana”, mostrava in facciata la differenza tra struttura e *in-fill* (riempimento). L’angolo in particolare era realizzato a sbalzo permettendo all’architetto di sveltare completamente i due lati slanciando l’ambiente verso l’esterno in una maniera che ancora non si era mai vista in Europa. Per la mostra del Werkbund del 1914 (dove Bruno Taut aveva realizzato un padiglione tutto in vetro e nello stesso contesto in cui vi era stato lo storico scontro sulla “tipizzazione”), Gropius aveva creato una fabbrica modello, raggelata nell’impianto, ma importante nella creazione di corpi interamente vetriati con una scala in ferro autoportante all’interno. Un’idea mille volte ripetuta in seguito, ma che qui appare per la prima volta.

Gropius per un verso riprendeva alcuni elementi già messi a profitto in opere di alcuni architetti Art Nouveau, per un altro verso rivelava un’asciuttezza e un rigore estraneo a quelle esperienze.

Nel generale clima espressionista dell’immediato dopoguerra, aveva costruito un’opera vigorosa. Il monumento ai Caduti di Marzo nel cimitero di Weimar del 1922 realizzato come una drammatica saetta zigzagante nel cielo e anche una combinazione di motivi wrightiani e arcaiceggianti nella Casa Sommerfeld.

Ma Gropius trova l’occasione per dare un impatto decisivo nella storia dell’architettura quando nel 1919 gli viene affidata (dopo una fase abbastanza lunga di preparazione) la direzione di una scuola che nasce come combinazione tra l’Accademia di Weimar (in precedenza diretta proprio da van de Velde) e una semplice scuola di arti e mestieri.

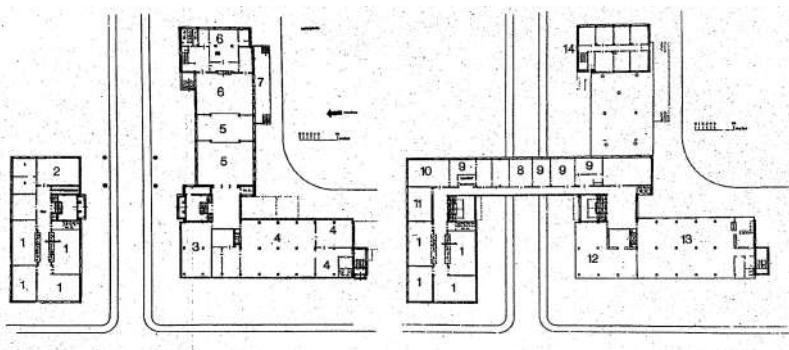


13. Walter Gropius, Case bifamiliari dei professori, Dessau 1927.

14. Kurt Kranz, Ritratto di Willy Hauswald sovrapposto al Bauhaus, 1930.

La denominerà Bauhaus, “casa del costruire”, ma nell’accezione tedesca, anche “coltivare” e anche “fabbricare”. Qui riesce a far confluire grandi talenti un poco da tutta Europa e a farne il centro propulsore della nuova estetica industriale.

In realtà la scuola stessa è tutt’altro che monolitica e unitaria. Soprattutto in una prima fase, la tensione da una parte ideale, sociale e



15. Walter Gropius, Edificio del Bauhaus, Dessau 1925-26. 1. aule scolastiche; 2. aula di fisica; 3. sala mostre; 4. laboratorio del legno; 5. teatro; 6. cucina e mensa; 7. terrazza; 8. ufficio del direttore; 9. amministrazione; 10. biblioteca; 11. sala docenti; 12. laboratorio del colore; 13. laboratorio di tessitura; 14. atelier.

rivoluzionaria, anche nei modi e negli stili di vita, dall'altra vagamente esoterica è prevalente, ma progressivamente i temi si decantano e una direzione diventa evidente.

Lo dice lui stesso. Scopo del Bauhaus «è studiare prodotti ed edifici specificatamente progettati per la produzione industriale». Questa era la meta “storica”: necessaria, congruente, oggettiva. Una meta dunque che «io non potevo sperare di conseguire col solo mio contributo produttivo, ma che avrebbe dovuto essere raggiunta formando e preparando una nuova generazione di architetti a stretto contatto con i mezzi moderni di produzione, in una scuola pilota che doveva riuscire ad assumere valore di autorità» (Gropius, 1963, p. 24).

Il fine è capire le regole dei materiali, i loro processi di trasformazione e lavorazione (vi sono per questo i Laboratori), studiare la logica legata all'uso, e infine avere una coscienza estetica che da una parte sia adeguata a questo sforzo e dall'altra assimili il sentire cubista, astratto delle avanguardie. Ma qui messo a profitto, trasformato da visione in uso. È in questo contesto che nasce l'edificio del Bauhaus.

La nascita del Bauhaus

L'occasione è che la scuola dalla sede originaria nell'antico centro universitario di Weimar, dove è esercitato un sempre più forte ostracismo da parte dell'amministrazione, si sposta nella piccola cittadina industriale di Dessau dove è accolta da un'amministrazione locale aperta e interessata. Si chiude una porta e si apre una finestra. Gropius progetta nel 1925 e immediatamente costruisce il nuovo edificio.

La scuola è innanzitutto la decantazione del rapporto arte/industria e implica una forte coesione, un messaggio, un'appartenenza. Compito della cultura e dell'architettura è per Gropius indicare un orientamento basato “oggettivamente” sull'estensione e l'impatto dei nuovi fenomeni legati all'industrialismo. Istruzione, cultura, architettura e design fanno parte di un unico progetto.

Il nuovo edificio deve ospitare i grandi ambienti per i laboratori e lo studio dei materiali, deve avere poi aule di lezione, refettorio e teatro, inoltre uffici amministrativi e camere per gli studenti (FIG. 15). Il Bauhaus è dipinto in gran parte di bianco, presenta grandi superfici vetrate, finestre di dimensione variabile, ma ad andamento orizzontale, e corpi di altezza differenziata che non rispondono ad alcuna gerarchia d'insieme. Poco distante, staccate dal complesso, ci sono le case per i docenti (FIG. 13).



16. Studio di copertina, 1930. Foto di Grit Kallin-Fischer.

17. Raoul Hausmann, Testa meccanica. Lo spirito del nostro tempo, 1919.

L'esito è un capolavoro dall'impatto rivoluzionario tanto da fare di questo edificio il simbolo della potenzialità risoltrice della nuova architettura. Per tracciare questa via, Gropius ha dovuto infrangere simultaneamente "tutti" gli assunti dell'architettura precedente, a partire dallo schema geometrico di base, o tipo edilizio, che era stato un'arma fondamentale degli architetti dell'Ottocento. Il progetto non parte da una forma a priori ma dalle necessità specifiche dei diversi ambienti. La praticità ed efficienza determinano le scelte di dimensionamento, disposizione e organizzazione della pianta.

Il secondo decisivo cambiamento riguarda l'indipendenza del rapporto edificio-strada. I corpi edilizi si muovono ora liberamente nello spazio con un meccanismo avvolgente, spiralforme che si espande senza predefinizione di confini e che ingloba quello che incontra. La strada carrabile non segna più il perimetro dell'isolato in cui è racchiuso un corpo di fabbrica ma in questa nuova logica l'edificio è indipendente dalla strada. Nella sede del Bauhaus addirittura la strada passa "sotto" il corpo degli uffici. E quello del direttore è come il ponte di comando di una nave che controlla sotto lo scorrere del fiume-strada.

Il terzo fattore di rottura totale con il passato riguarda la costruzione. L'invenzione del cemento armato e lo sviluppo delle costruzioni in ossatura metallica trasformano il sistema costruttivo da uno continuo basato su muri a uno discontinuo basato su punti. Di conse-

guenza i passi strutturali e le maglie di pilastri sono diversificati in ragione, di nuovo, delle peculiarità di ciascuna situazione.

La rottura della cornice

Ma ancora più forte è la diversità dal passato nella dimensione estetica. Affrontare questo campo necessita di una digressione.

Abbiamo lasciato la pittura a un rapido cenno all'Impressionismo: alla sua presa di distanza con la tradizione accademica e celebrativa, alla ricerca dell'attimo nel brulicante movimento della natura o nelle scene delle nuove classi medie. Ma dal ceppo dell'Impressionismo nasce e sarà fondamentale per i nuovi sviluppi lo sforzo di semplificazione e di riduzione all'essenziale di Paul Cézanne. Questo appartato e scontroso pittore si pone un problema (come sono spesso quelli dell'arte) apparentemente assurdo: "Come usare la vibrazione impressionista non per inseguire l'attimo luminescente e atmosferico, ma per affermare una nuova essenza delle cose?". Trova, soprattutto negli ultimi anni, una strada che è sì impressionisticamente frammentaria ma che è, allo stesso tempo, forte, presente, solida, addirittura volumetrica. Basti guardare un dipinto della sua montagna, il *Sainte-Victoire* (FIG. 18). Cézanne frammenta e divide per cercare forme pure e semplificate (il cubo, il cono, il cilindro, la sfera), a cui riduce le sue composizioni. Sembra una ricerca sull'impressione mentre è sulla sostanza. Anzi su una nuova sostanza.

L'aggettivo fondamentale di questa nuova modalità della visione è *analitico*. Che vuol dire che ciascun oggetto ha una propria ombreg-



18. Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1904-06.

19. Pablo Picasso, *Las Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, 1907.



20-21. Walter Gropius, Edificio del Bauhaus, Dessau 1925-26.

giatura, un proprio autonomo punto di vista (spesso “assonometrico”) e naturalmente un proprio “arbitrario” colore (anche se quest’ultimo aspetto ha risvolti soprattutto nelle coeve ricerche di altri due pittori – Van Gogh e Gauguin – che lacerano sé stessi in una furiosa battaglia sui diversi risvolti che questo nuovo necessario “arbitrario” comporta). La seconda caratteristica è che il processo analitico qui ricercato nella modalità della visione è parallelo e congruo al processo tipico e necessario di tutto il mondo industriale. Il processo, si direbbe oggi, è *bottom-up*: parte dal singolo elemento per legarlo ad altri in una catena logica che è quella del funzionamento della macchina e a scala ancora più grande della catena di montaggio.

La visione analitica di Cézanne è dunque quella che più si avvicina alla grande ricerca logica e funzionale, razionalmente disaggregatrice del paradigma industriale attraverso lo stesso fenomeno di discretizzazione. D'altronde la famosissima formula di Cézanne: ridurre tutto agli elementi primari “del cono, del cilindro, della sfera, del cubo” non *afferma* esattamente questo?

Picasso radicalizza quello che Cézanne mostrava in potenza. Quello che è solo tendenziale diventa estremo. Dice che le sue opere sono al 90 per cento distruzione, azzeramento. Ricerca il nuovo, scoprendo la fascinazione per le spaventose maschere africane, senza paura del brutto, come nelle sue *Demoiselles d'Avignon* del 1907 (FIG. 19), lo stesso anno della morte e della retrospettiva parigina di Cézanne. È



22-23-24. Walter Gropius, Edificio del Bauhaus, Dessau 1925-26.

un'opera in cui questo sforzo di riduzione e semplificazione è portato sino a smembrare la figura umana. Picasso trova una direzione foriera di sviluppi in architettura e che è alternativa alle avanguardie post-vangoghiane di quegli anni. La parola chiave è "oggetto" (e insieme spersonalizzazione, anonimato). Se per van Gogh e i pittori *fauves* francesi ed espressionisti tedeschi lo sforzo è fare dell'oggetto il *soggetto* (la bibbia del padre appena morto che si fa viva, i girasoli che emanano energia, la stessa stanza da letto che si anima) per Picasso lo sforzo è l'opposto: e cioè fare del soggetto l'"oggetto".

Ma se il soggetto diventa oggetto sono anche gli oggetti stessi del mondo contemporaneo che entrano prepotentemente nella composizione dei pittori.

Come non pensare che il caleidoscopio di immagini urbane (che già nell'Ottocento Baudelaire poneva come scenario della nuova coscienza pittorica) non sia diventato il motore della nuova visione? E infatti sempre più gli oggetti stessi della città contemporanea entrano nei quadri, spesso addirittura nella loro realtà fisica. Pezzi di giornale, lettere, biglietti del tram (e più in là cataloghi, graffiti, fumetti, pubblicità). Il collage metropolitano, eliminata definitivamente la prospet-

tiva, frantumata la stessa idea di cornice e di finestra sul mondo del Rinascimento, è allo stesso tempo “causa” e miniera di strumenti.

Marinetti e il Futurismo, della città industriale, fanno il centro della loro azione. Distruttiva di tutto il passato pre-industriale, romantico, decadente, classicheggiante. E usano i rumori, le macchine, la velocità come presenze e strumenti. Bisogna immettere nella nuova ricerca, sostiene Umberto Boccioni, «i rudimenti di una nuovissima civiltà che appaiono in tutte le manifestazioni antiartistiche della nostra epoca: *café chantant*, grammofono, cinematografo, *affiches* luminose, architettura meccanica, *dreadnoughts* e transatlantici, vita notturna, vita delle pietre e dei cristalli, occultismo, magnetismo, velocità, automobili e aeroplani».

Giacomo Balla inventa una pittura basata sull'idea stessa di movimento e lo stesso Boccioni opera nella scultura la stessa rottura della cornice prospettica di Picasso e Braque. Crea sculture anti piedistallo che slanciano le loro linee forza nell'ambiente. I salti elettrici dei quanti, la velocità della luce sono diventati, attraverso un processo che vede insieme Taylor e la catena di montaggio, Planck e Einstein, i grandi attori di una nuova visione “cinematografica” del mondo (FIGG. 8, 9, 10).

La trasparenza

Torniamo al Bauhaus. Naturalmente, muoversi per corpi liberi invece che per schemi a priori, avere un sistema centripeto di conquista dello spazio anziché blocchi chiusi sulla strada, costruire per punti strutturali piuttosto che per mura conduce a un'architettura radicalmente nuova. Ma questi aspetti si muovono ancora oltre quando sono fecondati dalla visione antiprospectica, astratta e analitica che abbiamo appena ricordato.

Nel Bauhaus è eliminata l'idea stessa di prospettiva che era stata lo strumento per pensare, come sistema ordinato e misurato, le parti di un edificio. I piani della visione nel Bauhaus si frantumano: i balconi in sequenza, gli scorci da sotto il ponte degli uffici, gli angoli dei laboratori sono inquadrati come da una cinepresa su un carrello mobile o come fotogrammi che si inseguono lungo le linee orizzontali delle finestre a nastro. Non vi è più il punto di vista o i punti di vista privilegiati perché il sincopato e frammentario movimento, lo stesso che gli abitanti sperimentano nella nuova città, diventa la chiave della visione. L'insieme si può costruire solo attraverso la simultaneità delle parti che si sommano nell'esperienza della fruizione e della visione. Il

contesto frammentario del mondo metropolitano informa ormai l'edificio stesso che ne diventa allo stesso tempo spettatore e attore consapevole.

Ma il lievito che lancia l'opera ancora più avanti non deriva soltanto dalla frammentarietà cinematografica con cui è pensata, ma è una scoperta peculiare e tutta propria alla nuova architettura: la trasparenza.

La trasparenza è usata nel Bauhaus innanzitutto in chiave antiprospettica, dato che le lunghe strisce orizzontali delle finestre appiattiscono e tolgono profondità alla visione, ma soprattutto il ricorso alle ampie superfici vetrate sui corpi scale e la smaterializzazione dell'angolo dei laboratori ne sanciscono l'aspetto veramente fondamentale. Non vi è più separazione tra interno ed esterno.

Si sperimenti il Bauhaus nei suoi scorci. Schermi vetriati si susseguono e si moltiplicano: il primo piano con i suoi montanti ritmici in ferro, il mondo che scorre all'esterno, una parete che rientra nell'immagine dal secondo piano e il cielo e la luce (FIGG. 22-23). Tutto è *insieme* e coinvolge in un continuo e ininterrotto rimando astratto i vari piani. Innescato questo nuovo modo di vedere si può procedere con quello che è ormai inevitabile. Costruire senza più decorazioni aggiunte. Edificare in maniera liscia, pulita, semplificata, congrua alle logiche di produzione dell'industria. Avere edifici igienici e facilmente pulibili (come è spesso sottolineato nella letteratura dell'epoca). Ma le decorazioni possono essere eliminate e l'igienicità guadagnata perché è la trasparenza che dà il nuovo valore all'architettura. Ogni cosa, ormai, la si può intendere solo nei suoi rapporti con le altre.

La *Neue Sachlichkeit*, la "Nuova oggettività" non avrebbe in architettura un'estetica, ma solo un'arida etica, funzionale, se non ci fosse la trasparenza.

La trasparenza infatti è "negazione della forma" (anche nella dizione comune, "è una persona trasparente"): l'immagine attraverso il vetro "non si ferma" e la forma non si dà. Così la trasparenza diventa la scommessa di un'architettura che si vuole dare come macchina, come macchina senza forma, in cui tutto è funzione, tutto è apparato, tutto è meccanismo. La scommessa vinta del funzionalismo gropiusiano e poi di parte della nuova architettura funzionalista è la soluzione di un'implicita e straordinaria contraddizione: avere un'estetica senza una forma!

La trasparenza diventa così l'indispensabile catalizzatore di tutta questa fase della nuova architettura. L'estetica funzionalista a un tempo oggettiva, analitica, intimamente antiretorica, antisimbolica, anti-narrativa trova nella trasparenza una sorta di reagente chimico. La

trasparenza attraversa come un fluido l'astrazione antiprospettica, l'igiene, la costruzione puntiforme, le innovazioni tecnologiche dei materiali, l'oggettività dei funzionamenti per muovere le conquiste della nuova architettura industriale e meccanica in una dimensione non solo pratica e utilitaristica, ma appunto pienamente estetica. D'altronde è il livello estetico il più alto, sintetico e persuasivo modo di conoscenza e anche il funzionalismo, attraverso una strada imprevedibile in partenza, ha ora la sua estetica.

Parte seconda

L'età dell'individualità: 1929-39

Dal Sanatorio di Paimio a Fallingwater



Frank Lloyd Wright, Taliesin West (con plastico della città di Broadacre e Price Tower), 1934 ca.



