LE TRASFORMAZIONI CULTURALI:
L'ARCHITETTURA NEOCLASSICA (1750-1900).

L'architettura del Neoclassicismo sembra essere emersa da un ~~cambiamento culturale dovuto ai~~ cambiamenti in seno alla società: lo sviluppo della borghesia (mercanti e professionisti) e un declino dell'aristocrazia conseguente alla rivoluzione francese del 1
L'eccessiva elaborazione del linguaggio architettonico Roco e la secolarizzazione del pensiero illuministe, costrinsero gli architetti del 18° secolo a ricercare un vero stile attraverso uno ~~studio dell'antichità~~.
Il ritrovamento del Testo di Vitruvio ("De Architettura" considerato uno dei pilastri fondamentali dell'antichità) e lo scoperto degli scavi di Pompei ed Ercolano fra il 1738 e il 1748 misero in mostra un'architettura domestica rimasta intoccata per secoli), contribuirono a questa ~~rivoluzione culturale~~ e incoraggiarono spedizioni ancora più lontane in località greche della Sicilia e della Grecia stessa.
Il propulsore del Neoclassicismo fu ~~Winckelmann~~ storico d'arte tedesco dell'idea che ~~tutto ciò che era greco~~ ~~andava ripreso e studiato~~ per fare del bene in tutti gli ambiti culturali ed artistici.
Un'altra mente di spicco del 18° secolo fu ~~Giovanni Battista Piranesi~~ il quale, nel suo "~~Della magnificenza ed architettura dei Romani~~" pubblicato nel 1761, affermava che non solo gli Etruschi avevano anticipato i Greci (contraddittorio rispetto alla realtà

dei fatti), ma anche che ostilità di Romani, loro successo
avevano innalzato il livello di raffinatezza dell'architettura
Piranesi è famoso anche per una sua cartografia di Roma
che diventa uno dei posti più frequentati dagli architetti
che gli commissionano molti progetti. I disegni di
Piranesi cozzano con ciò che afferma Winkelmann
sulla bellezza e la mancanza di ornamenti dell'arte
Greca, poiché egli rappresenta il sublime e l'irrazionale
con toni oscuri, senza misura e con una grande
abbondanza di aspetti ornamentali, esercitando però
un irresistibile attrazione per i suoi contemporanei.
In Francia il Neoclassicismo ebbe inizio con il
pensiero di CLAUDE PERRAULT che mise in discussione la
validità delle proporzioni Vitruviane, cercato mandato
avanti dal pensiero di CORDEMOY, il quale metteva in
guardia contro l'applicazione inappropriata di elementi
classici a strutture militari e commerciali e si
interessò alla bellezza estetica e purezza geometrica
di tali elementi tanto da affermare che la colonna
libera era l'essenza di un'architettura pura.
SOUFFLOT fu invece il primo francese che nel
1750 visitò i Templi dorici di Paestum e si propose
di ricreare la luminosità, il senso dello spazio e
le proporzioni dell'architettura greca in termini
classici (tutti temi che si riscontrano nella sua opera
del 1756: la chiesa di Ste-Geneviève a Parigi).
Il compito di integrare la teoria di Cordemoy e Soufflot
nella tradizione francese, però è BOULLÉE il
quale, dopo l'apertura della sua scuola di architettura

el 1743 a Parigi, diventa il maestro di quella generazione
i architetti chiamati "VISIONARI".

OULLÉE: dedicò la sua esistenza alla progettazione di
fici così vasti da precludere la realizzazione; il suo
tento è quello di evocare le emozioni "Sublimi" del Terrore
della quiete attraverso la proporzione smisurata delle
e opere, caratterizzate da una semplicità geometrica
ubo, sfera, parallelepipedo). Per lui l'idea di architettura
i distingue in 2 fasi: la CONCEZIONE (è l'architettura
essa, infatti a lui non interessa se i suoi progetti non
issero realizzati poiché per lui l'architettura
onsisteva nell'ideazione del progetto) e la COSTRUZIONE
gli fu ossessionato dalla capacità della luce di
ocare la presenza del divino: un esempio ne è
la vasta sfera in muratura del CENOTAFIO PER NEWTON
cui di notte era sospesa una lanterna all'interno
e rappresentava il sole, mentre di giorno questa lanterna
uiva spenta per ospitare l'illusione di un cielo
tellato prodotto dalla luce diurna attraverso i muri
rforati della sfera.

URAND, primo professore dell'Ecole Polytechnic di Parigi,
usse le idee fantastiche di Boullée ad una
ipologia economica e realizzabile, ma allo stesso tempo
randiosa.

LEDOUX, il più "Visionario" di questi architetti,
endo ispettore delle saline statali fu incaricato per la
struzione delle SALINE di CHAUX progettate con rigorose
gole industriali e in cui tutti gli edifici al suo interno

dano alla produzione del sale. Si occupò inoltre
lla della questione urbana, progettando nel 1793
ità ideale di CHAUX, una sorta di ampliamento
lle saline. I significati architettonici delle opere di
aux sono stabiliti sia mediante simboli convenzionali,
per i geometrismo (si mette in evidenza, attraverso le
e, l'utilizzo di quali saranno destinati come, ad
mpio, "la casa del piacere" realizzata a pianta di pene).
1804, con l'incoronazione di Napoleone, ci fu una
di "ritorno all'ordine" dovuto alla volontà del sovrano
un utilizzo di un' ARCHITETTURA IMPERIALE che si
ollegasse all'antica Roma e che avesse il compito di
re una sede alle nuove istituzioni della società
ghese e di rappresentare l'energia del nuovo stato
oleonico.

linea principale del Neoclassicismo di Boullée
gnò alla metà del 19° secolo nell'attività di LABROUSTE
ale trascorse nove anni in Italia per lo studio dei
li greci a Paestum e, fra il 1860 e il 1868, costruì
gi la BIBLIOTHEQUE NATIONALE la quale consiste
na sala di lettura coperta da un tetto di ferro e vetro
da 16 colonne di ghisa e in un deposito libri a
livelli illuminato dall'alto per attraversamento
luce fra le passerelle di ferro, dal tetto fino
iano più basso.
chitetto prussiano SCHINKEL, dopo la sconfitta
Napoleone nel 1815, dalla necessità di

ionfo delle truppe prussiane. La NEUE WACHE del 1816
un monumento ai soldati Tedeschi morti durante la guerra
ntro Napoleone, situato nel centro di Berlino: nonostante
modeste dimensioni della costruzione, Schinkel riesce
conferirle monumentalità grazie all'essenzialità del
rinco in ordine dorico e alla chiarezza degli alburcorpi
muri rossi) disposti intorno alla piazza quadrata.
ALTES MUSEUM del 1830 è il simbolo di tutti
i edifici schinkeliani caratterizzati da un alto
ericilio che solleva l'edificio da terra creando così
le grandi scalinate e murature laterali in mattoni.
metà del 19° secolo vide l'eredità neoclassica divisa
due linee di sviluppo:
CLASSICISMO STRUTTURALE di Labrouste che tendeva
le costruzioni di edifici più utilitari ma che venivano
comunque enfatizzati da particolarità come il gioco di
ci (biblioteche, prigioni, ospedali...);
CLASSICISMO ROMANTICO di Ledoux e Boullée che
nvece, mirarono a sublimare le forme delle loro
ere.

E TRASFORMAZIONI TERRITORIALI e GLI SVILUPPI URBANI
1800-1909).

e città compatte, come si erano formate in Europa durante il
dioevo, furono completamente trasformate nello spazio di un
olo dallo sviluppo di un gran numero di forze tecniche e
cio-economiche senza precedenti, molte delle quali si
anifestarono per la prima volta in Inghilterra, durante la
ima metà del 18° secolo. Tra gli sviluppi principali vi fu
ello dell'utilizzo della trazione a vapore su binari per
trasporti, da quale seguì un brusco incremento della
igrazione e un improvviso calo della mortalità dovuto ai
iglioramenti dell'alimentazione e delle tecniche mediche
i quali diedero il via a concentrazioni urbane senza
ecedenti in tutto il mondo in via di sviluppo (alla fine del
Secolo Londra passa da 1 a 6,5 milioni di abitanti;
g da 500 mila a 3 milioni).
Naturalmente espansioni così congestionate erano assai carenti
spazi aperti e avevano poche attrezzature igieniche come
vizi igienici esterni comuni, lavatoi e depositi di rifiuti a
lo aperto, fognature insufficienti e primitive che
ducevano un'alta incidenza di malattie come tubercolosi
olera in tutte le città in via di sviluppo dell'Europa.
così che, nel 19° secolo vi fu lo sforzo dell'industria di
frontare i problemi che aveva creato, progettando comunità
tipiche intese come prototipi di un qualche futuro stato
dustrializzato.
o stato che manifestarono un precoce interesse per
edificamenti industriali, bisogna riconoscere l'architetto

...dinese ROBERTS (per realizzare i primi alloggi operai secondo ...schema denominato CASA A RINGHIERA, utilizzato per tutto ...9° secolo) e l'industriale OWEN (concepì una città operaia ...erta campagna in cui i cittadini dovevano vivere in armonia e ...razione).