A. L. Reinhard, H. Hofmeister, Harrison & MacMurray, R. Hood, Godley & Foulhous, Morris & Corbett, Rockefeller Center, New York 1931-40.

Internazionalismo e universalità

Dietro a tutte le nostre attività intenzionali, dietro al nostro mondo domestico, c'è questo paesaggio ideale acquisito durante l'infanzia. Esso attraversa la nostra memoria selettiva e autocensurata, come un mito ed un idillio di come le cose dovrebbero essere, il paradiso perduto da riconquistare.

Colin Ward, *The Child in the City*

Rosebud!

O. Welles, *Citizen Kane*

Wall Street 1929

Gli anni trenta cominciano nel 1929. Il crollo della Borsa a Wall Street rappresenta la prima profonda crisi del sistema produttivo della rivoluzione industriale. Non sono fenomeni di poco conto i milioni di disoccupati che si creano in pochi anni, la recessione mondiale, il cambiamento di direzione alla legge del libero mercato che si impone, l'idea che la produzione meccanizzata in serie non sia una strada sempre e comunque vincente. Al massimo della depressione, nel 1933, la disoccupazione toccò in America il 25%, con percentuali assai vicine nel resto del mondo, scuotendo le basi del capitalismo.

Anche la nuova architettura comincia a segnare il passo. Il Bauhaus è stretto progressivamente dall'ascesa del nazismo e nel 1933 sarà costretto a chiudere. Nella più grande occasione di architettura internazionale, il concorso per il Palazzo delle Nazioni a Ginevra, verrà realizzato uno stanco progetto accademico e scartata l'ipotesi macchinista di Le Corbusier. E in Francia, nei paesi scandinavi, in Germania, in Russia, in Italia si farà strada quella che alla fine del decennio Giuseppe Pagano, architetto impegnato nella diffusione dei principi dell'architettura funzionale in Italia, chiamerà "L'internazionale dei pompieri".

Negli anni trenta proseguono da parte dei CIAM, l'analisi e le proposte su come impostare funzionalmente i temi dalla nuova società. Dopo il congresso dedicato nel 1929 al tema della casa minima, seguono il tema del quartiere e dei sistemi di urbanizzazione e la stesura di una serie di principi organizzativi di urbanistica (la separazione dei traffici, il controllo delle densità, la creazione di zone



77. Busby Berkeley, fotogramma dal film *42nd Street*, 1933.

78. Frank Lloyd Wright, Ocatillo Desert Camp, Chandler, Arizona 1929.

distinte tra produzione, commercio, residenze, e la divisione della città per zone omogenee attraverso lo zoning). Quello che in Europa è tensione etica, in Nord America si trasforma in Stile.

È del 1932 la mostra al MoMA di New York – organizzata dal brillante e giovane curatore Philip Johnson insieme allo storico Henry-Russel Hitchcock – che promuove l'International Style. Per la patria del capitalismo si propone un'architettura non più storicista, come ancora negli anni venti si continuava a realizzare, per esempio la sede prestigiosa del giornale "Chicago Tribune", oppure decorativa come l'Art-Decò con cui si realizzavano anche poderosi interventi come il Rockefeller Center a New York, ma astratta, meccanica, asciutta e pura. Il vetro e l'acciaio diventano il simbolo del nuovo stile che funziona bene anche perché è più economico, più efficiente dei precedenti. Il valore dello stile, nel paese del business, passa al primo posto rispetto ai contenuti. Ed è perseguito anche in quanto internazionale e rappresenta implicitamente la libertà di imprenditoria e del mercato.

Allo Stile internazionale (interpretato politicamente quale manifestazione del mondo giudaico-capitalista) si oppone con veemenza la Germania che, all'opposto, rivendica una sorta di storicità nibelungica di un proprio mitizzato passato. Hitler impone i tetti a falda per le abitazioni, mentre per le parate militari, le scenografie urbane e gli



79. Frank Lloyd Wright, Taliesin East, Spring Green 1925-26 e seguenti.

80. Rudolph Schindler, Casa Schindler, West Hollywood 1921-25 e seguenti.

edifici pubblici si ricorre al neoclassicismo a prova di tempo e di immortalità. E così fanno in molti e non solo nella Russia di Stalin o nella Roma di Mussolini.

Nel campo della nuova architettura avviene una separazione tra un fronte che codifica le regole del nuovo approccio attraverso una via etico-funzionale (quella dei CIAM europei) e la proclamazione in

Nord America di uno stile che pone tra parentesi i contenuti. Questa separazione rivela una crisi: la fase di accelerazione guidata dalle avanguardie, che tra il 1910 e il 1929 erano riuscite a trovare le chiavi per un'affermazione convincente in architettura della nuova estetica industriale, si è rallentata.

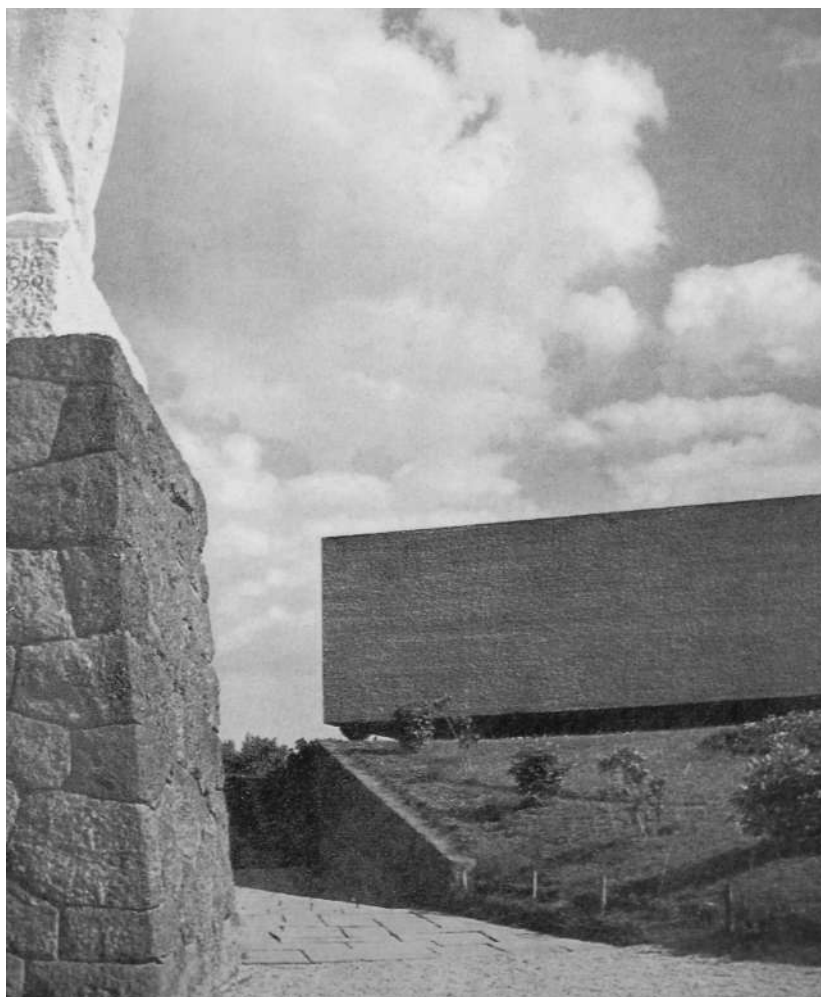
La crisi che fronteggiano gli architetti più sensibili in questi anni è come coniugare le rivoluzionarie conquiste delle avanguardie (astrazione, dinamicità, efficienza, nuovi valori etici e costruttivi) con un sentire individuale, personalizzato, con un radicamento individuale e quindi per forza di cose "storico". Come declinare cioè nei casi diversi quei principi generali al fine di evolverli e non di staticizzarli per non farli divenire solo regole ma veri e propri enzimi poetici.

Tre architetti sono la chiave per capire come l'architettura degli anni trenta risponda a questo dilemma. Sono Frank Lloyd Wright, che ritroviamo dopo averlo lasciato negli anni dieci, e due architetti di una generazione più giovane: un finlandese, Alvar Aalto e un italiano, Giuseppe Terragni. Tutti e tre sia pure in maniera diversa rispondono alla crisi "dell'internazionalismo" in cui l'architettura rischia di cadere. Credono certamente che alcuni problemi sono comuni e quindi presuppongono risposte altrettanto generali (tecnologie nuove, funzionalità di impianti, superamento degli apparati decorativi, nuove attenzioni etiche). Ma ritengono che le risposte devono radicarsi in una poetica "personale", che assume valore nella sua specificità e non nella sua generalità. Le soluzioni dell'architettura non sono insomma solo comuni e internazionali, ma sono anche profondamente "diverse" per cultura, per sentire, per situazioni. È la declinazione "personalizzata" di una serie di convincimenti comuni la chiave. Solo attraverso questa strada si può andare avanti per far toccare alla nuova rivoluzionaria architettura i confini ambigui, ma vitali della conoscenza artistica. Cominciamo da Alvar Aalto.

Parte terza

La ricostruzione del significato: 1945-56

Dall'unité d'habitation alla Sidney Opera House



Nello Aprile, Cillo Calcabrina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini, Mirko Basaldella, Francesco Coccia, Mausoleo delle Fosse ardeatine, Roma 1944-49.



Alberto Giacometti, *Composizione con nove figure*, 1950.

Eticità e Brutalismo

Ripensare

6 agosto 1945: un bombardiere americano sgancia una bomba su Hiroshima e tre giorni dopo su Nagasaki. Finisce così la più spaventosa guerra che l'umanità abbia vissuto. Venti milioni di caduti in Russia, sei in Polonia, cinque in Germania, sei milioni di ebrei sterminati scientificamente, intere città rase al suolo. Un mondo da ricostruire per i vincitori, ma senza abbandonare i vinti a sé stessi. Metà Germania, l'Italia e il Giappone diventano alleati degli Stati Uniti e vengono assorbiti nel Blocco atlantico, la seconda metà della Germania e gli stati dell'Est europeo fanno blocco con l'Unione Sovietica. I paesi del Terzo mondo, uno dopo l'altro, drammaticamente si liberano, spesso per tornare indietro. Perché le ferite che l'Occidente ha inferto alla loro lenta evoluzione sembrano non rimarginabili.

Ricostruire, ricominciare, ripensare.

L'architettura e gli architetti si inseriscono in questo clima. La domanda di fronte a tutti è: "Su quali basi ricominciare?" Un sentimento di azzeramento si impone. L'industrializzazione, la ripetitività, il mondo meccanico, tecnologico e scientifico che sembravano conquiste "senz'altro positive" si erano rivelate, allo stesso tempo, armi di distruzione. La catena di montaggio e la macchina sono state usate nei lager, la scissione dell'atomo a Hiroshima, il vorticare delle eliche che aveva aperto nuovi orizzonti all'architettura è associato adesso ai bombardieri che massacravano popolazioni inermi sulle città di vinti e vincitori. Distruzione e costruzione appaiono termini drammaticamente vicini come progresso e regresso: un piccolo segno e tutto contro l'uomo si rivolta. E ripensare all'esistenza, porsi domande fondamentali si impone: *L'essere e il nulla*, scriveva Sartre in quegli anni.

La quantità è qualità

Emerge da questo contesto una grande, drammatica domanda: la domanda sul significato. Quali sono i valori centrali che si perseguono? Come questi valori si esplicano nella ricerca del progetto? Come le scoperte tecniche, espressive, distributive e costruttive che si erano accumulate nei decenni precedenti si rivolgono alla ricerca di significati autentici che eviteranno nuove Auschwitz?

Molti i percorsi per seguire questa domanda. Uno, importante, ma che non affronteremo nei dettagli, è quello che vede nella pianificazione urbanistica il centro di ogni azione. Se ogni scelta è politica, ogni azione di progetto ha quale fine una maggiore civiltà del vivere insieme. Le scelte decisive e incisive sono quelle che strutturano relazioni più umane (e quindi più efficienti, più avanzate) agli insediamenti nelle loro logiche di insieme. Marxianamente, la quantità si trasforma in qualità. L'unica qualità che sembra giusto perseguire è quella che la rende "controllabile e misurabile". È una frase che emerge dai *Quaderni del carcere* di Gramsci che si pubblicano per la prima volta in quegli anni del primo dopoguerra, salvati dalle prigioni fasciste.

Ancora negli anni del conflitto in una Londra ferocemente bombardata si fanno piani per la nuova città. Si ripensa al decongestionamento del centro, si elaborano idee per creare una cintura di città nel territorio circostante, si recuperano alcune idee di de-localizzazione e di città giardino per proporre *New Towns* che si vogliono autonome, anche produttivamente, per creare un sistema multi-polare aperto alla regione. E focalizzare tutto lo sforzo sulla pianificazione urbanistica dei nuovi centri (saranno 14 attorno a Londra, ma anche nel Galles e in Scozia) determina un azzeramento dell'architettura: un atto simbolicamente necessario in quel momento.



124. Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi e colleghi, quartiere Tiburtino, Roma 1950 ca.
125. Mario Ridolfi, case in viale Etiopia, Roma 1951-52.



126. Jean Prouvé, edificio in Square Mozart, Parigi 1953.

127. Charles Eames, Case Study n. 8, Pacif Palisades 1945-47.

Lo stesso spirito, anche se meno perentorio, si trova pure in Olanda e in Germania. I principi cardine del funzionalismo internazionale e della cosiddetta “Carta di Atene” si applicano a grandi scelte di ricostruzione delle città. Distinzione dei traffici, separazione tra le zone residenziali, industriali e terziarie, creazione di nuovi quartieri periferici di qualità omogenea con l’adozione di standard urbanistici (servizi, parcheggi, verde). In Francia si pone in atto la grande ricostruzione della città portuale di Le Havre guidata da un padre pioniere dell’architettura come Auguste Perret e sulla spinta di Jean Prouvé si tenta di inventare sistemi prefabbricati di costruire, che permettano il drastico abbassamento dei costi (FIG. 126).

Nell’Italia settentrionale gli architetti in un primo momento applicano i principi del funzionalismo appena ricordati ma poi, sulla spinta del movimento di Comunità e delle direttive dell’INA Casa, cercano di realizzare complessi che oltre al rispetto dello standard presentino impianti mossi e articolati (FIGG. 124-125). Gli architetti italiani in qualche caso si spingono anche in una strada vernacolare e guardano a esperienze antidogmatiche ed empiriche, come si chiamarono allora quelle svedesi.

Ma accanto a un’intera generazione di architetti che vede nell’urbanistica l’unico senso possibile per le proprie azioni, rimane vivo il problema di coniugare la ricerca architettonica ed espressiva al nuovo bisogno di significato.

I personaggi centrali che proponiamo per capire questa ricerca sono due: Le Corbusier, ancora una volta, e Louis Kahn, ma senza dimenticare un’opera chiave di giovanissimi architetti italiani che ri-

lancia in tutto il mondo la domanda sul fare architettura dopo la tragedia della guerra (FIGG. 128-131).

Architettura come necessità

Il 24 marzo del 1944 a Roma le truppe di occupazione tedesca operano un massacro tayloristicamente organizzato. È un episodio tra le migliaia che si verificano durante la guerra, ma che assume un grande valore simbolico perché la cultura architettonica vi risponde quasi immediatamente.

La premessa è che le formazioni partigiane avevano compiuto un'azione di guerra facendo saltare per aria un convoglio di camion tedeschi. Erano morti 33 militari di occupazione; la risposta è algebrica, meccanica. Un soldato tedesco = 10 civili italiani. 335 italiani (sbagliarono i conti in eccesso) furono fucilati appena fuori della città in una cava sulla via Ardeatina.

Pochi mesi dopo la città fu liberata dalle truppe angloamericane e insieme al film *Roma città aperta*, realizzato con la pellicola innaturalmente contrastata che fece conoscere il Neorealismo italiano nel mondo, si bandisce istantaneamente un concorso vinto da due gruppi di giovanissimi che poi uniti insieme realizzano l'opera.

Come rispondere al massacro perpetuato così scientificamente, come esorcizzare il dolore, come essere memento vero anziché retorico monumento. Le saette zigzaganti di Gropius nel suo monumento ai Moti rivoluzionari del 1920, in cui una meccanica astrazione era vettore di liberazione, apparivano ora fatuità e illusioni. Bisognava invece azzerare, ricominciare daccapo: innalzare il dolore al cielo con tutto il suo peso. Senza speranze facili: quasi senza speranza tout court.

Nasce un'opera di forza sconvolgente. Le trecento e più bare sono allineate al suolo, sono i numeri, i simboli di un uomo divenuto macchina che può essere calcolato, moltiplicato ucciso per qualsivoglia falsa razionalità. Su questo lastrico di dolore si erge un enorme masso di 50 per 25 metri per 5 di altezza. Incombe su di loro e su tutti: pesa e schiaccia il dolore. La luce è un'asola imprigionata tra lo scavo e il masso sospeso. Come se un orizzonte non sia più possibile, non possa essere più aperto e sconfinato, sonoro, o cosmicamente curvo ma sia ridotto alla sua astrazione: a una riga di luce. L'orizzonte e con esso la speranza è solo una remota possibilità a venire.

Il masso si incassa nella collina e fa parte di una composizione dinamica con poco altro. Si accede, se si vuole, anche alla cava dove i martiri sono stati trucidati e da dove, in maniera straziante, i loro

Parte quarta

Gli anni del Big Bang: 1957-66

Dalla Università di Leicester a Clare Hall



Yves Klein, Salto nel vuoto, Uomo nello spazio, il pittore nello spazio, foto di Harry Shunk, 1960.



James Gowan e James Stirling, edificio di Ingegneria civile, Università di Leicester, Leicester 1959-63.

Lo sguardo eccentrico

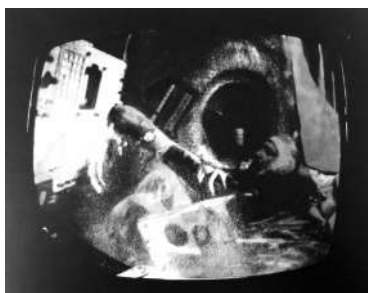
Si dovrebbe poter dire di me: "Ha vissuto, perciò vive".