...he le istituzioni dei vari stati decisero di fornire assistenza ...ppi cittadini fornendo servizi adeguati per il benessere della ...lazione:

...ARIGI è fu una trasformazione sull'esistente per opera di ...poleone III che incaricò nel 1853 il prefetto della Senna ...ssi HAUSSMANN di risolvere i problemi urbanistici e sanitari ...città, la quale aveva sofferto di gravi epidemie di colera e ...ercolosi. Lo scopo di Haussmann fu di dare unità ed ...ienza alla città parigina, centro amministrativo di ...economia in espansione: egli tagliò la struttura ...ana esistente con strade il cui scopo era di collegare ...i cardinali attraverso assi SUD-NORD ed EST-OVEST, ...endo circa 137 chilometri di nuovi Boulevard ...oltremodo più ampi, più fittamente alberati e ...ti illuminati dei 536 chilometri di vecchie vie che ...sostituirono. Tutto ciò comportò un miglioramento della ...e e della bellezza delle abitazioni che affacciavano sui ...levard, nonché la standardizzazione dei sistemi di ...o urbano. Tutto questo sistema era "assegnato" da ...ree di spazi aperti pubblici e inoltre vennero ...ed ampliati cimiteri e numerosi piccoli parchi ma ...tutto, la città fu dotata di un adeguato sistema di ...ture e di acqua potabile. Nonostante ciò, Haussmann

spazzato via da una borghesia che da un lato appoggiò i suoi miglioramenti urbani, ma dall'altro difese i propri diritti di proprietà contro il suo intervento che prevedeva la distruzione di tutti gli edifici che intralciavano il suo piano regolatore grazie ad una legge sull'esproprio.

A VIENNA vide questo tipo di "regolarizzazione" quando furono demolite le mura della città medievale per dare spazio ad una sorta di espansione urbana aperta, attorno ad una arteria curvilinea di enorme estensione fra il 1858 e il 1914 e chiamata RINGSTRASS.

A BARCELLONA la regolarizzazione della città fu sviluppata dall'ingegnere ILDEFONSO CERDÀ, inventore del termine "URBANIZACIÓN". Nel 1859 egli progettò l'espansione della città come una maglia ortogonale profonda circa 2 isolati, delimitata dal mare e attraversata da due viali diagonali. Tutto attorno circondato la vecchia città gotica e si sarebbe sviluppata secondo una pianta a scacchiera in cui i palazzi (circa 133 x 133 m) sarebbero stati smussati agli angoli per permettere una visuale migliore presso gli incroci.

Il boom edilizio che seguì al grande incendio di CHICAGO del 1871, portò dai sobborghi della città. Il primo quartiere fu quello di Oak Park (campo di lavoro delle prime case di Wright) il quale era collegato alla città da una rete di tramvia elettrica che fu sviluppata tra il 1893 e il 1897 quando alla città fu sovrapposta un'estesa rotaia sopraelevata. Tutte queste forme di trasporto 8 furono essenziali per la crescita della città e l'imprenditor

GE PULLMANN che prestò il suo aiuto per ricostruire la città dopo
endio, era stato tra i primi a valutare giustamente l'espansione
ercato e del trasporto passeggeri sui lunghi percorsi,
ando nel 1865 il suo primo Wagon-Lits e, poco dopo,
la sua città ideale a Sud di Chicago: un insediamento
nito alle abitazioni operaie una serie di servizi utili
comunità, tutti rigorosamente di loro

E TRASFORMAZIONI TECNICHE: L'INGEGNERIA
RUTTURALE 1775-1939.

questo periodo vi fu uno sviluppo architettonico basato soprattutto
l'utilizzo dell'ACCIAIO che si iniziò a produrre
dustrialmente a partire dal 1775 per opera di JOHN
LKINSON, inventore delle macchine a vapore e delle
cchine per l'ALESATURA CILINDRICA e "iron master"
l suo tempo. Lo stretto legame che architettura e Tecnologia
uno, si può tradurre con il PONTE, elemento architettonico
in questo periodo, si iniziò a costruire con
utture metalliche facili da fabbricare e utili per la loro
atteristica di essere ignifughi: fra i principali ricordiamo
PONTE SUL SEVERN a COALBROOKDALE del 1779 in
vi collaborò anche Wilkinson; il BUILDWAS BRIDGE
39,5 m eretto da TELFORD e la cui costruzione richiese
re la metà delle tonnellate di ferro impiegate a Coalbrookdale
o la breve esperienza dell'incendio di Chicago avvenuto nel
71, l'uso dell'acciaio prese il sopravvento anche nelle
truzioni di edifici industriali: le travi portanti in
ro furono sostituite da travi in acciaio a T e,
egando a pilastri in mattoni, il tutto rinforzato da un
volucro esterno e da tiranti di ferro saldati che
ccavano lateralmente la struttura, costituivano la
detta VOLTA CATALANA (uno degli elementi architettonici
ù usati di questo periodo).
Francia il primo utilizzo di muri rinforzati con
acciaio avvenne nella costruzione delle fucine
utole del Louvre di Perronet e nel progetto di
te-Geneviève di Soufflot.

la fondazione nel 1795 dell'Ecole Polytechnique e gli
studiati da architetti come Rondelet, Durand, Fourcy e
Si inaugurò un'età dell'oro per i ponti non più
ati su archi, ma vere e proprie strade sospese appoggiate
lastici posti alle estremità e rafforzate da tiranti composti
cavi di ferro intrecciati. L'ingegnere americano
LING utilizzò questa tecnica di sospensione per il
della sua carriera, dal bizzarro Ponte Sospeso di
5 m di luce a NIAGARA FALLS, al BROOKLYN BRIDGE
New York di 487 m di luce del 1883.
la metà del secolo, pilastri di ghisa e sbarre di ferro,
insieme a vetrate modulari, erano diventate la
a standard per la prefabbricazione e costruzione
e dei centri di distribuzione urbana: mercati
i, banche e gallerie. Quest'ultimo tipo fu sviluppato a
la "GALERIE d'ORLÉANS" di FONTAINE del 1829,
prima galleria ad avere una volta a botte vetrata.
to di essere prefabbricati garantiva a questi sistemi di
non solo una certa velocità di montaggio, ma anche
ossibilità di trasportare i pezzi della costruzione su
di distanze: dalla metà del secolo in poi, i pesi
standardizzati iniziarono a esportare strutture
bricate di ghisa in tutto il mondo.
Inghilterra, l'utilizzo di queste strutture avenne
l'annullamento dell'imposta sul consumo del vetro
rtimi ad utilizzarle furono TURNER e BURTON, che
irono la "PALM HOUSE" del 1848.
randi ambienti permanenti in cui il vetro vero

roviario costruito durante la seconda metà del 19° secolo,
partire dalla STAZIONE di LIVERPOOL del 1850 su
getto di Turner. La stazione ferroviaria costituiva una
ia particolare ai canoni architettonici tradizionali, perché non
steva un tipo adeguato ad esprimere e articolare le esigenze
tra l'edificio e la tettoia sui treni e, inoltre, bisognava
lizzare un'architettura adeguata alle nuove porte d'ingresso
le città (le stazioni ferroviarie): molte stazioni sembravano ben
olte, ma avevano caratteristiche di costruzioni industriali
tempotanee più che di edifici per uso pubblico.
CRYSTAL PALACE di Londra fu costruito per l'EXPO del
51 da PAXTON, il quale per edificare questo edificio
sandosi su un metodo costruttivo utilizzato per le
rre che lui stesso aveva progettato, presentando in
i da giardini un'enorme serra ortogonale a tre gradoni
cui tutto il perimetro della struttura metallica era
tuito da lastre eccezione dei tre portali d'ingresso
posti simmetricamente; il transetto centrale con un
a cupola curva era stato creato solo per la
ervanza di alcuni alberi molto alti presenti all'
terno della serra. I suoi 93.000 m² di vetro
sentarono, però, un problema climatico all'interno,
ché molti degli espositori sentirono di proteggersi da
sto "effetto serra" con dei tendoni di stoffa.
re l'Inghilterra, la Francia allestì ancora EXPO
il 1855 e il 1900 per esprimere il predominio nella
duzione industriale rispetto l'Inghilterra.
L'EXPO del 1889 è ricordata come una tra le più
portanti architetture di ferro della Francia: la

GALERIE DES MACHINES di VICTOR CONTAMIN con
un'ampia copertura da un arco a 3 cerniere,
la particolarità di essere esso stesso una macchina
esposizione poiché delle piattaforme mobili correvano
binari sopraelevati che attraversavano lo spazio espositivo
due lati dell'asse centrale, offrendo allo spettatore
vista generale e varia dell'intera mostra;
ORRE EIFFEL, alta 300 m, inizialmente mal
ta dai cittadini francesi, fu impiantata nel
8 ed abbisognò di due anni, periodo in cui
o posti anche degli ascensori che correvano su
ari inclinati entro le gambe iperboliche della Torre.
ora in Francia, il primo ad usare in modo appropriato
tecnica del CEMENTO ARMATO fu COIGNET il quale
1861 sviluppò una Tecnica per rinforzare il calcestruzzo
una griglia metallica e lavorò sotto la direzione di
Lebaudy, costruendo bacini ed altre strutture pubbliche
rrocemento. Lo sfruttamento sistematico della moderna
ca del cemento armato doveva attendere il genio inventivo
HENNEBIQUE, costruttore francese che brevettò nel 1892
legatura dei ferri dell'armatura e la legatura delle
ioni con staffe, superando così il grande problema
preparazione di una giunzione monolitica
armatura. Questo grande sviluppo tecnologico portò
creazione del BÉTON ARMÉ (cemento armato), anche detto
ione del CIMENT ARMÉ (combinazione di cemento e
ferri legati nel cemento da un'armatura di filo
ilico): mentre il primo era più usato nel campo
ingegneria, il secondo era più usato dagli architetti