Yves Klein

Popolare

Lo scenario che si delinea alla metà degli anni cinquanta è sensibilmente diverso dall'austera necessità di rifondazione che aveva caratterizzato il mondo dopo la Seconda guerra mondiale. Già nel 1956 il monolitico blocco comunista ha avuto un sommovimento di grande drammaticità con la rivolta d'Ungheria; la ricerca di una maggiore libertà è in quel momento brutalmente soffocata, ma un lento processo di erosione del sistema si è innescato. Nello stesso anno gli addetti al settore terziario superano per la prima volta negli Stati Uniti i lavoratori dell'industria e dell'agricoltura sommati insieme. È l'inizio di una modifica dell'intera società di cui si coglierà la diromponente evidenza solo alcuni decenni dopo. Prima un satellite, poi un cane e infine un uomo sono mandati in orbita attorno al globo. Il futuro è arrivato. La cultura, l'arte, il cinema, la pittura, la poesia, la letteratura s'interessano sempre di più a fenomeni legati all'attualità della vita di tutti i giorni e all'emergere delle nuove opportunità e dei nuovi problemi legati alla società di massa.

Il duro Espressionismo astratto degli anni immediatamente successivi alla guerra, oppure l'impegno "neorealista" che dal cinema aveva permeato settori della letteratura e della pittura, è sostituito nella seconda parte degli anni cinquanta con ricerche che si denomineranno "pop", popolari. È un fronte molto articolato, ma certo lo sguardo dell'arte si volge ora, con curiosità irriverente, verso gli oggetti della vita quotidiana, a volte raffigurati nella loro stessa bruttezza kitsch, in altri casi trasformati in icone di un mondo e di una società che comincia ad essere radicalmente diversa dalla precedente. Il fumetto, la pubblicità, il culto delle star del cinema, la musica dura e antimelodica dei giovani entrano prepotentemente nell'immaginario contemporaneo. Inizia in Nord America Jasper Johns che volge uno

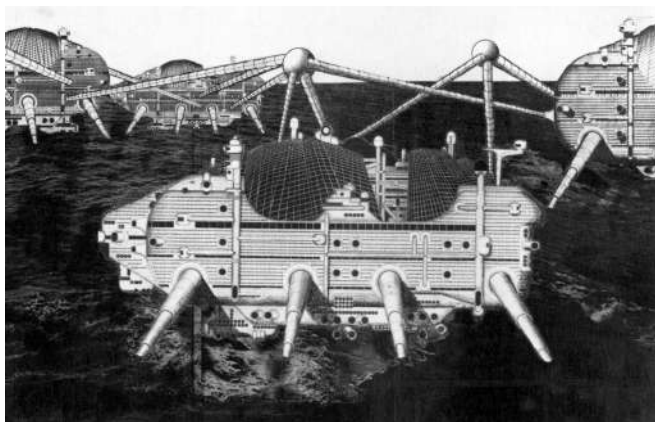


174. Mimmo Rotella, *La dolce vita*, 1962.

175. Mario Schifano, *Paesaggio TV*, 1962.

sguardo perplesso ad alcuni oggetti simbolo della società americana, seguono artisti quali Andy Warhol, che dalla pubblicità approda all'arte, e Roy Lichtenstein, o Claes Oldenburg che assembla hamburger realizzati in ceramica, con i giganti in stoffa, fette di torta in plastica. In Italia, al medico-chirurgo Burri che cuciva sacchi abbandonati che ricordavano storie di segregazione, segue Mimmo Rotella che scortica i manifesti dei film che si sovrappongono l'uno all'altro: l'artista interviene ormai sull'esistente, e spinge tutti a guardarlo non solo con gli occhi perforanti dei dadaisti degli anni venti, ma attraverso le coordinate di un radicale cambiamento del gusto. Questo nuovo mondo, basso, quotidiano, prosaico si è trasformato in soggetto. Un nuovo soggetto cui "quasi automaticamente" gli artisti danno voce e forniscono una ribalta. La famosa lattina con l'etichetta "Merda di Artista" del 1961 e la firma di Piero Manzoni ne è prova estrema.

La tecnologia rende ubiquo quello che prima era appannaggio delle élite colte e ricche. Yves Klein muore prematuramente nel 1962 dopo aver lasciato un'icona per gli anni a venire: "il salto", anelito allo stesso tempo all'originalità della creazione, allo spazio celeste ("blu" è una sua serie famosissima di opere e Domenico Modugno vi si ispira nella sua famosa canzone *Nel blu dipinto di blu* mentre Klein a sua volta dal "volare" del cantante italiano, forse, genera il suo fotomontaggio simbolo). I libri diventano tascabili, l'arte esce in dispense settimanali, la musica classica comincia a essere registrata in

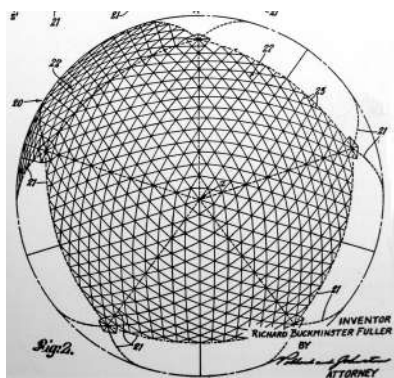


176. Ron Herron (Archigram), Città mobile, 1964-66.

stereofonia, mentre i juke box, i mangiadischi, le radioline a pile accompagnano la vita di milioni di persone. La tecnologia diffonde e moltiplica l'arte alta, ma soprattutto inventa nuove forme d'esteticità diffusa: la scatola televisiva lancia nelle case gli sceneggiati o la pubblicità, le azioni di guerra e le gambe delle ballerine, la messa della domenica e il calcio. Mentre un artista come Manzoni opera una sardonica rivalutazione di un contenuto dichiaratamente laido, con la televisione accade il contrario: il nuovo cibo televisivo è apparentemente appetitoso e ci vorranno anni per scoprirne il nauseabondo sapore. Forse tra i primi l'italiano Mario Schifano esprime la ricerca di una difficile coscienza del nuovo consumatore televisivo (FIG. 175).

In Francia vi è già nella seconda parte degli anni cinquanta la presenza di una cultura divergente che abbraccia arte, letteratura, poesia e anche architettura. Nel 1957 si fonda l'Internazionale situazionista – su cui torneremo – e l'architetto israeliano Yona Friedman con Eckhard Schultze-Fielitz, Georges Emmerich, Jerzy Soltan, fonda il Groupe d'Etude d'Architecture Mobile cominciando a elaborare disegni e progetti basati appunto sulla trasportabilità delle strutture in un'impostazione dichiaratamente anti CIAM.

In Gran Bretagna i processi di riscoperta "popolare" del mondo contemporaneo si travasano nel campo dell'architettura quando un gruppo di giovani pubblica, siamo nel 1961, la rivista "Archigram" che ibrida i generi: il fumetto, la pubblicità, il cinema e appunto la televisione (FIG. 176). Ormai è una nuova generazione che emerge e che ricrea un proprio paesaggio nativo, che è diventato però tecnologico, mobile, circense ludico. Il mondo è trasformato e assomiglia alla



177. Richard Buckminster Fuller, Cupola geodetica, 1951.

178. John Allen, William Dempster e colleghi, Cupola geodetica Fuller "Synergia ranch", Santa Fe 1969.

città di Blackpool per metà luna park per metà circo, descritta a più riprese da Dennis Crompton.

Le proposte dei sei architetti (Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Michael Webb) consistono in una serie di idee nuove presentate con una tecnica che è simbolo della nuova e poliedrica società contemporanea: il collage. Si presentano moduli abitativi che, come accessori, si attaccano a grandi strutture, oppure macchine semoventi che possono colonizzare nuove aree del pianeta o capsule che richiamano l'immaginario aeronautico della corsa allo spazio tra Stati Uniti e Unione Sovietica. Invenzioni su invenzioni in un incessante, libero e gioioso assemblaggio. È la prima volta che con tale consapevolezza entra in architettura la componente arbitraria del gioco. Esplorare temi nuovi, assemblare pratiche eterogenee, ibridare i confini disciplinari, rivela l'ottimismo fiducioso e ammirato delle possibilità che offre il nuovo mondo. Il collage è tecnica che si travasa anche nel fare concreto l'architettura. I professori degli Archigram James Gowan e James Stirling creano nell'Università di Leicester un'opera che assembla con brutale audacia il patrimonio degli architetti della generazione precedente: dalla torre a sbalzo e dalla grande superficie ipostila del Johnson Wax alle Officine del gas di Terragni e alle disconnessioni costruttiviste. È una tecnica nuova e affascinante e l'opera è nuova e importante.

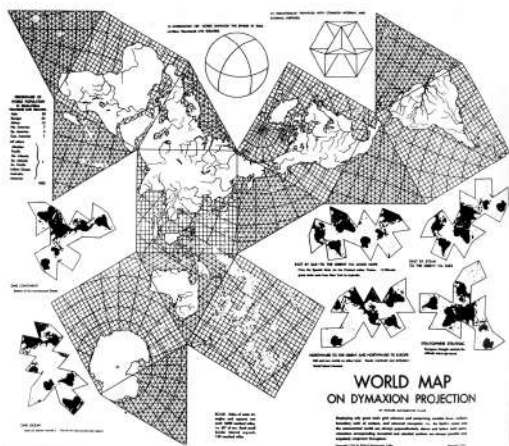
Anche in Giappone si forma un gruppo che opera con uno spirito simile agli Archigram ma con un accento particolare. Il nome stesso di Metabolisti indica la volontà di concentrarsi sulle tematiche di costante mutazione della metropoli con un accento biologico.

Altri gruppi e fermenti sono vivi in Austria e successivamente anche in Italia dove il Futurismo, messo in disparte anche per le sue pesanti corresponsabilità nell'ascesa del fascismo, viene riproposto all'attenzione.

Torna di grande popolarità in questi anni Richard Buckminster Fuller che sino dagli anni trenta aveva continuato a proporre realizzazioni completamente industrializzate. La sua famosa cupola geodetica si presta a creare grandi ambienti ad atmosfera controllata, ma anche micro abitazioni da far approdare nei contesti più diversi (FIG. 177). Una delle migliaia, si realizza per esempio a Los Angeles e ottiene l'attenzione del "Newsweek". La piccola casa-cupola come un UFO edilizio si confronta con la grande distesa luccicante di un'infinita città regione. Le cupole geodetiche possono anche ospitare grandi spazi espositivi (avverrà se pur con drammatiche conseguenze all'Esposizione di Montreal del 1967) o formare un accampamento per comunità e sembrano incarnare concretamente una speranza di liberazione (FIG. 178).

Il Big Bang

La particolarità di questi anni sessanta è la nascita di un atteggiamento "esclusivista". L'architettura è, come è ben noto, disciplina polisemica. Sin dall'antichità essa è stata vista come sintesi tra diversi che, almeno in un primo momento, erano corrispondenti alle tre grandi aree della costruzione, dell'uso e della forma. L'architettura afferma



179. Richard Buckminster Fuller, Mappa del mondo, 1946.

Parte quinta

Gli anni del linguaggio: 1968-77

Da House II al Byker Wall



Peter Eisenman, House II, Harwick 1969-70.



Ralph Erskine, Byker Wall, Newcastle 1973-78.

Nuove libertà

Gli anni '60 erano pieni di speranze e poi tutti si sono depressi, e i '70 sono stati terribili.

John Lennon

Le spinte divergenti che caratterizzano gli anni del Big Bang sono attraversate da uno spirito nuovo che esplose nella primavera dell'anno 1968. La parola chiave è libertà. Senza questo slancio ideale non si comprenderebbe l'emergere di un pensiero rivolto alla liberazione della donna e la contemporanea lotta per i diritti delle minoranze, non si capirebbero le azioni dei neri e di Martin Luther King, i movimenti contro la guerra in Vietnam che dall'America si spostano per il mondo, il sacrificio dei due fratelli Kennedy e la lotta alle organizzazioni malavitose, il ruolo di una personalità come Ernesto Che Guevara, né il nuovo pensiero filosofico e sociologico, il successo della psicoanalisi o la grande diffusione della musica rock. Le manifestazioni pacifiste che attraversano le grandi città del mondo e le esplosioni dei moti studenteschi a Berkeley, a New York, a Parigi, a Roma e via via in altre città sono anche grandi occasioni di conoscenza reciproca e danno vita a una dimensione estetica di massa.

“I muri hanno la parola”, “Sotto i marciapiedi c'è la spiaggia”, “Nasconditi, oggetto” o “Jém ekrir en fonetik” sono frasi scritte sui muri delle università occupate di Parigi. La sovrapposizione tra la dimensione estetica e quella etica aveva caratterizzato ripetutamente le avanguardie artistiche già negli anni dieci e venti e lo stesso rapporto si era vigorosamente manifestato all'interno dei gruppi più innovativi degli anni cinquanta del Novecento, ma è appunto con il sessantotto che molti di questi aspetti esplodono nei grandi numeri della società di massa.

Questi fenomeni hanno dirette influenze nel campo delle arti, innanzitutto nel cinema, che recepisce i temi legati al viaggio e alla scoperta di nuove dimensioni oniriche e psichedeliche; per esempio in film come *Easy Rider* di Dennis Hopper del 1969 o *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni. 2001: *Odissea nello spazio* è terminato da Stanley Kubrick nel 1968, l'anno prima dell'arrivo di Neil Armstrong sulla luna. Negli scenari disegnati da giovani archi-



232-233. Friedensreich Hundertwasser, Case Löwengasse, Vienna 1979-85.

tetti dell'avanguardia inglese, il computer Hal ingaggia con l'uomo una battaglia mortale. Lo strumento ha percorso una lunga vicenda e si è liberato dall'essere pura estensione della forza e delle membra dell'uomo per assumere, in questa nuova era elettronica, una temibile autonomia.

Herbert Marcuse scrive nel 1969 *An Essay on Liberation* e le nuove generazioni danno vita a una propria interiore liberazione, permessa dalla psicologia, dalla musica, dall'allargamento del benessere e dalla pillola. Marcuse è tra i primi a indicare la relazione tra la dimensione politica e quella artistica rivendicando gli atti creativi come premessa a un maggiore senso di completezza e di ricchezza dell'individuo. Guy Debord, che avevamo già incontrato, afferma la centralità dello spettacolo e Marshall McLuhan intravede la possibilità della formazione di sottoculture facilitata dalla capillarità della diffusione delle nuove tecnologie. È un fenomeno che dai primi fogli ciclostilati si muove alle riviste e poi alle radio libere e alla metà degli anni settanta presiede alla nascita di un nuovo rivoluzionario strumento: il personal computer. È una diretta emanazione della cultura libertaria particolarmente sviluppata attorno alle università californiane, dove insieme alle contestazioni politiche si organizzano piccole cerchie di giovani appassionati di elettronica che assemblano componenti liberamente acquistabili nel mercato. Iniziato come una sorta di modellismo tecnologico e irrobustito dalla cultura anti *establishment* del 1968 (il fine è dimostrare la possibilità di avere computer "personali" e togliere così il "potere del calcolo" alle grandi *corporation*), il movimento cresce fino alla nascita dei primissimi personal computer come l'Altair e poi, nel 1976, l'Apple I. Fu visto come un giocattolo, ma ben presto rivoluzionerà il mondo e il personal computer diventa una

delle conquiste di maggior impatto della contro-cultura della costa occidentale americana.

Il PC condensa in sé una storia molto nordamericana che vede nello strumento – dal Pennsylvania Rifle al fucile Winchester, al carro dei pionieri del Far West, all'auto Ford T – una chiave imprescindibile della libertà individuale e della possibilità di costruire e trasformare il mondo. L'Apple II (il primo PC costruito dal 1977 in grandi numeri) è l'anti Hal di Kubrick: l'individuo può liberarsi attraverso la tecnologia invece di esserne ucciso, il singolo può combattere il sistema delle grandi istituzioni militari, finanziarie, universitarie. Il personal computer diventa un *consumer product* in rapidissima accelerazione negli anni successivi e, insieme a una serie di altre innovazioni elettroniche, rappresenta una di quelle svolte di innegabile "progresso" nella storia dell'umanità i cui incredibili benefici superano di gran lunga gli effetti indesiderabili. Nei decenni successivi questo mondo arriverà, come ben si sa dal titolo stesso di questo volume, nel campo dell'architettura, ma in questi anni settanta molte altre questioni sono centrali per gli architetti.

Sperimentazioni diagonali

Nel settore del design vi è un ricchissimo fiorire di sperimentazioni radicali con forme, tessuti e colori nuovi che incarnano l'idea di una vita diversa e libera. Alla Biennale veneziana d'arte del 1970 si costruisce un padiglione che inverte le ricerche di una spazialità "diagonale" promossa da alcuni anni da due giovani architetti divergenti: Claude Parent e Paul Virilio, che avevano lavorato sin dagli inizi della loro attività a un'ibridazione tra arte e architettura, guidati dal direttore e fondatore di "L'Architecture d'aujourd'hui", lo scultore An-



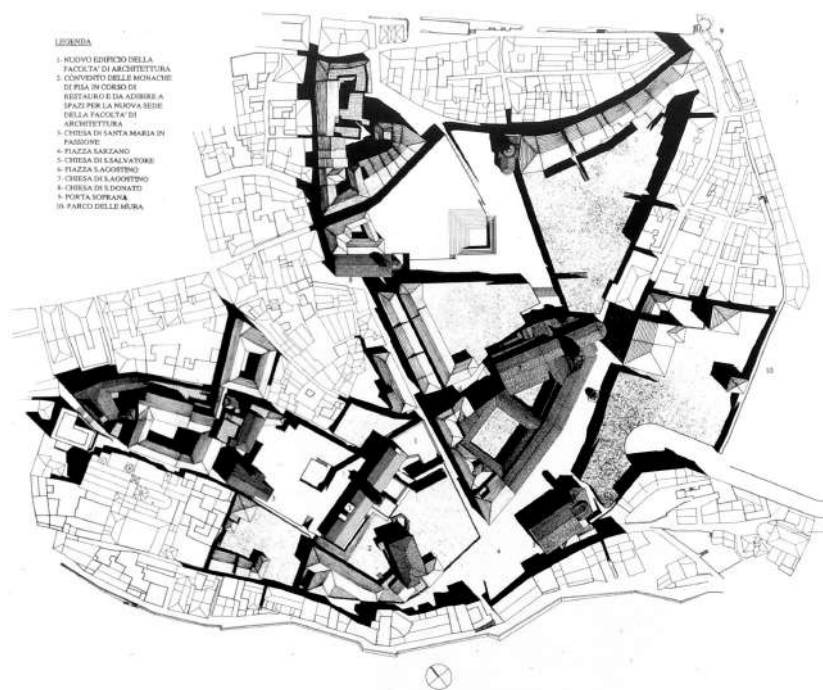
234. Claude Parent, Padiglione Francia, Biennale, Venezia 1970.