ichè poteva permettere la costruzione di strutture più articolate.
Italia, nel 1915, venne costruito "Il Lingotto" di Fiorenzo
Berrà: una fabbrica FIAT con una pista per la prova delle
acchine posta sul tetto (struttura con la quale Berrà
alò al massimo le potenzialità del cemento armato
prio per la capacità di poter supportare una pista
tomobilistica sul tetto).

IZIE DA NESSUN LUOGO: INGHILTERRA 1836-1924.

l'epoca della regina Vittoria (che regnò dal 1837 al
) vide un periodo di stabilità politica-economica in
Gran Bretagna che permise uno sviluppo sociale ed industriale
straordinario. In questo periodo di grande crescita si
ero a lavorare alcuni uomini, come quello di RUSKIN,
le con un suo scritto pubblicato nel 1853 ("THE STONES
NICE") si pronunciò sul tema dell'abbandono dell'
ianato da parte dell'uomo e sulla "degradazione
operaio a macchina". Nel 1851 Ruskin aderì al
imento dei PRERAFFAELLITI, che si prefiggeva lo scopo di
re un'arte tratta direttamente dalla natura e non
vecchie convenzioni estetiche rinascimentali. In Italia
vamente cercò di far crescere le proprie idee con uno
spondo troppo avanzato e nel 1853 era già defunto.
tre le idee di Ruskin furono portate avanti da due
allievi ad Oxford: WILLIAM MORRIS (designer
teso verso l'artigianato) e PHILIP WEBB (architetto
ale di Morris al quale costruì anche la casa personale).
lla "CASA ROSSA" del 1859, così chiamata a causa
suoi mattoni, Webb stabilì quei principi che avrebbero
contrassegnato la sua carriera: la preoccupazione
ntegrare gli edifici nel loro ambiente e nella loro
ura locale ed una semplicità strutturale.
raggiunse questi scopi mediante una progettazione
zionale composta da una pianta ad L, un
ego di materiali locali uniti ad un profondo rispetto
i metodi costruttivi tradizionali, evitando un 15
to per la scarsità dell'artigianato e per la terra su

si fondevano vita ed architettura e, infine, anche più
Morris, egli fu contrario ad ogni uso eccessivo dell'
namento. Quest'opera ebbe un ruolo fondamentale nel
ciare Morris verso la scrittura e ai era predestinato e
el 1861 organizzò una società di artisti PRERAFFAELLITI
he si riunivano in un laboratorio in cui progettavano ed
eguivano ogni cosa riguardante gli arredi interni
qualsiasi tipo.
on il prosperare del laboratorio, Morris fu costretto ad
bandonare nel 1864 la "Casa Rossa" arredata da lui
esso e a trasferirsi definitivamente a Londra dove,
sieme al suo architetto personale (Webb) diresse un
ande successo per la GREEN DINING Room, o sala da
, che fu progettata da Webb ma completamente
redata e decorata da Morris e dai suoi collaboratori.
el 1883 Morris incominciò a leggere l'opera di KARL
ARX e cominciò ad impiegare tutte le sue forze oltre
ssione alla politica: scrisse e pubblicò saggi
dati sui temi della cultura e della società.
suo scritto principale è il romanzo utopico "NOTIZIE
NESSUN LUOGO" del 1891, in cui vi era un paese in
l cosetto si era estinto, in contrasto alla profezia
rxista, e in cui era scomparsa ogni distinzione fra
e e campagna: Verde e acqua erano diventate anche
di energia, e le vie d'acqua e le strade gli unici mezzi di
sporto. Una società in cui il lavoro era basato sul
oratorio associativo e nella quale l'educazione e il
oro stesso erano liberi e non imposti. 16

può dire che con Morris si abbia la massima espansione
ideologica del movimento "ARTS & CRAFTS" (arti e mestieri).
L'artigianato viene considerato come espressione del lavoro
uomo e dei suoi bisogni, ma soprattutto come valore
lo nel tempo che tende a disprezzare la bassa qualità
materiali distribuiti dalla produzione industriale.
Artigianato ha anche un valore importante per quanto
ta l'architettura che è destinata alla morte, ma alla
può resistere tramite l'arte del restauro: nel 1877
Morris fonda la S.P.A.B. (società per la protezione del restauro)
l'intento di trasformare in gesto tutto quello che non
e.
luzione della "CITTÁ GIARDINO" fu legata molto allo sviluppo
ARTS and CRAFTS e dei pensieri della città utopica
ris in "NOWHERE": secondo la presentazione fatta
WARD nel 1898, la società doveva basarsi su
ilibrata combinazione fra industria ed
ltura; egli fissava la dimensione ottimale della
-giardino sui 32.000 abitanti, difendendola da
crescita ulteriore mediante una cintura verde
e isolasse e collegandola ad un altro più
tante per mezzo di una ferrovia.
endo nella tradizione ARTS & CRAFTS di Morris,
1882 MACKMURDO fonda la CENTURY GUILD,
società come quella di Morris ideata per la
zione e produzione di tutto ciò che poteva
dare la casa.

nel 1887 ASHBEE fondò la "GUILD OF HANDICRAFT" che proponeva lo scopo di dare un impiego e un addestramento di operai qualificati londinesi e ai loro apprendisti, che altrimenti sarebbero rimasti disoccupati. Sebbene Ashbee fosse influenzato da Morris e Ruskin, egli prese le distanze da entrambi poiché, definendosi un anti-socialista, favorevole all'utilizzo delle macchine industriali se utilizzate in modo appropriato poteva risolvere il problema culturale posto dall'industria moderna.
VSEY nel 1885 derivò il suo stile da Webb cioè dal rispetto della tradizione e l'uso dei materiali locali, imposando il suo stile nella casa progettata per se, composta da un tetto d'ardesia con falde sporgenti, rivestimenti in ferro battuto, muri intonacati bianchi e bucature finestre orizzontali. Nel 1898 realizza la BODLEY'S HOUSE dove esalta la chiarezza della pianta, la disposizione del giardino, la chiarezza del volume e la posizione delle finestre.
Gli ultimi anni delle ARTS & CRAFTS, prima della scoppio della prima guerra mondiale, sono caratterizzati dai lavori di LETHABY, ingegnere e direttore della CENTRAL SCHOOL ARTS & CRAFTS sostenitore del funzionalismo e costruttivismo, nel 1924, del movimento Britannici in cui rinunciò del tutto alle tradizioni "Arts & Crafts" completamente abbandonata il conflitto mondiale.

ADLER e SULLIVAN: L'AUDITORIUM E LO SVILUPPO IN ALTEZZA
1886 - 1895.

da RICHARDSON

Grandi Magazzini Marshall iniziati nel 1885 e portati a
ine nel 1887, un anno dopo la sua morte, fu il punto di
rtenza per importanti realizzazioni dello Studio di architettura
Chicago diretto da ADLER e SULLIVAN. Durante i primi anni
lla loro carriera, si preoccuparono di soddisfare le pressanti
hieste di una Chicago in via di espansione e in fase di
ostruzione dopo essere stata distrutta dall'incendio del 1871.
o che il grande incendio aveva dimostrato la vulnerabilità delle
se, Sullivan decise di specializzarsi nella costruzione
edifici con una struttura in acciaio e laterizio e progettò
endio che, con l'utilizzo dell'ascensore, permisero di far
ilupparе l'edificio in altezza, utile per inserire un gran
mero di abitanti in piccoli lotti presenti nel centro città.
l 1886 Adler e Sullivan si dedicano sempre alla costruzione
edifici di massimo sei piani caratterizzati da una
rtizione classica della facciata con basamento, parte
rale e coronamento. Tutto questo cambiò nel 1886 grazie
l'incarico di progettare la sede dell'AUDITORIUM, una
ruttura che sarebbe diventata il simbolo di Chicago.
l'impianto generale di questo complesso era esemplare: agli
chitetti era stato chiesto di collocare un grande e moderno
tro d'opera entro le mura di un isolato della griglia di
icago fiancheggiato su due lati da modici piani destinati
arte ad uffici e in parte ad un albergo, il tutto doveva
orgere su di un terreno molto redditizio per la vicinanza del
ago al fiume Michigan. E fu così dunque che i problemi