235. Jean Renaudie, Complesso residenziale Danielle Casanova, Ivry-sur-Seine 1969-75.

Parte sesta

Gli anni dei contesti e dei palinsesti: 1978-1987

Da Roma interrotta all'IBA Housing Block 2



Ignazio Gardella, Planimetria con la facoltà di Architettura, Genova 1975-89.



Ignazio Gardella, facoltà di Architettura, Genova 1975-89.

Città delle stratificazioni e della storia

Nuove tessiture

Gli anni ottanta, forse, cominciano nel 1978 e terminano nel 1989 con il crollo del muro di Berlino e quindi con il simbolo della vittoria del capitalismo internazionale sul mito socialista incarnato dai tetri regimi del blocco sovietico.

Il 1978 è data cruciale per almeno due eventi di scala mondiale. Innanzitutto per l'elezione al pontificato di un cardinale polacco: Karol Wojtyła. Questa elezione è determinante nel processo di accelerazione della crisi del blocco dell'est europeo a partire dai primi moti di ribellione che si avranno nel 1980 in Polonia.

In Italia, sempre nel 1978, si compie il rapimento e l'uccisione dello statista Aldo Moro. Si tratta, allo stesso tempo, del punto più alto, drammatico e visibile toccato dall'ala minoritaria e violenta derivata dal 1968, e l'inizio della sua sconfitta a causa del rifiuto generalizzato degli pseudo-valori delle Brigate rosse.

L'architettura è pervasa dagli stanchi esiti delle sperimentazioni che abbiamo ricordato nel capitolo precedente, ma proprio in questo 1978 si addensano almeno quattro fatti che avranno uno sviluppo determinante. In alcuni casi si tratta di sperimentazioni e di ricerche completamente minoritarie, che opereranno carsicamente nel dibattito architettonico per emergere solo alla fine del decennio successivo e, solo a quel punto, diventare vincenti. Ma il caso con cui cominciamo la nostra trattazione, pone già in tutto il suo portato il ruolo del concetto chiave degli anni a venire.

Abbiamo visto come negli anni venti lo sforzo industriale e meccanico dell'architettura ruota sul concetto di "macchina"; negli anni trenta, la chiave prevalente diventa un'interpretazione "personalizzata e geograficamente specifica" delle vicende della rivoluzione modernista; negli anni quaranta e cinquanta il grande tema della città e l'im-

pegno della ricostruzione si misura con una dimensione di assoluta “rifondazione”; negli anni sessanta, gli anni del Big Bang, la disciplina assume uno statuto molteplice e variegato corrispondente alle grandi aperture della civiltà di massa e alle sue multiple opzioni; gli anni settanta, poi, sono gli anni del linguaggio e della fiera rivendicazione del significato e dell'autonomia dell'architettura in opposizione alle sperimentazioni legate alla partecipazione degli utenti; infine, negli anni ottanta la cultura architettonica è diventata ormai consapevole che la città non si può estendere all'infinito, che non si possono occupare sempre nuovi territori, che le risorse del pianeta sono limitate e vanno adoperate con intelligente parsimonia. Gli architetti guardano con un'attenzione mai esercitata in maniera così intensa in precedenza all'ambiente in cui la nuova architettura deve nascere, e quindi al rapporto con il luogo, con i materiali, con le geometrie e con le forme ricorrenti. Il “contesto” diventa un *Leitmotiv*. È una parola del gergo degli architetti che vi fanno convergere tre diversi significati.

Da una parte il contesto incorpora il concetto di luogo. In questo caso l'attenzione è rivolta alla morfologia specifica del sito dove l'architettura sorgerà e al ruolo, alla configurazione e al significato architettonico e urbano degli edifici preesistenti nell'immediata area circostante al progetto. Il secondo significato è di derivazione letteraria e sociologica e rimanda al quadro sociale, storico e culturale che influenza una condizione dell'operare in un'area specifica.

Naturalmente i due significati spesso si combinano tanto da spingere a pensare al contesto attraverso l'immagine di una tessitura. Ora l'idea di contesto come una rete mutevole che crea “il campo” per l'esistenza di una nuova architettura è un'idea fortemente presente in alcune ricerche minoritarie ma che, come vedremo, saranno ricche di esiti e di sviluppi.

Ma se la parola “contesto” è la chiave, naturalmente la città storica ridiventa un campo di fondamentale interesse. E proprio da Roma, città della stratificazione storica per eccellenza, che bisogna partire.

Roma paradigma

Un momento significativo del dibattito sull'architettura nel finire degli anni settanta del Novecento è stato segnato dalla mostra del 1978 “Roma interrotta”. La significatività dell'operazione, oltre che dal rilievo internazionale attribuito all'evento anche nella successiva pubblicazione su “Architectural Design”, è evidente da molteplici aspetti che si

Parte settima
Il successo dell'architettura nel mondo:
1988-2000

Dalla mostra del Decostruttivismo al Guggenheim di Bilbao



Frank O. Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao 1991-97.



Daniel Libeskind, Museo ebraico, Berlino 1989-99.

Il mondo decostruito

Il compito più grosso della cultura moderna, [è] indicare
l'infinita interdipendenza delle cose e delle persone.

Cesare Zavattini, *Diario*

La Mostra del decostruttivismo a New York

Nel novembre del 1988 a New York si apre una mostra dal titolo *Deconstructivist Architecture*. L'esposizione ha come grande ispiratore Philip Johnson e come curatore il più giovane Mark Wigley. La mostra è una perfetta rappresentazione di come, quando si è al centro dei sistemi mediatici della cultura, e quando si hanno argomenti, si possono influenzare gli orientamenti futuri del dibattito architettonico e di conseguenza delle opere realizzate. D'altronde lo stesso Johnson aveva, come si ricorderà, guidato l'arrivo dell'architettura funzionalista negli Stati Uniti sempre con una mostra – *The International Style* – al MoMA di New York nel 1932, quasi sessant'anni prima.

La mostra del 1988 presenta sette personalità. Innanzitutto i tre architetti su cui ci siamo soffermati nella parte precedente. Peter Eisenman, che è di fatto quasi un coautore dell'intera operazione culturale, Zaha Hadid che non aveva ancora realizzato nulla, e naturalmente Frank Gehry che però, oggetto di una importante monografica nel 1986 al Walker Center di Minneapolis, partecipa un poco distrattamente alla mostra newyorchese.

Dell'esibizione fanno anche parte Coop Himmelb(l)au, un sodalizio tra gli architetti austriaci Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky e Michael Holzer, attivi nel filone dell'architettura radicale già dalla fine degli anni sessanta, Bernard Tschumi, che aveva realizzato il Parco della Villette a Parigi, Daniel Libeskind e Rem Koolhaas.

L'operazione della mostra si rivela vincente e dà una decisa sterzata al dibattito architettonico degli anni a venire. Attorno a queste personalità (e inserite in successive pubblicazioni) si muovevano in America alcuni gruppi come i californiani Morphosis e Arquitectonica, con base Miami, ma anche in Europa vi erano fermenti in una

nuova direzione frammentata, dinamica, violentemente anticlassica. Per esempio nel lavoro del maturo ed esperto Günter Behnisch, autore delle strutture delle Olimpiadi del 1972 a Monaco (FIG. 236). Queste personalità erano minoritarie, molto raramente però avevano trovato spazio in mostre importanti.

Tra le molte componenti del successo dell'operazione (la ristrettissima selezione e il valore delle personalità invitate, la centralità e il prestigio del MoMA di New York, la stanchezza del dibattito e la pochezza di interesse architettonico degli edifici realizzati, il ruolo, l'esperienza e l'autorità di Johnson e l'applicazione intelligente di Mark Wigley) vi è senz'altro l'invenzione del nome. La parola "decostruzione" è infatti piena di echi e di assonanze. La prima è con il pensiero del filosofo francese Jacques Derrida, appunto il più famoso teorico della decostruzione filosofica o come era stato definito per alcuni anni, Post-strutturalismo. Se gli storici marxisti (come Arnold Hauser) avevano studiato l'arte come risultato di forze economiche e sociali, se i critici dell'ideologia (come Tafuri) cercavano di capire come artisti e architetti avevano, a loro volta, tentato di incidere *su* politica e rapporti di produzione, se lo Strutturalismo riportava l'attenzione al *testo* come insieme di meccanismi chiusi in sé stessi, il Post-strutturalismo o decostruzione riapriva il testo *verso l'esterno* con chiavi di lettura, però, programmaticamente destabilizzanti.

Per inverarsi la decostruzione ha bisogno di un testo che abbia un riconosciuto valore convenzionale. Si prenda un classico come i *Promessi Sposi* o *David Copperfield* e lo si analizzi secondo le pulsioni erotiche dell'inconscio freudiano, le concezioni della fisica, della biologia, dell'antropologia culturale. Si riveleranno in quell'*archetext* valenze nuove: ci si spingerà oltre nella rete della conoscenza, si allargherà la percezione dell'esistere. Per esemplificare e usando un esempio architettonico, la casa in stile olandese di Santa Monica di Gehry che abbiamo visto nella parte precedente (FIG. 313) potrebbe essere assunta a prototipo di un sentire convenzionale. Il suo essere avvolta con i materiali di scarto dei *backyard* e investita di forze e forme derivate da tutt'altro mondo espressivo conduce a un esito che modifica (decostruisce) il significato delle icone tradizionali e convenzionali: la poetica del grazioso americano muta in un'estetica del casuale, l'ordinato assemblaggio del *ballon frame* esplose nei contrasti dei materiali, il tradizionale senso – importantissimo nel mondo anglosassone – del fronte e del retro (l'uno formale e omologante, l'altro informale e idiosincratico) si ribalta. Il vecchio, il preesistente, la norma classica e convenzionale non si annulla, ma cambia completamente di significato. Da questo punto di vista operare su un testo convenzionale con



337. Günther Behnisch, Stepper, Ehrhardt, Istituto ricerche solari, Stoccarda 1987.

338. Coop Himmelb(l)au, Attico, Vienna 1983-89.

chiavi nuove lancia sulla realtà uno sguardo obliquo, inaspettato, diagonale che può far esplodere contraddizioni e tensioni.

Naturalmente quest'interpretazione di origine filosofica del termine, non ha quasi nulla a che vedere con il "Costruttivismo" architettonico che abbiamo incontrato nella prima parte del libro e con i processi linguistici che in quell'esperienza avevano avuto sviluppo. L'uno è un concetto filosofico, di origine in particolare letteraria, l'altro un movimento artistico che si basa su una serie di contenuti forti (legati al mondo industriale) e soprattutto che formalizza una sintassi progettuale assemblatoria e meccanica. Eppure proprio i curatori della mostra giocano sull'ambiguità, combinando i due livelli e in parte confondendoli. Il fatto poi che alcuni architetti che espongono nella mostra, come Hadid e Koolhaas, effettivamente abbiano studiato il Costruttivismo russo con grande intensità, mentre altri come Eisenman siano stati effettivamente vicini, sino alla partecipazione ad alcuni progetti, con il filosofo della decostruzione Derrida, aumenta l'ambiguità. Che però, nelle mani di Johnson, diventa valore.

La terza componente della parola è naturalmente quella che sembra alludere all'arrivo di un nuovo "ismo", di un nuovo possibile stile. Questo è in realtà quello che veramente preme a Johnson assolutamente convinto che nel paese del *business*, il rinnovamento delle forme sia necessario a mantenere in tensione l'architettura e consentirle di aver peso nella società. L'idea di decostruzionismo come "stile", nonostante sia ovviamente aborrita da tutti i partecipanti, non di

meno ha una sua vulgata, una maniera di incidere sui media e sulla stampa. “Il Post-modern è morto, nasce e vince il Decostruttivismo” è una formula rapida, efficace e penetrante. E gli architetti di questa mostra innescano un processo su larga scala che ha ricadute importantissime per tutta l’architettura a venire. Gli anni che seguono presentano infatti una fioritura di opere di architettura che per vastità e interesse eguaglia pochi altri momenti precedenti. Ma questo evidentemente si intreccia anche con molti altri fenomeni. Il primo dei quali è la modifica dell’intero sistema della geopolitica mondiale.

Un mondo aperto

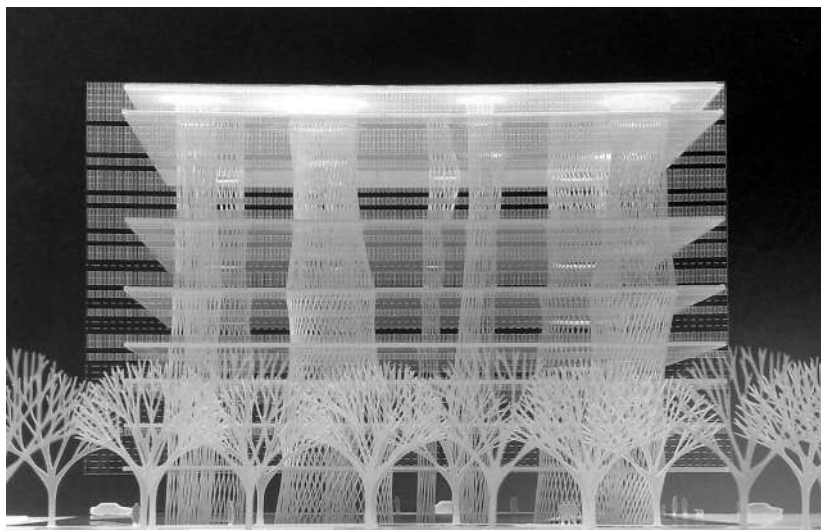
In questi anni il mondo sta cambiando velocemente. La presenza del papa Karol Wojtyła, che conosce dall’interno il comunismo, dà un rilevante sostegno all’emergere di nuovi fenomeni di affrancamento dal comunismo innanzitutto nella natia Polonia (l’operaio e sindacalista Walesa riceve il Nobel per la pace nel 1983, il sindacato *Solidarność* è legalizzato nel 1987 e l’anno dopo si svolgono semi-libere elezioni). Alla metà degli anni ottanta in Russia diventa presidente Mikhail Gorbaciov. Il nuovo leader si presenta al suo paese e al mondo con la parola *Glasnost*, cioè “trasparenza”, e opera nel tentativo concreto di eliminare la censura e di dare un maggiore spazio alla libertà di informazione e di circolazione delle idee. A partire dal 1987 Gorbaciov proporrà la *Perestroika*, letteralmente un’idea di “ricostruzione” delle strutture economiche che intende inserire nel sistema sovietico rigidamente centralizzato alcune componenti del libero mercato. Ma il processo sfugge di mano. Il blocco sovietico usurato da decenni di compressione, alle prime aperture comincia a scricchiolare e con una serie di sussulti drammatici la Russia e con essa i paesi del blocco socialista uno dopo l’altro si liberano dal sistema comunista e si avviano tumultuosamente verso una nuova epoca.

La data fondamentale, il vero spartiacque è il 1989, anno in cui nella notte del 9 novembre crolla il muro di Berlino e si apre così anche simbolicamente una nuova epoca storica. Lo storico tedesco Erich J. Hobsbawm definisce il Novecento “il secolo breve” perché racchiuso tra le due date cruciali dell’inizio della prima guerra moderna, meccanica, industriale e mondiale – il 1914 – e appunto i fenomeni che a partire dal crollo del muro nel 1989 hanno portato alla dissoluzione dell’Unione Sovietica nel 1991.

Il mondo che si affaccia all’ultimo decennio del secolo è caratterizzato dalla scomparsa della contrapposizione che aveva segnato le

Parte ottava
La rivoluzione informatica
dell'architettura. Dopo il 2001

Da Ground Zero a oggi



Toyo Ito, Mediateca, Sendai 1997-2001.



Paul Vershure e The Institute of Neuroinformatics ETHZ, Ada: L'ambiente intelligente, Expo 2002, Neuchâtel 2002.

Espressioni digitali

Non credo che l'origine dei principi fondamentali della scienza si trovi nell'induzione dall'esperienza, e propongo che nella ricerca di una testa di ponte tra i principi fondamentali si risalga ai primordi del pensiero scientifico e filosofico; certamente a un periodo anteriore alla scissione di scienza, filosofia e religione in attività distinte, separatamente coltivate da specialisti di discipline separate.

Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*

Nei fastfood, negli uffici pubblici, nelle sale d'attesa si proietta un film di fantascienza. In un cielo di un azzurro assoluto, un aereo si lancia su un grattacielo che dopo l'urto spaventoso comincia a bruciare. Mentre brucia, un secondo aereo colpisce il grattacielo gemello che gli sta accanto. Figure piccole si lanciano nel vuoto per una fine meno crudele del rogo. Gli sguardi dei clienti si incrociano e domandano. No! Non è un film. È l'11 settembre 2001.

Da quella data il mondo è cambiato, ma quanto si è compresa la magnitudo del cambiamento? Il Sud preme. E lo fa attraverso gli strumenti e le strutture che il Nord stesso ha creato (la globalizzazione, la rete, l'elettronica). Per cui lo strumento – come fosse un nastro di Möbius – si avvolge su stesso e determina impreviste geometrie d'uso.

In questa fase storica, la cultura anti-ideologica contemporanea evita risposte certe, ma ciò non esclude la possibilità di tentare di formulare, almeno, le domande più sensate: come usare gli strumenti che abbiamo creato? Che direzione dare alle nostre impressionanti potenze?. Nel contesto di questa ultima parte, possiamo soltanto sfiorare gli aspetti della questione che hanno a che vedere con la consapevolezza del ruolo degli strumenti elettronici e digitali all'interno del nostro settore disciplinare. Dopo il 2001.