e la complessità delle strutture di fondazioni che
devono reggere il tutto su un terreno non molto adeguato.
straordinaria organizzazione di questo edificio comprendeva
ispezione sul tetto in modo che i fumi delle cucine non
ssero all'interno. Aveva utilizzato inoltre pannelli
il soffitto piegabili che potevano cambiare la capienza
Teatro da 2.500 a 7.000 posti insieme all'aiuto di
ni verticali. Inoltre egli risolse il problema del circolo
aria con veri e propri condotti di aerazione e
lizzò la trave reticolata in acciaio per il soffitto per
orare l'acustica. Inventò anche un pulsante girevole.
l'estetica di questo complesso di undici piani fu affidata
ULLIVAN, il quale utilizzò dal primo terzo al terzo
del basamento e dal terzo piano in su pietra
ta, il tutto diviso con elementi orizzontali,
le in tutti i lavori di Sullivan. L'AUSTERITÀ DELLE SUE
TURE (quasi neoclassico) ERANO IN ANTITESI CON
ECORAZIONI CHE LE ARRICCHIVANO E LE ARTICOLAVANO.
GUARANTY BUILDING di Sullivan è un edificio a
i piani in cui l'architetto inserì decorazioni esterne che gli
tutt'oggi vita pur essendo compreso nel suo spazio e
rispettò il suo famoso motto: F. F. F. (form follows
ion), nel quale Sullivan attribuiva la forma nella
ra organica del "Seme del sicomoro". Tuttavia
ham e la sua cultura ingegneristica (non anche
nalitarismo dove non vi era alcuna distinzione
ceti sociali nella suddivisione delle postazioni) furono
ti dal popolo stesso lasciando molto nel 20

l'architettura dell'esposizione Columbiana del 1893
- BURNHAM.
del suo scritto "ORNAMENT & ARCHITECTURE" l'unico modo
e rappresentare la natura nell'arte, offrono Sullivan,
attraverso l'ornamento (esempi del "seme di fagiuolo" e T.F.F.)

ANK LLOYD WRIGHT e IL MITO DELLA PRATERIA

90-1916.

e educato sin da piccolo dalla madre all'arte, al
o e al gioco educativo (GIOCATTOLI FROEBELIANI).
1891 si muove nella Chicago "Richardsoniana"
rando, come assistente, nello studio di Adler e Sullivan.
i suoi maestri, Sullivan e Richardson, egli oscillava
l'ordine classico e le forme asimmetriche riservando il
o stile agli edifici pubblici e il secondo agli edifici
ti, basandosi sulla seguente formula: classico e pietra
lo, gotico e legno in campagna. Wright dà una dimostrazione
sto principio eclettico prima nella sua casa, costruita nel
in quella che era ancora la "prateria americana": il
ro suburbano che stava nascendo a Oak Park, fuori Chicago.
ullivan e Wright la cultura recente non poteva basarsi su
se di casa pesante e convenzionalmente colta come il
ico di Richardson, di conseguenza essi si rivolsero
ro di OWEN JONES, un collega alto, il quale si riferiva
empi orientali esotici, cioè di origine indiana, cinese,
, e fu da tali fonti che essi fecero ricorso nella
a di uno stile adatto a rappresentare il "Nuovo Mondo".
"WILSON HOUSE" di Wright costruita nel 1893 a
Forest, nell'Illinois, ha già due fronti nettamente
uti: la facciata su strada era simmetrica e aveva
n ingresso posto in asse; quella sul giardino era
metrica e provvista di un ingresso laterale. Questo
ente era una strategia distributiva nella quale
razioni asimmetriche sul retro di una facciata

servizio. Rispetto alla sua abitazione, il tetto poco inclinato
stile "prateria", caratteristico di Wright, appare qui per la
ma volta e si contrappone a fregi decorativi derivanti dalla
mbe costruite da Sullivan; l'importanza data al camino (
ita dall'architettura giapponese, in cui il "Tokonoma"
colare domestico) è il fulcro dell'abitazione, centro di
unione della famiglia e tema principale dei progetti delle
se realizzate da lui.
questo punto Wright si avvia verso un nuovo stile: i suoi
fici pubblici sono ancora in parte "italianeggianti" con uno
le classico, mentre le case d'abitazione sono caratterizzate
tetti poco inclinati, sospesi ad altezze diverse sopra piante
metriche e allungate, basse terrazze e muri che si
ndono dall'interno verso l'esterno per isolare giardini
vati. Tra questo il "PRAIRIE STYLE" (lo stile delle
rie) che caratterizzò l'intera architettura di Wright.
uesto stile "maturo" emerse quando Wright cominciò
bottare per i Martin, una famiglia di imprenditori di
ffalo per i quali costruì una casa, una chiesa ed un
ficio per uffici, capolavori compresi tra il 1904 e il 1906 e
e mostrano tutti essenzialmente lo stesso sistema architettonico
e "MARTIN HOUSE" è la prima opera di Wright in cui
no presenti tutti i caratteri del "Prairie Style" sopra citati;
alcune modificazioni appaiono nella "UNITY TEMPLE"
"LARKIN BUILDING", anche se, mentre la chiesa è
ntralizzata attorno a due assi, l'edificio per uffici è
rutturato attorno ad uno. Ma entrambi questi edifici
blici comprendono un singolo spazio interno 23
minato dall'alto e circondato su tutti e quattro i