Strumenti, crisi, sfide

Nella storia dell'architettura, lo strumento è sempre stato elemento fondamentale di rapporto con la materia della costruzione. E con il termine "strumento", non intendiamo solo ciò che organizza alcuni

aspetti della progettazione e della realizzazione, ma anche la condizione scientifica, lo strumento intellettuale. La prospettiva è una concezione scientifica dello spazio che si inverte nell'architettura dell'Umanesimo. Le proiezioni parallele, ortogonali e assonometriche determinano una logica oggettuale autonoma che è preposta all'oggettivizzazione della produzione industriale. L'analiticità e serialità dei processi di produzione manifatturiera, si traducono in strumenti di astrazione e di formalizzazione su cui buona parte dell'architettura funzionalista si è basata.

Strumenti, quindi, non tanto come mezzo per raggiungere un fine specifico, ma come occasione di interrogazione profonda; un'interrogazione che si impone in particolare nel momento della nascita stessa di nuovi strumenti nella storia dell'umanità. Parlando della differenza tra occhiale (utensile) e cannocchiale (strumento) Alexandre Koyré, grande epistemologo, scrive:

un utensile, ossia qualcosa che – come aveva scorto bene il pensiero antico – prolunga e rinforza l'azione delle nostre membra, dei nostri organi sensibili [è] qualcosa che appartiene al mondo del senso comune. E che non può mai farcelo superare. Questa è invece la funzione propria dello strumento, il quale non è un prolungamento dei sensi, ma nell'accezione più forte e più letterale del termine, incarnazione dello spirito, materializzazione del pensiero (Koyré, 1967, p. 101).

I sommi hanno individuato la necessità di guardare diversamente, hanno creato gli strumenti che lo consentissero, hanno elaborato un sistema di conoscenze e una visione che ne formalizzasse la forza innovativa: Brunelleschi e il telaio prospettico, Caravaggio e la camera oscura, Galileo e il cannocchiale, la controcultura californiana e il personal computer!

L'Information Technology è intesa in questo contesto come strumento proprio in quest'accezione alta, come materializzazione dello spirito, come "anti-utensile". Utilizzare la parola "rivoluzione" sin dal titolo sottolinea inoltre il fatto che la presenza dell'informatica nel campo dell'architettura è una componente di impatto epocale; tanto da aprire una lunga fase di interrogazione sulle profonde mutazioni che questo diverso paradigma sta comportando.

In questo contesto una domanda pertinente è se l'informatica serva a creare soltanto le case interattive dei ricchissimi o delle effimere performance psichedeliche o ancora delle complesse manipo-

lazioni formali oppure debba servire “anche” ad affrontare le grandi crisi del mondo contemporaneo. Il tema della polluzione e dell’uso consapevole delle risorse, lo squilibrio tra Nord e Sud, tra povertà e ricchezza, la trasparenza e democraticità delle informazioni, lo sviluppo di ambienti e soluzioni che lascino spazio alla presa di coscienza critica. L’informatica assume di colpo un ruolo risolutivo quando si inserisce dentro vere situazioni di crisi e si disincaglia dall’effimero. La modernità d’altronde non è lo sforzo verso la trasformazione delle “crisi in valore”? In una tensione che, proprio perché storicamente radicata e motivata, si incanala verso le responsabilità della ricerca vera.

Crisi grandi o crisi piccole. Nel personal computer in cui sono scritte queste pagine, è registrata la scena di un sordomuto che “parla” al cellulare. Lo strumento che lo consente è lo stesso video telefonino pubblicizzato alle TV per vedere i gol dei calciatori, ma usato in quel contesto il significato si ribalta. Da gadget di fastidioso e superficiale edonismo a strumento di liberazione, di avanzamento e, diciamolo, di progresso. Un sordomuto “ora” parla al telefono. I genitori separati con i figli che vivono in un’altra parte del mondo possono leggere le fiabe via Skype. Internet e Google, d’altronde, sono la cosa più vicina a Dio che l’uomo abbia creato. E chi adopera Google per cercare sa che è quasi onnipotente, onnisciente, onnipresente, in costante espansione come l’universo stesso. Google è spazio organizzato in informazione (cfr. Google Earth, per averne prova), ma mai potrà essere tempo. Perché il tempo, come disse Sant’Agostino, è proprietà divina «creata da Dio insieme all’universo».

L’architettura ha le potenzialità di fare del tempo spazio e dello spazio tempo. Sviluppare la forza dell’immaginazione creativa e sondare le crisi che la nostra architettura può affrontare, da quelle spaventose e mondiali a quelle più domestiche e minuscole, è sfida necessaria della modernità. E lo strumento che può permettere di affrontare queste crisi passa attraverso l’elemento esteticamente, culturalmente e tecnologicamente catalizzante la nostra era, che è appunto quello informatico. La consapevolezza di questa sfida complessa, superati gli entusiasmi per i puri balzi tecnologici garantiti dalle innovazioni elettroniche, è il viatico più importante per l’architettura che si avvia al secondo decennio del Duemila.



397-398-399. Foreign Office Architects, International Port Terminal, Yokohama 1995-2002.
400. Zaha Hadid, BMW edificio centrale, Lipsia 2003-05.

Bibliografia di riferimento

Il taglio saggistico di questo testo esclude l'ipotesi di ogni completezza della bibliografia sull'argomento. La lista che segue include i testi cui l'autore ha fatto riferimento nel suo scritto e che possono anche risultare utili al lettore per un ulteriore approfondimento. Ulteriori indicazioni e immagini sono all'indirizzo www.saggioarchitettura.blogspot.com.

Introduzione

- AA.VV. (1994), *Contemporary Architects*, St James Press, Chicago-New York.
- ARGAN GIULIO CARLO, BONITO OLIVA ACHILLE (2002), *L'arte moderna 1770-1970. L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, Firenze.
- CORBOZ ANDRÉ (1998), *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, a cura di Paola Viganò, FrancoAngeli, Milano.
- DE BENEDETTI MARA, PRACCHI ATTILIO (1988), *Antologia dell'architettura moderna: testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna.
- HEYNEN HILDE (1999), *Architecture and Modernity*, MIT Press, Boston.
- HOBBSAWN ERIC J. (1994), *Age of Extremes, The Short Twentieth Century 1914-1991*, Random House, London (trad. it. *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1995).
- KUHN THOMAS (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago.
- KWINTER SANFORD (2001), *The Architecture of Time*, MIT Press, Cambridge.
- TAFURI MANFREDO (1968), *Teorie e storie dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari.
- WATSON PETER (2001), *The Modern Mind*, Harper Collins, New York.
- ZEVI BRUNO (1994), *Architettura della Modernità*, Newton Compton, Roma.

Parte prima. Gli anni della macchina: 1919-29

- AA.VV. (1978), *Housing in Europe*, Luigi Parma, Bologna.
- ARGAN GIULIO CARLO (1951), *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino.
- BANHAM REYNER (1970), *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna.
- BEHRENS PETER (1912), *Estetica e costruzione industriale 1912*, in "Neudeutsche Bauzeitung", VIII (in De Benedetti, Pracchi, 1988).

- BENEVOLO LEONARDO (1960), *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari (e succ. ed.).
- BOCCIONI UMBERTO (1913), *Fondamento plastico della scultura e pittura futurista 1913*, in Gianfranco Bruno (a cura di), *Umberto Boccioni Opera completa*, Rizzoli, Milano 1969.
- BORSI FRANCO, PORTOGHESI PAOLO (1982), *Victor Horta*, Laterza, Roma-Bari.
- CALZOLARETTI MARTA, MELOGRANI CARLO, MELUZZI CARLO, ROSSI PIERO OSTILIO, VALLI RANIERI, VIDOTTO ANDREA (a cura di) (1979), *Case con percorso pensile*, in "Edilizia Popolare", luglio-agosto, xxvi.
- COLQUHOUN ALAN (1989), *Architettura moderna e storia*, Laterza, Roma-Bari.
- COOKE CATHERINE (1991), *The Avant-garde: Russian Architecture in the Twenties*, in "Architectural Design", (AD Profile), 93, 9/10.
- FRANCASTEL PIERRE (1957), *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi, Torino.
- GIEDION SIGFRIED (1928), *Building in France, Building in Iron, Building in ferroconcrete*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica 1995 (ed. or. Klinkhardt & Biermann, Leipzig).
- ID. (1941), *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge.
- GROPIUS WALTER (1963), *Architettura integrata*, Il Saggiatore, Milano.
- HITCHCOCK HENRY-RUSSEL (1971), *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Einaudi, Torino.
- KAUFMANN EMIL (1933), *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Passer, Wien (trad. it. *Da Ledoux a Le Corbusier*, Mazzotta, Milano 1973).
- KOPP ANATOLE (1972), *Città e rivoluzione*, Feltrinelli, Milano.
- LE CORBUSIER (1923), *Vers une Architecture*, G. Cres, Paris (trad. it. *Verso un'architettura*, a cura di Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolin, Carlo Fioroni, Longanesi, Milano 1973).
- MANIERI ELIA MARIO (1976), *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari.
- MENNA FILIBERTO (1976), *La Linea analitica dell'Arte Moderna*, Einaudi, Torino.
- MONTANARI GUIDO, BRUNO ANDREA JR (2009), *Architettura e città nel Novecento*, Carocci, Roma.
- MUTHESIUS HERMAN (1914), *Il Lavoro del Werkbund*, in De Benedetti, Pracchi (1988).
- NICOLETTI MANFREDI (1978), *L'architettura liberty in Italia*, Laterza, Roma-Bari.
- OD JACOBUS JOHANNES PIETER (1918), *Arte e macchina*, in "De Stijl", 1, 3 (cit. in De Benedetti, Pracchi, 1988, trad. it. di Umberto Barbieri, Stefano Palano).
- PEVSNER NIKOLAUS (1983), *I pionieri dell'architettura moderna. Da William Morris a Walter Gropius*, Garzanti, Milano (ed. or. *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London 1936).

- PASINI ERNESTO (1980), *La casa comune e il Narkomfin di Ginzburg*, Officina, Roma.
- PETRILLI AMEDEO (2001), *Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier*, Marsilio, Venezia.
- PORTOGHESI PAOLO, MASSOBRIO GIOVANNA (1985), *Album del liberty*, Laterza, Roma-Bari.
- RAY MICHELE (1992), *Tatlin e la cultura del Vchutemas*, Officina, Roma.
- QUILICI VIERI (1991), *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari.
- ROWE COLIN, SLUTZKI ROBERT (1992), *Transparence, Réelle et Virtuelle*, éd. par Werner Oechslin, Les Edition du Demi-Cercle, Paris.
- SAGGIO ANTONINO (2001), *New Subjectivity: Architecture between Communication and Information*, in Peter Schmal (ed.), *Digital | Real Blobmeister First Built Projects*, Deutsches Architektur Museum, Frankfurt, Birkhäuser, Basel.
- SCHLEMMER OSKAR, MOHOLY-NAGY LASZLO, MOLNAR FARKAS (1975), *Il Teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino.
- SCHULZE FRANZ (1908), *Mies Van Der Rohe. A Critical Biography*, University of Chicago Press, Chicago 1985.
- STATUTO DEL DEUTSCHER WERKBUND, *Monaco*, in De Benedetti, Pracchi (1988), p. 202.
- TENTORI FRANCESCO (1979), *Vita e opere di Le Corbusier*, Laterza, Roma-Bari.
- WINGLER HANS (1962), *Das Bauhaus: 1919-1933, Weimar, Dessau, Berlin, Rasch, Bramsche*.
- WINKLER HEINRICH A. (1998), *La repubblica di Weimar*, Donzelli, Roma.
- ZEVI BRUNO (1953), *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Tamburini, Milano.
- ID. (1999), *Erich Mendelsohn. Opera completa*, Testo&Immagine, Torino.

Parte seconda. L'età dell'individualità: 1929-39

- AA.VV. (1979), *Giuseppe Pagano Fotografo*, a cura di Cesare De Seta, Electa, Milano.
- AA.VV. (1969), *The Pope-Leighey House*, National Trust Historic Preservation, Washington DC.
- Alvar Aalto* (1963), 3 voll., Birkhäuser, Basilea.
- BARDI PIETRO MARIA (1931), *Architettura arte di Stato*, in "L'Ambrosiano", 31 gennaio.
- CANIGGIA GIANFRANCO (1963), *Lettura di una città: Como*, Centro Studi Storia Urbanistica, Roma.
- DANESI SILVIA (1976), *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista. Mediterraneità e purismo*, in Silvia Danesi, Luciano Patetta (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia.
- DE FUSCO RENATO (1964), *L'idea di architettura, storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Edizioni di Comunità, Milano.

- DE SESSA CESARE (2001), *Luigi Cosenza*, Testo&Immagine, Torino.
- GAMBARDELLA CHERUBINO (1995), *La Casa del mediterraneo*, Officina, Roma.
- GÖSSEL PETER, LEUTHÄUSER GABRIELE (1997), *Architettura del XX secolo*, Taschen, Colonia.
- JOHNSON PHILIP, HITCHCOCK HENRY-RUSSEL (1932), *The International Style*, Museum of Modern Art, New York.
- LOUNA LAHTI (2005), *Aalto*, Taschen, Köln.
- MCCARTER ROBERT (1997), *Frank Lloyd Wright*, Phaidon, London.
- MELOGRANI CARLO (1955), *Giuseppe Pagano*, Il balcone, Milano.
- PACI ENZO (1959), *Wright e lo spazio vissuto*, in “Casabella-continuità”, 227, maggio.
- PAGANO GIUSEPPE (1937), *Tre anni di Architettura in Italia*, in “Casabella”, 110, febbraio.
- PURINI FRANCO (1980), *L'architettura didattica*, Casa del libro, Reggio Calabria.
- RILEY TERENCE (2003), *Frank Lloyd Wright*, Electa, Milano.
- RUDOFSKY BERNARD (1964), *Architecture without Architects*, MIT Press, Boston.
- TAFEL EDGAR (1979), *Years with Frank Lloyd Wright Apprentice to Genius*, Dover, New York.
- TERRAGNI ATTILIO, LIBESKIND DANIEL, ROSSELLI PAOLO (2004), *Atlante Terragni*, Electa, Milano.
- SAGGIO ANTONINO (1984), *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, Dedalo, Roma-Bari.
- ID. (2005), *Giuseppe Terragni Vita e Opere*, fotografie di Dennis Marsico, Laterza, Roma-Bari.
- WESTON RICHARD (1995), *Alvar Aalto*, Phaidon, London.
- WRIGHT FRANK LLOYD (1938), *Frank Lloyd Wright*, in “Architectural Forum”, gennaio.
- ID. (1955), *Io e l'architettura*, Mondadori, Milano.
- ZEVI BRUNO (1979), *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Bologna.

Parte terza. La ricostruzione del significato: 1945-56

- BACON EDMUND (1994), *Eero Saarinen*, in AA.VV., *Contemporary Architects*, St James Press, Chicago-New York.
- BROWNLEE DAVID B., DE LONG DAVID G. (1991), *Louis I. Kahn in the Realm of Architecture*, Rizzoli International, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- CAMERA AUGUSTO, FABIETTI RENATO (1989), *Storia Contemporanea*, Zanichelli, Bologna.
- CAPANNA ALESSANDRA (2000), *Le Corbusier, Padiglione Philips*, Testo&Immagine, Bruxelles, Torino.

- CASTELLI FRANCESCA R. (2003), *1944-1949. Il mausoleo delle Fosse Ardeatine*, in Piero Ostilio Rossi (a cura di), *Roma Architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale*, Gangemi, Roma.
- DE NARDI DIEGO (2000), *Jean Prouvé*, Testo&Immagine, Torino.
- FROMMONOT FRANÇOISE (1998), *Jørn Utzon, architetto della Sydney Opera House*, Electa, Milano.
- GALOFARO LUCA (2001), *Eero Saarinen*, Testo&Immagine, Torino.
- GRAMSCI ANTONIO (1948), *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino.
- HORKHEIMER MAX, ADORNO THEODOR WIESENGRUND (1978), *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
- IMBESI GIUSEPPE, MORANDI MAURIZIO, MOSCHINI FRANCESCO (a cura di) (1991), *Riccardo Morandi*, Gangemi, Roma.
- NICOLETTI MANFREDI (1996), *Sergio Musmeci. Organicità di forme e forze nello spazio*, Testo&Immagine, Torino.
- RONNER HEINZ, JHAVERI SHARAD (1987), *Louis I. Kahn: Complete Work, 1935-1974*, 2nd ed., Birkhäuser, Basel.
- SAGGIO ANTONINO (1992), *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*, in "Domus", 742, ottobre.
- ID. (1998), *La via dei simboli. Il ritorno del Monumento*, in "Costruire", 182, luglio-agosto.
- SARTRE JEAN PAUL (1964), *L'essere e il nulla*, Feltrinelli, Milano (ed. or. *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1943).
- STOCCHI ATTILIO (1999), *Vittoriano Vigano*, Testo&Immagine, Torino.
- WESTON RICHARD (2002), *Jørn Utzon*, Edition Blondal, Hellerup.
- ZEVİ BRUNO (1945), *Verso un'architettura organica*, Einaudi Torino.
- ID. (1950), *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino.

Parte quarta. Gli anni del Big Bang: 1957-66

- AA.VV. (1990), *High & Low. Popular Art and Modern Culture*, ed. by Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, The Museum of Modern Art, New York.
- ALEXANDER CHRISTOPHER (1967), *Note sulla sintesi della forma*, Il Saggiatore, Milano.
- BACON EDMUND (1967), *Design of Cities*, Viking Press, New York.
- BANHAM REYNER (1976), *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Thames and Hudson, London.
- BARTOLOZZI GIOVANNI (2004), *Leonardo Ricci*, Testo&Immagine, Torino.
- BUCKMINSTER FULLER RICHARD (1969), *Operating Manual For Spaceship Earth*, Dutton, New York.
- CARERI FRANCESCO (2001), *Constant*, Testo&Immagine, Torino.
- CIORRA PIPPO (1990), *Ludovico Quaroni*, Electa, Milano.
- COSTANZO MICHELE, VINCENZO GIORGI (1995), *Alfredo Lambertucci*, in "Edilizia Popolare", 239, maggio-giugno.

- DE FUSCO RENATO (1996), *Progetto e previsione storiografica*, in “Op. Cit.”, 97-9.
- EGELIUS MATS (1977), *Ralph Erskine*, in “Architectural Design Profiles”, 9, novembre-dicembre.
- FIORENTINI PIERLUIGI (2002), *Herman Hertzberger*, Testo&Immagine, Torino.
- GREGOTTI VITTORIO (1966), *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano.
- HABRAKEN JOHN (1973), *Strutture per una residenza alternativa*, Il Saggiatore, Milano.
- HEYER PAUL (1964), *Architects on Architecture. New Directions in America*, Van Nostrand, New York.
- IVAIN GILLES (ps. di Ivan Chitchevlov) (1958), *Formulario per un nuovo urbanismo 1953*, in “IS”, 1, giugno (cit. in Lippolis, 2002, pp. 40-1).
- JACOBS JANE (2000), *Vita e morte delle grandi città nordamericane*, Edizioni di Comunità, Torino.
- JACOBUS JOHN (1966), *Twentieth-Century Architecture. The Middle Years 1940-65*, Praeger, New York.
- LENCI RUGGERO (2006), *Studio Passarelli*, Electa, Milano.
- LIMA ANTONIETTA IOLANDA (2000), *Soleri: architettura come ecologia umana*, Jaca Book, Milano.
- LIPPOLIS LEONARDO (2002), *Urbanismo unitario. Antologia situazionista*, Testo&Immagine, Torino.
- LYNCH KEVIN (1959), *L'immagine della città*, introduzione e cura di Giancarlo Guarda, Marsilio, Padova 1964.
- MEZZETTI CARLO (a cura di) (2005), *Dalle città ideali alla città virtuale*, Kappa, Roma.
- MONTANER JOSEF MARIA (1996), *Dopo il Movimento moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- MUNTONI ALESSANDRA (1997), *Lineamenti di storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari.
- NIEUWENHUIS CONSTANT ANTON (1959), *Un'altra città per un'altra vita*, in “IS”, 3, giugno, ora in Lippolis (2002).
- OSTILIO ROSSI PIERO (1996), *La costruzione del progetto architettonico*, Laterza, Roma-Bari.
- PORTOGHESI PAOLO, ZEVI BRUNO (1964), *Michelangelo Architetto*, Einaudi, Torino.
- PRESTINENZA PUGLISI LUIGI (1999), *This is Tomorrow*, Testo&Immagine, Torino.
- RESTANY PIERRE (2008), *Yves Klein. Il fuoco nel cuore del vuoto*, Giampaolo Prearo Editore, Milano.
- ROSSI ALDO (1966), *L'architettura della città*, CLUP, Milano.
- ID. (1974), “Lettera a Carlo Terni”, 7, gennaio, note autobiografiche, manoscritto, presso “Paul Getty Center for Art and Humanities”, Los Angeles.
- RUDOLFSKY BERNARD (1964), *Architecture without Architects*, Museum of Modern Art, New York.

- SAGGIO ANTONINO (1988), *Un architetto americano. Louis Sauer*, Officina, Roma.
- ID. (1993), *La cultura dell'abitare nel lavoro di Atelier 5*, in "Edilizia Popolare", 228-229, luglio-ottobre.
- SAMONÀ GIUSEPPE (1959), *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari.
- SANTUCCIO SALVATORE (2005), *Dalla crisi dell'ottimismo all'ottimismo della crisi*, in Mezzetti (2005).
- SMITHSON ALISON (1982), *The Emergence at Team 10 out of CIAM*, Architectural Association, London.
- SPINELLI LUIGI (2006), *Paolo Soleri. Paesaggi tridimensionali*, Marsilio, Venezia.
- TAFURI MANFREDO (1986), *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino.
- UNALI MAURIZIO (2005), *La città virtuale*, in Mezzetti (2005).
- VENTURI ROBERT (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art Press, New York.
- VIDOTTO ANDREA (1978), *SAR-Progettazione e partecipazione: metodi e procedure*, in AA.VV. (1978), *Politica e gestione del territorio in Benelux*, Ente Fiere, Bologna.
- WEITEMEIER HANNAH (2002), *Klein*, Taschen, Köln.
- ZEVI BRUNO (1960), *Biagio Rossetti primo urbanista moderno*, Einaudi, Torino.
- ID. (1963), *La storia come metodologia del fare architettonico*, prolusione a "La Sapienza", 18 dicembre, ristampa a cura di Alessandra Muntoni, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Roma 1999.
- ID. (1996), *Zevi su Zevi*, Marsilio, Venezia.

Parte quinta. Gli anni del linguaggio: 1968-77

- ALEXANDER CHRISTOPHER (1979), *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, New York.
- ALEXANDER CHRISTOPHER, ISHIKAWA SARA, SILVERSTEIN MURRAY *et al.* (1977), *A Pattern Book*, Oxford University Press, New York.
- BLAKE PETER (1977), *Form Follows Fiasco*, Brown and Co., Boston.
- BESANÇON JULIEN (éd.) (1968), *Les murs ont la parole mai 68*, Tehou, Paris.
- DALL'OLIO LORENZO (2002), *Tadao Ando*, Testo&Immagine, Torino.
- FRAMPTON KENNETH (1980), *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna.
- IZZO ALBERTO, GUBITOSI CAMILLO (a cura di) (1975), *James Stirling. Opere e progetti 1950-1974*, Edizioni di Comunità, Milano.
- HAUSER ARNOLD (1964), *Il Manierismo*, Einaudi, Torino.
- JENCKS CHARLES (1977), *The Language of Post Modern Architecture*, Rizzoli, New York.
- GINEX GAETANO (2002), *Aldo Van Eyck*, Testo&Immagine, Torino.
- GRECO LAURA (2002), *Norman Foster*, Testo&Immagine, Torino.

- GUDMAND-HØYER JAN (1968), *Det manglende led mellem utopi og det forældede en familiehús*, in "Information", 26 giugno.
- LENNON JOHN (1980), Intervista, in "Dakota", 8 dicembre (ultima intervista il giorno dell'assassinio; trad. it. in "La Repubblica" 22 ottobre 2003).
- LUNING PARK NIELS (1968), *The Language of Architecture. A Contribution to Architectural Theory*, Mouton, Den Haag, Paris.
- MARCUSE HERBERT (1969), *An Essay on Liberation*, Beacon Press, Boston.
- MAXWELL ROBERT (1972), *New British Architecture*, Thames and Hudson, London.
- MCCAMANT KATHRYN, DURRET CHARLES (1989), *Cobousing in Denmark*, in Karen Franck, Sherry Ahrentzen, *New Housing. New Households*, Van Nostrand Reinhold, New York.
- PAPALEXOPOULOS DIMITRIS, KALAFATI ELENI (2006), *Takis Zenetos. Visioni digitali, architetture costruite*, EdilStampa, Roma.
- RESTANY PIERRE (2002), *Hundertwasser*, Taschen, Köln.
- SAGGIO ANTONINO (1993), *Co-Residenza. Nuove famiglie e progettazione della casa*, in "Edilizia Popolare", 228-229, luglio-ottobre.
- SUMMERSON JOHN (1963), *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1970.
- TAFURI MANFREDO (1976), *Five architects N.Y.*, Officina, Roma.
- TAFURI MANFREDO, DAL CO FRANCESCO (1977), *Storia dell'architettura contemporanea*, Electa, Milano.
- VENTURI ROBERT, SCOTT BROWN DENISE, IZENOUR STEVEN (1972), *Learning from Las Vegas*, MIT press, Cambridge (MA).
- ZEVI BRUNO (1973), *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino.
- ID. (1979), *Dall'apologia di Las Vegas al Mummens Theater di Jobansen (nn. 825-884)*, vol. 10/24, Laterza, Roma-Bari.

Parte sesta. Gli anni dei contesti e dei palinsesti: 1978-87

- AA.VV. (1975), *L'arte moderna*, a cura di Franco Russoli, Fabbri, Milano.
- AA.VV. (1978), *Roma interrotta*, mostra organizzata dagli Incontri internazionali d'arte, Mercati di Traiano, maggio-giugno 1978, catalogo a cura di Marisa Cerruti, con *Premessa* di Giulio Carlo Argan (pp. 11-12) e saggio introduttivo, *Il Genius Loci di Roma*, di Christian Norberg Schulz (pp. 13-27), Officina, Roma.
- AA.VV. (1993), *International Dictionary of Architects*, St Martin Press, Detroit.
- COSTANZO MICHELE (2002), *Bernard Tschumi*, Testo&Immagine, Torino.
- GEHRY FRANK (1985), *Frank Gehry: Buildings and Projects*, ed. by Peter Arnell, Ted Bickford, testi di Germano Celant, Mason Andrews, Rizzoli International, New York.
- HEYER PAUL (1993), *American Architecture. Ideas and Ideologies in the Late Twentieth Century*, Van Nostrand, New York.
- JODIDIO PHILIP (1995), *Contemporary California Architects*, Taschen, Köln.

- KOOLHAAS REM (1978), *Delirious New York*, Oxford University Press, New York.
- LENCI RUGGERO (2004), *I. M. Pei*, Testo&Immagine, Torino.
- PURINI FRANCO (1991), *Un paese senza paesaggio*, in "Casabella", LV, 575-576, gennaio-febbraio.
- Roma *Interrotta* (1979), in "Architectural Design Profile", 49, 3-4.
- ROWE COLIN, KOETTER FRED (1978), *Collage City*, MIT Press, Cambridge.
- RUBINO LUCIANO (1984), *Frank O. Gehry Special*, Edizioni Kappa, Roma.
- SAGGIO ANTONINO (1994a), *Alessandro Anselmi. L'archeologo del futuro*, in "Costruire", 133, giugno.
- ID. (1994b), *Franco Purini, fra Futurismo e metafisica*, in "Costruire", 131, aprile.
- ID. (1995), *Zoelly Rüegger Holenstein. Architettura svizzera fuori dalle convenzioni: il coraggio e la perizia del moderno*, in "L'Architettura cronache e storia", 472, febbraio.
- SCHUMACHER PATRIK (2004), *Hadid Digitale*, Testo&Immagine, Torino.
- ZAVATTINI CESARE (1953), *Dianio*, in "Cinema Nuovo", 4.

Parte settima. Il successo dell'architettura nel mondo: 1988-2000

- AA.VV. (1989), *Deconstruction, Omnibus volume*, a cura di Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin, Rizzoli International, New York.
- BISCOGLI LUIGI (1998), *Günther Behnisch. Poetica situazionale*, Testo&Immagine, Torino.
- CIORRA PIPPO (1993), *Peter Eisenman*, Electa, Milano.
- COSTANZO MICHELE, DE GIORGI VINCENZO, TOLOMEO MARIA GRAZIA (a cura di) (1993), *Richard Meier Frank Stella. Arte e Architettura*, Electa, Milano.
- DE FUSCO RENATO, SACCHI LIVIO (a cura di) (1999), *Topocronologia dell'architettura europea*, Zanichelli, Bologna.
- FIORENTINI PIERLUIGI (2008), *Antoine Predock. Echi del deserto*, Marsilio, Venezia.
- GALOFARO LUCA (1998), *Peter Eisenman. Progetti e opere*, Edilstampa, Roma.
- GIORGI EMILIA (2007), *Eric Owen Moss*, Marsilio, Venezia.
- JENCKS CHARLES (1995a), *An Architecture of Waves and Twists*, in "Architectural Design", 5/6.
- ID. (1995b), *The Architecture of the Jumping Universe*, Academy Editions, London.
- KOOLHAAS REM, MAU BRUCE (1994), *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York.
- LIMA IOLANDA (1996), *Alle soglie del terzo millennio*, Flaccovio, Palermo.

- MOSCO VALERIO (2008), *Architettura contemporanea: Stati Uniti Est Coast*, Motta, Milano.
- PERNIOLA MARIO (1994), *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino.
- RILEY TERENCE (1999), *The Un-Private House*, MoMA, New York.
- RUDOLF KLEIN (2002), *Zvi Hecker*, Testo&Immagine, Torino.
- SACCHI LIVIO (1989), *Il disegno dell'architettura americana*, Laterza, Roma-Bari.
- SAGGIO ANTONINO (1996), *Peter Eisenman. Trivellazioni nel futuro*, Testo&Immagine, Torino.
- ID. (1997), *Frank O. Gehry. Architetture residuali*, Testo&Immagine, Torino.
- TERRANOVA ANTONINO (2001), *Mostri metropolitani*, Meltemi, Roma.
- TOFFLER ALVIN (1980), *The Third Wave*, Morrow, New York (trad. it. CDE, Milano 1987).
- ID. (1991), *Powershift: la dinamica del potere*, Sperling & Kupfer, Milano.
- ZEVI BRUNO (1999), *Storia e Controstoria dell'Architettura*, Newton Compton, Roma.

Parte ottava. La rivoluzione informatica dell'architettura. Dopo il 2001

- BARBERA LUCIO (a cura di) (2006), *Becoming of an Architect in the XXI Century*, Editrice La Sapienza, Roma.
- BARZON FURIO (2003), *The Chartres of Zurich, Eisenman, De Kerckhove, Saggio*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin.
- BRAYER MARIE-ANGE, LOOTSMA BART (2004), *The Naked City, Archilab 2004*, Hyx, Amsterdam.
- BRAYER MARIE-ANGE, SIMONOT BEATRICE (2003), *ArchiLab's Earth Buildings: Radical Experiments in Land Architecture*, Thames & Hudson, London.
- BRIZZI MARCO, GIACONIA PAOLA (a cura di) (2003), *Script*, Image, Firenze.
- BULLIVANT LUCY (a cura di) (2005), *4dspace: Interactive Architecture*, in "Architectural Design", 75, 1 jan./feb.
- DEAN ANDREA O., PARSON TIMOTHY (2002), *Rural Studio*, Princeton Architectural Press, New York.
- KIPNIS JEFFREY (1993), *Towards a New Architecture*, in Lynn (1993).
- KOLAREVIC BRANKO (ed.) (2003), *Architecture in The Digital Age: Design and Manufacturing*, Spon Press, London.
- KOYRÉ ALEXANDER (1967), *Dal mondo del pressapoco all'universo della precisione*, Einaudi, Torino.
- LAZIER SANDRO, FERRARA PAOLO (2006), *AntiTheSi. Scritti critici 2000-2005*, CLUP, Milano.
- LINDSEY BRUCE (2002), *Digital Gehry*, Testo&Immagine, Torino.
- LYNN GREG (ed.) (1993), *Folding in Architecture*, Academy Editions, London.
- MAROTTA ANTONELLO (2003), *Ben Van Berkel*, Testo&Immagine, Torino.
- ID. (2005), *Diller + Scofidio, Il teatro della dissolvenza*, EdilStampa, Roma.

- MELLO PATRIZIA (2008), *Toyo Ito. Nuovi media nuovo reale*, Edilstampa, Roma.
- MIGAYROU FRÉDÉRIC (éd.) (2003), *Architectures non standard, exhibiton catalogue*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- MIGLIARI RICCARDO (2004), *Disegno come Modello*, Edizioni Kappa, Roma.
- OOSTERHUIS KAS (2007), *Ipercorpi. Verso un'architettura e-motiva*, Edilstampa, Roma.
- PURINI FRANCO, MARZOT NICOLA, SACCHI LIVIO (2006), *La città nuova Italia-7-26 invito a Vema*, Biennale di Venezia, Editrice Compositori, Bologna.
- RUOTOLO PAOLA (2007), *Dimensione Chevalier*, in "L'Architetto Italiano", Supplemento On&Off, 19, III.
- SAGGIO ANTONINO (2002), *L'eredità di Sambo*, in "Costruire", 234, novembre.
- ID. (2007), *Introduzione alla Rivoluzione Informatica in Architettura*, Carocci, Roma.
- SCHMAL PETER (ed.) (2001), *Digital | Real Blobmeister First Built Projects*, Deutsches Architektur Museum Francoforte, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin.
- UNALI MAURIZIO (a cura di) (2008), *Abitare Virtuale significa rappresentare*, Edizioni Kappa, Roma.
- WATANABE MAKOTO SEI (2004), *Induction Design*, Testo&Immagine, Torino.
- WHITELEY NIGEL (2006), *Penezic' & Rogina. Digitalizzazione della realtà*, Edilstampa, Roma.
- YU-TUNG LIU (ed.) (2003), *Developing Digital Architecture*, Birkhäuser, Basel.
- ZAMBELLI MATTEO (2005), *Morphosis. Operazioni sul suolo*, Marsilio, Venezia.

Indice dei nomi

- Aalto Alvar (1898-1976), 18, 104-11,
146, 166-8, 170, 172, 177, 184,
189, 280, 353, 363
- Acconci Vito (1940-), 352
- Adler Dankmar (1844-1900), 128
- Adorno Theodor (1903-1969), 215
- Agostino d'Ipbona (354-430), 403
- Albini Franco (1905-1977), 114,
205-6, 360
- Alexander Christopher (1936-), 203,
225, 240, 258, 263
- Allen John (1929-), 200, 364-5, 440
- Ambasz Emilio (1943-), 363
- Ando Tadao (1941-), 272
- Andrä Wolfhart (1914-1996), 252
- Anselmi Alessandro (1934-), 302-4
- Antonioni Michelangelo (1912-
2007), 249
- Aprile Nello, 151, 157
- Arad Ron (1951-), 430
- Araya Masato, 434-5
- Argan Giulio Carlo (1909-1992), 264,
295
- Armstrong Neil (1930-), 249
- Arnolfo di Cambio (1240-1302), 207
- Arp Jean Hans (1886-1966), 59, 60
- Artaria Paul (1892-1959), 88
- Asplund Gunnar (1885-1940), 106,
185, 189
- Augustine Margaret (1953-), 364
- Aymonino Carlo (1926-), 221,
239-40, 302
- Bacon Edmund (1910-2005), 229,
157
- Badiali Carla(1907-1992), 115
- Baggage Charles (1791-1871), 26
- Bakema Jakob (1914-1981), 225
- Baker Benjamin (1840-1907), 26
- Balla Giacomo (1871-1958), 33-4,
43, 321, 380, 383, 390
- Balmond Cecil (1943-), 434-5
- Banfi Gian Luigi (1910-1945), 114,
206
- Banham Reyner (1922-1988), 204,
220
- Bardi Pietro Maria (1900-1999), 113,
116, 118
- Barnes Edward Larrabee (1915-
2004), 237
- Baroni Nello (1906-1958), 113
- Barthes Roland (1915-1980), 266
- Basaldella Mirko (1910-1969), 151,
157
- Basile Ernesto (1857-1932), 28
- Bass Edward (1945-), 364
- Bateson Gregory (1904-1980), 440
- Battisti Emilio (1938-), 219
- Baudelaire Charles (1821-1867), 25,
42
- Behne Adolf (1885-1948), 61
- Behnisch Günther (1922-), 252,
342-3
- Behrens Peter (1868-1940), 28, 31,
34, 36, 83, 127

ARCHITETTURA E MODERNITÀ

- Belgiojoso Lodovico Barbiano (1909-2004), 114, 206
- Bell Alexander Graham (1847-1922), 26, 116
- Benevolo Leonardo (1923-), 204
- Benjamin Walter (1892-1940), 149
- Berardi Pier Niccolò (1904-1989), 113
- Bergson Henri (1859-1941), 351
- Berkeley Busby (1895-1976), 102
- Berlage Hendrik Petrus (1856-1934), 28-9, 32
- Bernhard Karl (1859-1937), 31
- Bernini Gian Lorenzo (1598-1680), 367
- Beuys Joseph (1921-1986), 264
- Bianconi Roberto (1939-), 273
- Birkerts Gunnar (1925-), 282
- Blake Peter (1932-), 275, 330
- Blazica Claudio (1956-2002), 410
- Bloc André (1896-1966), 252
- Blomstedt Paul Ernesti (1900-1935), 106
- Boccioni Umberto (1882-1916), 33-4, 43, 390-1
- Bogliardi Oreste (1900-1968), 116
- Bohigas Oriol (1925-), 360-1
- Bonito Oliva Achille (1939), 264
- Bontempelli Massimo (1878-1960), 114
- Borromini Francesco (1599-1667), 207, 367
- Bos Caroline (1959-), 417
- Botta Mario (1943-), 272-3
- Bourgeois Victor (1897-1962), 88
- Boyarsky Alvin (1928-1990), 371
- Bozo Dominique (1935-1993), 377
- Braghieri Gianni (1945-), 240
- Branzi Andrea (1938-), 434-5
- Braque George (1882-1963), 43, 132, 321
- Breuer Marcel (1902-1981), 172
- Brinkman Michiel (1873-1925), 92
- Brown Neave (1929-), 221, 228
- Brownson Jacques (1923-1994), 169
- Brunel Isambard Kingdom (1806-1859), 26
- Brunelleschi Filippo (1377-1446), 402
- Bryggman Erik (1891-1955), 106
- Buckminster Fuller Richard (1895-1983), 200-202, 215, 240, 364, 436, 440
- Buren Daniel (1938-), 298
- Burri Alberto (1915-1995), 158, 198, 321
- Burry Mark (1957-), 429
- Cadere André (1934-1978), 264
- Cage John (1912-1992), 73, 389
- Calatrava Santiago (1951-), 366, 368-70, 380
- Calcaprina Cino, 151, 157
- Campi Mario (1936-), 272-3
- Candela Félix (1910-1997), 180, 182, 189, 367
- Candilis George (1913-1995), 225, 258
- Cappai Iginio (1932-1999), 211-2
- Caravaggio (Michelangelo da) (1571-1610), 402
- Cardelli Aldo, 151, 157
- Carrà Carlo (1881-1966), 115-6, 120
- Carroll Lewis (1832-1898), 409
- Cattaneo Cesare (1912-1943), 115, 269
- Celli Carlo (1936-), 222
- Cerdà Ildefonso (1815-1876), 89
- Cereghini Mario (1903-1966), 115

INDICE DEI NOMI

- Cézanne Paul (1839-1906), 25, 40-1,
47, 117, 132
- Chalk Warren 1927-1988, 200
- Chareau Pierre (1883-1950), 88, 374
- Che Guevara Ernesto (1928-1967),
249
- Cheeseman Georgie, 255
- Cheesman Wendy, 255
- Chemetov Paul (1928-), 359
- Chernikhov Yakov Georgievich
(1889-1951), 65-66
- Chevalier Miguel (1959-), 431
- Chomsky Noam (1928-), 266-7
- Christo Vladimirov Javašev 1935-
295, 296
- Christo Jeanne-Claude Denat de
Guillebon (1935-2009), 295, 296
- Ciriani Henri (1936-), 360
- Coccia Francesco (1946-), 151, 157
- Coderch José (1913-1984), 225, 360
- Constant (Constant Nieuwenhuys)
(1920-2005), 212-8, 370
- Contamin Victor (1840-1895), 22
- Cook Peter (1936-), 200, 351, 421
- Cooke Catherine (1942-2004), 65
- Copernico Niccolò (1473-1543), 428
- Corbett Harvey Wiley (1873-1954),
100
- Correa Charles (1930-), 258, 286
- Cosenza Luigi (1905-1984), 114,
147-9
- Costa Lucio (1902-1998), 187-8
- Courbet Gustave (1819-1877), 25
- Croce Benedetto (1866-1952), 149,
204
- Crompton Dennis (1935-), 200
- D'Aronco Raimondo (1857-1932),
28
- Daejin Bu, 412-3
- Daneri Luigi Carlo (1900-1972), 219,
221
- Darbourne John William (1935-
1991), 228
- Dardi Costantino (1936-1991), 295,
298, 308, 311
- Darke Geoffrey (1929-), 228
- Darwin Charles (1809-1882), 25
- De Carlo Giancarlo (1919-2005),
189, 223, 225, 233, 259, 265,
307-8, 311
- De Chirico Giorgio (1888-1978),
117, 120, 240
- De Luigi Mario (1901-1978), 203
- De Mandrot Hélène (1867-1948), 88
- De Masi Domenico (1938-), 259
- De Meuron Pierre (1950-), 375, 376,
408-9
- De Klerk Michel (1884-1923), 28, 92
- De Renzi Mario (1897-1967), 112
- De Plaisant Uga (1917-), 157
- De Sade, Donatien Alphonse
François, (1740-1814), 346
- De Portzamparc Cristian (1944-),
309, 359-60
- De Saussure Ferdinand (1857-1913),
266
- De Zavala Juan, 88
- Debord Guy (1931-1994), 213, 250
- Décosterd Jean-Gille (1963-), 431
- Deleuze Gilles (1925-1995), 416
- Delleani Vinicio, 217
- Dempster William (1940-), 200, 364
- Derrida Jacques (1930-2004), 313,
317, 342 343
- Dickens Charles (1812-1870), 25
- Diller Elizabeth (1954-), 431, 435-6
- Diotallevi Ireneo 1909-1954, 114

ARCHITETTURA E MODERNITÀ

- Dix Otto (1892-1969), 61
- Dubuff et Jean (1901-1985), 157-8,
191, 321
- Duchamp Marcel (1887-1968), 33-4,
321, 380, 390
- Dudok Willem (1884-1974), 28, 34,
61
- Dunant Jean Henry (1828-1910), 282
- Dusapin Fabrice, 360
- Dutert Ferdinand (1845-1906), 22,
26
- Eames Charles (1907-1978), 155
- Eastman Chuck, (1939-), 419
- Edison Thomas (1847-1931), 26
- Edler Jan (1970-), 421
- Edler Tim (1965-), 421
- Eiffel Gustave (1832-1923), 26
- Einstein Albert (1879-1955), 43, 74,
160, 182, 380
- Eisenman Peter (1932-), 247, 267-71,
307, 311-9, 330, 334, 377, 341,
345, 370, 378-86, 390, 406, 416-7
- Ekelund Hilding (1893-1984), 106
- El Lissitskij (Eliezer Markovià
Lisickij) (1890-1941), 79, 66
- Eliasson Olafur (1967-), 441-2
- Emmerich Georges (1925-1996), 199
- Engels Friedrich (1820-1895), 25
- Ercole I d'Este (1431-1505), 208
- Erskine Ralph (1914-2005), 189, 225,
232-5, 248, 261-2, 323, 354, 363
- Esherick Joseph (1914-1998), 237
- Fautrier Jean (1898-1964), 192
- Fehn Sverre (1924-2009), 363
- Figini Luigi (1903-1984), 111, 114,
212
- Finsterlin Hermann (1887-1973), 63
- Fiorentino Mario (1918-1982), 151,
157, 217, 221-2
- Fisker Kay (1893-1965), 185, 200-2
- Fleischer Alain (1944-), 377
- Florentin Lucienne (1872-1942), 88
- Folsome Clair (1943-), 364
- Fontana Lucio (1899-1968), 116
- Ford Henry (1863-1947), 86, 406
- Foster Norman (1935-), 255-6, 420
- Foucault Michel (1926-1984), 268
- Fouilhoux Jacques-Andr  (1879-
1945), 100
- Fourier Charles (1772-1837), 93, 298
- Fournier Colin (1944-), 421
- Frampton Kenneth (1930-), 267
- Francastel Pierre (1900-1970), 71
- Frank Josef (1885-1967), 88
- Franken Bernhard (1965-), 421, 423
- Franklin Benjamin (1706-1790), 244
- Frazer John (1945-), 419
- Frei Otto (1925-), 252
- Frette Guido (1901-1984), 111
- Friedman Yona (1923-), 199, 289
- Fr bel Friedrich (1782-1852), 131
- Fuksas Massimiliano (1944-), 360,
425-6
- Fullbright John William (1905-1995),
172
- Funi Achille (1890-1972), 115
- Gabetti Roberto (1925-2000), 206,
211-2
- Galfetti Aurelio (1936-), 273
- Galileo Galilei (1564-1642), 402
- Galli Aldo (1906-1981), 115
- Gamberini Italo (1907-1990), 113
- Gan Alexei (1889-1942), 63
- Garofano Douglas (1963-), 63
- Gardella Ignazio (1905-1999), 114,
122, 205-6, 291-2, 360

INDICE DEI NOMI

- Garnier Tony (1869-1948), 28, 33, 89
- Garofano Douglas (1963-), 423
- Gatti Alberto (1921-), 308, 311
- Gatti De Sanctis Diambra (1921-2008), 308, 311
- Gaudí Antonio (1852-1926), 28, 183, 207
- Gaudin Henri (1933-), 237, 360
- Gauguin Paul (1848-1903), 41
- Gehry Frank Owen (1929-), 311, 322-8, 330, 334, 339, 341, 342, 379, 388-97, 419-23
- Giacometti Alberto (1901-1966), 152, 157, 191
- Gianola Ivano (1944-), 273
- Giedion Siegfried (1888-1968), 88, 189, 207
- Ginzburg Moisej (1892-1946), 93-5, 97
- Giotto (di Bondone) (1267-1337), 411
- Giovannoni Gustavo (1873-1947), 89, 204
- Giurgola Romaldo (1920-), 295, 298-9
- Godin André (1817-1888), 93
- Godley Frederic (1886-1961), 100
- Goff Bruce (1904-1982), 210-1
- Golosov Ilya Aleksandrovich (1883-1945), 67
- Gorbaciov Mikail (1931-), 344
- Gorio Federico (1915-2007), 221
- Goulthorpe Mark (1963), 429, 431
- Gowan James (1923-), 196, 200, 278-9
- Gramsci Antonio (1891-1937), 154
- Grassi Giorgio (1935-), 221
- Graves Michael (1934-), 267, 270-1, 276, 283, 295, 298, 312, 330
- Greene David (1937-), 200
- Greene Herb (1929-), 210, 211
- Greenough Horatio (1805-1852), 178
- Gregotti Vittorio (1927-), 219, 221, 304, 306-8
- Gropius Walter (1883-1969), 18, 34, 36-9, 41-2, 46-8, 51-2, 56, 67, 71, 76, 78-9, 83, 89-90, 97, 105, 107, 109, 111, 126, 132, 147, 156, 166, 170, 172, 174, 178, 203, 227, 380
- Grosz George (1893-1959), 61, 321
- Grumbach Antoine (1942-), 295, 297, 299-300
- Grzimek Günther (1915-1996), 252
- Guarini Guarino (1624-1683), 207
- Guarnieri Sarre (1904-1933), 113
- Gubler Friedrich, 88
- Gudmand-Høyer Jan (1936-), 259-61
- Guedes Amancio (Pancho (1925-), 225, 286
- Guevrekian Gabriel (1892-1970), 88
- Guimard Hector (1867-1942), 127
- Gwathmey Charles (1938-2009), 266-7, 271
- Habraken John (1928-), 224-5
- Hadid Zaha (1950-), 307, 311, 329-37, 341, 343, 361-2, 404-6, 423
- Haefeli Max (1901-1976), 88
- Haesler Otto (1880-1962), 91
- Halprin Lawrence (1916-2009), 237-8
- Häring Hugo (1882-1958), 62-3, 88, 109
- Harrison Wallace (1895-1981), 100
- Hartung Hans (1904-1989), 192

ARCHITETTURA E MODERNITÀ

- Hauser Arlond (1892-1978), 278,
280, 342
- Hausmann Raoul (1886-1971), 39
- Hausmann Georges Eugène (1809-1891), 306
- Hecker Zvi (1931), 211-2, 349-50
- Hejduk John (1929-2000), 267,
270-1, 345
- Helg Franca (1920-1989), 205
- Herron Ron (1930-1994), 199-200
- Hertzberger Herman (1932-), 258,
260, 307
- Herzog Jacques (1950-), 375-6, 408-9
- Hilberseimer Ludwig (1885-1967),
83
- Hitchcock Henry Russell
(1903-1987), 102, 132
- Hobsbawm Eric John (1917-), 344
- Hoffmann Joseph (1870-1956), 28,
61
- Hofmeister Henry (1891-1962), 100
- Holl Steven (1947-), 350-2, 354, 358
- Hollein Hans (1934-), 277, 281-3
- Holzer Michael (1943-), 341
- Hood Raymond (1881-1934), 100
- Hopper Dennis (1936-), 249
- Hoste Huib (1881-1957), 88
- Howard Ebenezer (1850-1928), 89
- Howe George (1886-1955), 172
- Huidobro Borja (1936-), 359
- Huizinga Johan (1872-1945), 218
- Hundertwasser Friedensreich (1928-2000), 250
- Huttunen Erkki (1908-1956), 106
- Isola Aimaro (1928-), 206, 211-2
- Isozaki Arata (1931-), 283-4, 358
- Ito Toyo (1941-), 399, 431-5
- Itten Johannes (1888-1967), 63, 77
- Jakob Dominique (1966-), 421
- Jakobson Roman (1896-1982), 65,
266
- Jeanneret Pierre (1896-1967), 88
- Jefferson Thomas (1743-1826), 382
- Jencks Charles (1939-), 275, 312, 351
- Jeongcheol Kim, 412-3
- Johansen John (1916-), 253, 440
- Johns Jasper (1930-), 197, 321
- Josic Alexis (1921-), 258
- Johnson Philip (1906-2005), 102,
132, 171, 276, 312, 330, 341-3
- Jones Fay (1921-2004), 363
- Judd Donald (1928-1994), 264
- Kac Eduardo (1962-), 431
- Kafka Franz (1883-1924), 346
- Kahn Louis (1901-1974), 155, 171-8,
187, 191, 202-3, 220, 230, 241-2,
272, 304, 351, 389
- Kandinsky Vasilij (1866-1944), 117
- Kaufmann Emil (1891-1953), 47
- Kaufmann Edgar (1885-1955), 141
- Kennedy John Fitzgerald (1917-1963), 249
- Kennedy Robert Francis (1925-1968), 249
- Kennon Kevin (1958-), 407
- Kiesler Frederick John (1890-1965),
79
- King Martin Luther (1929-1968), 249
- Kipnis Jeff (1951-), 416
- Klee Paul (1879-1940), 117, 330, 332
- Kleihtes Josef Paul (1933-2004), 306
- Klein Alexander (1879-1961), 92
- Klein Yves (1928-1962), 195, 198
- Koetter Fred (1938-), 299
- Kollhoff Hans (1946-), 358
- Koolhaas Rem (1944-), 334-5, 341,
343, 351, 370-3, 380, 412-3
- Kosuth Joseph (1945-), 267

INDICE DEI NOMI

- Kounellis Jannis (1936-), 264
- Koyré Alexandre (1892-1964), 402
- Kranz Kurt (1910-1997) 37
- Krier Leon (1946-), 278, 295, 297-8
- Krier Robert (1938-), 295, 298, 306, 312
- Kroll Lucien (1927-), 257-8, 323
- Kubrick Stanley (1928-1999), 249, 251, 255
- Kuhn Thomas (1922-1996), 17, 18, 442
- Lang Fritz (1890-1976), 69
- Larco Sebastiano (1901), 111
- Lasdun Dennis (1914-11), 233
- Lauber Ulrike (1955-), 358
- Laugier Marc-Antoine (1713-1769), 305
- Lazovich Olga (1898-1985), 143
- Leclercq François, 360
- Le Corbusier (1887-1965), 18, 21, 46-56, 66-7, 71, 78-9, 83-4, 86-91, 93-4, 97, 101, 106-7, 109, 111, 120-2, 126, 128, 130-2, 135, 138-9, 147-8, 155, 158-62, 164-6, 173, 177, 180, 187-8, 191-3, 203-4, 213, 218-9, 227, 232, 259, 277, 280, 318, 373, 396
- Ledoux Claude-Nicolas (1736-1806), 305
- Léger Ferdinand (1881-1955), 321
- Lénárd Ilona (1948-), 425
- Lennon John (1940-1980), 286
- Leonhardt Fritz (1909-1999), 252
- Leonidov Ivan Ilič (1902-1959), 66
- Leopardi Giacomo (1798-1837), 127
- Leroy Louis (1924-), 258
- Lévi-Strauss Claude (1908-2009), 226
- LeWitt Sol (1928- 2007), 267
- Leyton Michael (1952-), 417
- Libera Adalberto (1903-1963), 111-2, 122, 147-9, 159
- Libeskind Daniel (1946-), 340-1, 34-8, 350, 358, 395
- Lichtenstein Robert (1923-1997), 198, 321
- Licini Osvaldo (1894-1958), 116
- Liebknecht Karl, 76
- Ligorio Pirro (1510-1583), 304
- Lindegren Yrjö (1900-1952), 106
- Lindgren Armas (1874-1929), 106
- Lingeri Pietro (1894-1968), 115, 165, 269
- Loos Adolf(1870-1933) 32, 240
- Lubetkin Berthold (1901-1990), 150
- Luckhardt Hans (1890-1954), 61
- Luckhardt Wassili (1889-1972), 61
- Lugli Piero Maria (1923-), 221
- Lurçat André (1894-1970), 88
- Lusanna Leonardo (1908-1973), 113
- Luxemburg Rosa (1871-1919), 76
- Lynch Kevin (1918-1984),, 225, 263
- Lyndon Donlyn (1936-), 237
- Lynn Greg (1964-), 407, 416, 423
- Lynn Jack, 219
- Lytard Jean-François (1924- 1998), 276
- Macfarlane Brendan (1961-), 421
- Mackintosh Charles Rennie (1868-1928), 28, 127, 131
- McInturf Michael, 423
- Mac Murray William, 100
- Maggioni Gino (1898-1955), 88
- Magnelli Alberto (1888-1971), 116
- Maillart Robert (1872- 1940), 182
- Mainardis Pietro (1935-), 211-2
- Malaparte Curzio (1898-1957), 148
- Manet Edouard (1832-1883, 25

ARCHITETTURA E MODERNITÀ

- Manzoni Piero (1933-1963), 198-9
- Mao Tse-tung, 265 (1893-1976)
- Marat Jean-Paul (1743-1793), 285
- Marcuse Herbert (1898-1979), 250
- Marescotti Franco (1908-), 114
- Marinetti Filippo Tommaso (1876-1944), 43
- Markelius Sven Gottfrid 1889-1972), 107
- Martin Leslie (1908-1999), 233
- Martorell Josep (1925-), 361
- Marx Karl (1818-1883), 25
- Matisse Henri (1869-Nizza, 3 novembre 1954) 48, 407
- Matsui Hiromichi, 219
- Mattè Trucco Giacomo (1869-1934), 55
- Matzinger Friz, 261
- Mau Bruce (1959-), 372
- May Ernest (1886-1970), 88, 91, 384
- Mayne Thomas (1942-), 415
- McLuhan Marshall (1911-1980), 250
- Meier Richard (1934-), 267, 271, 283
- Mel'nikov Konstantin Stepanovič (1890-1974), 66-7
- Melotti Fausto (1901-1986), 116, 367
- Mendelsohn Erich (1887-1953), 18, 56, 62-4, 69-70, 72-4, 76, 78, 83, 109, 111, 126, 132, 143, 207, 380
- Menn Christian (1927-), 366
- Mercadal García (1896-1985), 88
- Mercatore Gerardo (1512-1594), 386
- Meucci Antonio (1808-1889), 26
- Meyer Hannes (1889-1954), 81, 88
- Michelangelo (Buonarroti) (1475-1564), 111, 207-8, 367
- Michelucci Giovanni (1891-1990), 113, 209, 211
- Mies van der Rohe Ludwig (1886-1969), 18, 56, 75-84, 107, 109, 111, 120, 126, 132, 69-72, 186, 191, 203, 213, 255, 382
- Miralles Enric (1955-2000), 333, 360-2, 409-10
- Miró Joan (1893-1983), 321
- Möbius August Ferdinand (1790-1868), 401, 417
- Mockbee "Sambo" Samuel (1944-2001), 441, 443-4
- Modugno Domenico (1928-1994), 198
- Moholy-Nagy László (1895-1946), 63, 77
- Mondrian Piet (1872-1944) 57, 77, 332
- Moneo Rafael (1937-), 284-5, 358
- Monet Claude (1840-1926), 25
- Moore Charles (1925-1993), 236-8, 24, 275, 276, 295
- Morandi Giorgio (1890-1964), 115, 116, 120
- Morandi Riccardo (1902-1989), 182-4, 191, 217, 367, 380
- Moretti Gaetano (1860-1938), 93, 106
- Moretti Luigi (1907-1973), 113, 122
- Moro Aldo (1916-1978), 293
- Morpurgo Vittorio Ballio (1890-1966), 241
- Morris William (1834-1896), 27
- Morris Benjamin Wistar (1870-1944), 100
- Moser Werner (1896-1970), 88
- Moss Eric Owen (1943-), 349
- Moussavi Farshid (1965-), 405
- Mumford Lewis (1895-1990), 215
- Munch Edvard (1863-1944), 321

INDICE DEI NOMI

- Muratori Saverio (1910- 1973), 206,
301, 304
- Murcutt Glenn (1936-), 363
- Musmeci Sergio (1926-1981), 252
- Mussolini Benito (1883-1945), 103
- Muthesius Hermann (1861-1927),
31, 85
- Muzio Giovanni (1893- 1982), 113
- Nervi Pier Luigi (1891-1979), 147,
150, 181-3, 367
- Neuman Alfred (1900-1968), 211-2
- Neutra Richard (1892-1970), 147
- Nicolin Pierluigi (1941-), 219
- Nicolini Renato (1942-), 300
- Niemeyer Oscar (1907-), 187-8, 286
- Nizzoli Marcello (1887-1969), 122
- Nolli Giovanni Battista (1692-1756),
295-6, 299, 304
- Norberg Schulz Christian (1926-
2000), 301
- Nouvel Jean (1945-), 374-6, 409,
411-3, 415, 426, 430
- Novak Marcos (1957-), 427, 429, 431
- Nyström Usko (1861-1925), 106
- Oksiuta Zbigniew (1951-), 438
- Olbrich Joseph (1867-1908), 28, 127
- Oldenburg Claes (1929-), 198, 320-1
- Olivetti Adriano (1901-1960), 211
- Oosterhuis Kas (1951-), 423-5, 431
- Ott Carlos (1946-), 360
- Oud Johannes (1890-1963), 57-9, 83
- Ozenfant Amédée (1886-1966), 48-9
- Pagano Giuseppe (1896-1945), 101,
114, 122-3, 149-50, 159, 321
- Palanti Giancarlo (1906-1977), 114,
122
- Palladio Andrea (1508-1580), 174,
204, 207
- Pane Roberto (1897-1987), 321
- Panofsky Erwin (1892-1968), 267
- Paolini Giulio (1940-), 264
- Parent Claude (1923-), 251-2, 374
- Pascali Pino (1935-1968), 264
- Pasolini Pier Paolo (1922-1975) è,
163, 265
- Passarelli Lucio (1922-), 212, 217
- Paxton Joseph (1803-1865), 26
- Pei Ieoh Ming (1917-), 229, 230
283-4, 359
- Penezic Vinko (1959-), 421
- Penn William (1644-1718) w, 232
- Peressutti Enrico (1908-1976), 114,
206
- Perrault Dominique (1953-), 359
- Perret Auguste (1874-1954), 28, 32,
155
- Persico Edoardo (1900-1936), 114,
116-7, 122-3
- Perugini Giuseppe (1914-), 151, 157
- Pessina Franco (1933-), 272-3
- Pevsner Nikolaus (1902-1983), 88
- Piacentini Marcello (1881-1960),
109, 113, 241
- Piano Renzo (1937-), 254-5, 354-8,
363, 393
- Picasso Pablo (1881-1973), 40, 42-3,
132, 149, 321
- Piccinato Luigi (1899-1983), 112
- Pietilä Raili (1923-1993), 209
- Pietilä Reima (1926-), 209, 211
- Pikionis Dimitris (1887-1968), 284
- Piñon Helio (1942-), 361
- Pinós Carmen (1954-), 360-2
- Piranesi Giambattista (1720-1778),
304-5, 377

ARCHITETTURA E MODERNITÀ

- Pistoletto Michelangelo (1933-), 264
- Planck Max (1858-1947), 43
- Poelzig Hans (1869-1936) Berlin, 63, 83
- Pollini Gino (1903-1991), 111, 114, 212
- Pollock Jackson (1912-1956), 132, 321
- Ponti Gio (1981-1979), 113
- Popper Karl (1902-1994), 183
- Portaluppi Piero (1888-1967), 106
- Portman John (1924-), 256
- Portoghesi Paolo (1931-), 203, 295, 300-2,304
- Predock Antoine (1936-), 353-4
- Price Cedric (1934-2003), 254, 289
- Prina Carla (1911-2008), 115
- Prix Wolf (1942-), 341
- Prouvé Jean, 155
- Purini Franco, 219, 302, 304-5, 308, 311
- Quaroni Ludovico (1911-1987), 154, 217, 220
- Quasimodo Salvatore (1901-1968), 115
- Radice Mario (1898-1987), 115-6
- Rahm Philip (1967-), 437-8
- Rapisardi Gaetano (1893-1988), 241
- Rauschenberg Robert (1925-2008), 203
- Rava Carlo Enrico (1903-1985), 111
- Reggiani Mauro 1897-1980, 116
- Reichlin Bruno (1941-), 273
- Reinhard Andrew L (1892-1964), 100, 273
- Reiser Jesse (1958-), 407, 423-4, 426
- Renaudie Jean (1925-1981), 251, 259
- Rho Manlio (1901-1957), 116
- Ricci Leonardo (1918-1994), 209, 211
- Richardson Henry Hobson (1838-1886), 28
- Ridolfi Mario (1904-1984), 112, 154, 159
- Rietveld Gerrit (1888-1964), 57, 59-60, 88 120
- Riley Terence (1935-), 130
- Rimbaud Arthur (1854-1891), 25
- Rochat, 88
- Roche François (1961-), 437-8
- Roche Kevin (1922-), 256
- Rogers Ernest Nathan (1909-1969), 114, 206, 239
- Rogers Richard (1933-), 254-6, 358, 393
- Rogina Krešimir (1959-), 421
- Rossi Aldo (1931-1997), 221, 239-41, 244, 265-6, 274, 276, 278, 295, 298,301, 312, 346, 354, 375
- Rotella Mimmo (1918-2006), 198, 317, 321
- Rowe Colin (1920-1999), 204, 266-7, 269, 295-6, 298-9
- Rubino Luciano (1926-2005), 320
- Ruchat Flora (1937-), 273
- Rudofsky Bernard (1905-1988), 147-9, 225, 321
- Rudolph Paul (1918-1997), 265
- Rusconi Clerici Carlo (1914-1989), 219
- Ruskin John (1819-1900), 27
- Russel Bertrand (1872-1970), 266, 374
- Saarinen Eero (1910-1961), 184-7, 189, 191, 193, 210, 237

INDICE DEI NOMI

- Saarinen Eliel (1873-1950), 28, 109,
185, 353
- Sadao Shoji (1937-), 215
- Safdie Moshe (1938-), 211-2
- Salcedo Doris (1958), 442
- Samonà Giuseppe (1898-1983), 112,
221
- Sant'Elia Antonio 1888-1916), 33,
89, 380
- Sarfatti Margherita (1880-1961), 115
- Sartogo Piero (1934-), 295-6
- Sartoris Alberto (1901-1998), 88, 115
- Sartre Jean-Paul (1905-1980), 153
- Sauer Louis (1928-), 173, 228, 230-3,
240
- Savinio (Andrea Francesco Alberto
de Chirico 1891-1952), 117
- Scarpa Carlo (1906-1978), 205-6
- Scharoun Hans (1893-1972), 63, 83,
192-3
- Schifano Mario (1934-1998), 198-9
- Schindler Rudolf (1887-1953), 103,
147, 281
- Schinkel Karl Friedrich (1781-1841),
34, 169, 280
- Schlemmer Oskar (1888-1943), 64
- Schmidt Hans (1893-1972), 88
- Schultze-Fielitz Eckhard (1929-), 199
- Schumacher Patrik (1961-), 335
- Scofidio Richard (1935-), 431, 435-6
- Scolari Massimo (1943-), 221
- Scott Brown Denise (1931-), 243,
371
- Severini Gino (1883-1966), 59
- Sharon Eldar (1931-), 212
- Shunk Harry (1924-2006), 195
- Siegel Robert (1939-), 267
- Simpson Robert, 236
- Sirén Johan Sigfrid (1889-1961), 106,
353
- Sironi Mario (1885-1961), 115-6, 120
- Sitte Camillo (1843-1903), 89
- Siza Alvaro (1933-), 271-2
- Smith Ivor (1929-), 219
- Smithson Alison (1928-1993), 162-3,
221, 224
- Smithson Peter (1923-2003), 162-3,
221, 224
- Snozzi Luigi (1932-), 273
- Soldati Atanasio (1896-1953) 116
- Soler Francis (1949-), 360
- Soleri Paolo (1919-), 207-8, 440
- Soltan Jerzy (1913-2005), 199
- Sonnier Keith (1941-), 415
- Soria y Mata Arturo (1844-1920), 89
- Spence Basil (1907-1976), 254-5
- Spinadel Laura (1959-), 410
- Spuybroek Lars (1959-), 429, 431
- Stalin Josphe (1878-1953), 103
- Stam Mart (1899-1986), 83, 88
- Steiger Rudolf (1900-1982), 88
- Steiner Rudolf (1861-1925), 63
- Stern Robert (1939-), 276, 283, 312,
330
- Stirling James (1926-1992), 196, 200,
277-80, 282-3, 295, 298
- Stonorov Oskar Gregory (1905-
1970), 172
- Sullivan Louis (1856-1924), 27-8, 73,
128-30, 178
- Summerson John (1904-1992), 266
- Swiczinsky Helmut (1944-), 341
- Tadevossian Kristofor (1905), 88
- Tauber-Arp Sophie (1889-1943), 60
- Tafuri Manfredo (1935-1994), 284,
285, 342

ARCHITETTURA E MODERNITÀ

- Tagliabue Benedetta (1964-), 409-10
- Tange Kenzo (1913-2005), 219-20
- Tant Aron, 412-3
- Tatlin Vladimir Evgrafovič (1885-1953), 66, 67-8, 380
- Taut Bruno (1880-1938), 36, 61, 63, 76-7, 83, 91
- Taut Max (1884-1967), 61, 83
- Taylor Frederick (1856-1915), 26, 43
- Terragni Attilio (1896-1958), 106
- Terragni Giuseppe (1904-1943), 18, 104, 111-2, 114-6, 118-23, 125, 146, 165, 200, 204, 269-70, 273
- Thermes Laura (1943-), 305
- Toffler Alvin (1928-), 17, 349
- Torroja Eduardo (1899-1961), 180, 182-3, 191
- Tschumi Bernard (1944-), 317, 334-5, 341, 359, 376-8
- Turnbull William (1935-1997), 237
- Umemoto Nanako (1960-), 407, 423-4, 426
- Ungers Oswald Mathias (1926-2007), 278
- Utzon John (1918-2008), 187, 189-91, 363, 367
- Vacchini Livio (1933-2007), 273
- Valle Gino (1923-2003), 306-7, 311
- Van Berkel Ben (1957-), 413, 417-8
- Van der Broek Johannes Hendrik (1898-1978), 225
- Van Doesburg Theo, 57, 60, 63, 77
- Van de Velde Henry (1863-1957), 28, 32, 36
- Van Eesteren Cornelis (1897-1988), 57, 58, 60
- Van Eyck Aldo (1918-1999), 189, 225, 258-60
- Van Eyck van Roojen Hamme (1918-)
- Van Gogh Vincent (1853-1890), 25, 41-2
- Van t'Hoff Robert (1887-1979), 57
- Von der Mühll Robert (1898-1944), 88
- Von Erlach Fischer Johann (1656-1723), 281
- Vedova Emilio (1919- 2006), 192
- Venturi Robert (1925-), 242-5, 275, 283, 295, 312, 322-3, 330, 351, 371
- Vernadsky Vladimir Ivanovich (1863-1945), 364
- Veronesi Luigi (1908-1998), 116
- Vershure Paul (1962-), 400
- Vesnin Leonid (1880-1933), 93
- Vesnin Viktor Aleksandrovich (1882-1950), 93
- Vesnin Alexander (1883-1959), 93
- Viaplana Albert (1933-), 361
- Viganò Bruno (1941-), 219
- Viganò Vittoriano (1919-1996), 162-3
- Virilio Paul (1932-), 251
- Vitelozzi Annibale (1901), 181
- Von Spreckelsen Johann Otto (1929-1987), 359
- Voysey Charles (1857-1941), 28, 131
- Vriesendorp Madelon (1945-), 371
- Wagner Martin (1885-1957), 91
- Wagner Otto (1841-1918), 28-9, 281
- Walesa Lech (1943-), 344
- Warhol Andy (1928-1987), 198, 321
- Watanabe Makoto Sei (1952-), 423-6
- Webb Michael (1937-), 200
- Webb Philp (1831-1915), 27, 322
- Weber Molly (1864-1920), 88
- Weese Harry (1915-1998), 169

INDICE DEI NOMI

- Whitaker Richard, 237
Whitman Walt (1819-1892), 127
Wigley Mark (1954-), 3412
Wilford Michael (1938-), 279-80
Wils Jan (1891-1972), 57
Wines James (1932--), 363
Wittgenstein Ludwig (1889-1951),
 266, 374-5
Wöhr Wolfrem (1956-), 358
Wojtyła Karol (1920-2005), 293, 344
Woods Shadrach (1923- 1973), 258
Wright Frank Llyod (1867- 1959),
 18, 28, 34, 57, 61, 70, 73, 77, 99,
 102-4, 109, 126-46, 164-6, 170,
 172, 178, 187, 203, 207-9, 211,
 232, 256, 304, 318, 380, 390, 396

Xenakis Iannis (1922-2001), 192, 193

Zabludovsky Abraham (1924-2003),
 353-4
Zaera-Polo Alejandro (1963-), 405
Zeisel John, 225
Zenetos Takis (1926-1977), 287-8
Zenghelis Elia (1937-), 334, 371
Zenghelis Zoe (1937-), 371
Zevi Bruno (1918-2000), 73, 159,
 203, 206-8, 217, 253-4, 265-6, 300
Zoelly Pierre (1923-2003), 282
Zola Emile (1840-1902), 25
Zuccoli Luigi (1907-1985), 115

Antonino Saggio
Architettura e modernità
Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica
Freccese

€ 43,70
2010 pp. 468 ISBN 978884305164

Anteprima ridotta.
Il volume è disponibile in libreria dal 25 febbraio 2010

<http://www.Carocci.it>
<http://www.Ibs.it>
<http://www.arcl.Uniroma1.it/saggio>
<http://saggioarchitettura.blogspot.com/>