da gallerie servite da scale collocate in ciascuno dei quattro
i. In queste sue opere Wright volle evidenziare il
amento del focolare domestico, del tetto e della religione
la famiglia e la società in generale.
ht nel 1905 mise insieme un gruppo tra i più famosi
ci di quel periodo per arrivare a creare "L'OPERA D'ARTE
LE" costruendo la "AVERY COONLEY HOUSE" caratterizzata
un'espressione tortuosa, asimmetrica e pittoresca,
"HARDEY HOUSE" caratterizzata da un'espressione
atta, modulare e simmetrica. L'ultima opera costruita
ruppo furono i "MIDWAY GARDENS" del 1914 e
oo. Lo stile della pretoria si esaurisce nella
izzazione dell'"IMPERIAL HOTEL" di Tokyo nel 1916,
tura aderente sia in pianta che in sezione dei
dway Gardens", e in cui lontano dal contesto americano,
t cerca affinità con la tradizione locale della
tura adottando un profilo terrazzato eseguito in muratura
stito di una pietra locale vulcanica di colore rosso.
MPERIAL HOTEL doveva essere apprezzato tanto per
chitettura, quanto per la sua raffinata struttura:
e all'ingegnere MULLER gran parte del merito per la
miracolosa sopravvivenza tra le rovine del terremoto
yo del 1922 (particolarità strutturale sono i
menti a balzo poiché sorretti da grosso muratura
enti).

RAZIONALISMO STRUTTURALE e L'INFLUENZA di
VIOLLET-LE-DUC: GAUDÍ, HORTA, GUIMARD e BERLAGE:
880-1910.

er Le-Duc, grande teorico francese dell'architettura, in es
stono due condizioni necessarie:
ERITÁ RISPETTO al PROGRAMMA: significa soddisfare esattamente
condizioni imposte dalla necessità;
ERITÁ RISPETTO ai METODI COSTRUTTIVI: significa utilizzare i
teriali secondo le loro qualità e proprietà.
roblemi puramente artistici legati alla forma apparente sono
le condizioni secondarie. Le-Duc, inoltre, proponeva
architettura razionale al posto di un "estratto" stile
ternazionale: tutte queste sue ipotesi indicavano il
uovo di architettura che si sarebbe sviluppato dai
incipi del suo "Razionalismo Strutturale" e che
ercitarono l'influsso più rilevante sull'opera del
taliano GAUDÍ, del belga HORTA, del tedesco BERLAGE
del francese GUIMARD.
GAUDÍ: oltre che da queste influenze mediterranee, le sue
alizzazioni sembrano essere sostenute da due impulsi,
desiderio di far rinascere l'architettura locale e lo spirito
ercare forme espressive completamente nuove grazie alle
e doti di fantasia. Nel 1878 Gaudí lavora per la
rghesia e costruisce "CASA VICENS", in cui rivela l'influenza
Le-Duc e ritrova per la prima volta l'essenza del
o stile che, pur gotico nei principi strutturali, era in gran parte
diterraneo. Egli cerca di rappresentare un Codice che fosse
uovo di luce, collegato strutturalmente alle grandi cattedrali

...luce ma che fosse uso del colore, come i Greci; un Gotico
...neto marittimo e per metà continentale.
...1888, su commissione dell'industriale EUSEBIO GUELL,
...lle la sua casa a Barcellona, il "PALAU GUELL", un
...icio costruito attorno ad una sola da musica riprendendo
...po' il concetto di "corte islamica".
...Guell la trasformazione della società in generale si
...bbe ottenuta grazie alla città-giardino. A questo scopo egli
...ió Gaudí di progettare una comunità operaia per il
...stabilimento tessile nel 1891: "COLONIA GUELL".
...1900 sarebbe seguito un incarico per un quartiere destinato
...classe media, il "PARCO GUELL", situato sulla
...ollina Pelada che sovrasta Barcellona: realizzato fra
...903 e il 1914, di tutti gli edifici ad essere completati
...no la portineria, l'imponente scalinata che conduceva al
...ato coperto e la casa dello stesso Gaudí. La volta
...la irregolare del mercato era sorretta da sessantanove
...schi colonne doriche, mentre il tetto, retto da un
...lo continuo e serpentino, era concepito per fungere da
...sseggio all'aperto sulla città. Le volte furono
...ite da piastrelle maiolicate che, colpite dai raggi
...si illuminavano per dare luce ad uno spazio
...rebbe stato buio pieno al coperto.
...1906 e il 1910 realizza "CASA MILÀ" secondo uno schema
...della secessione di Barcellona (angoli smussati).
...ietto del progetto fu di dare un abbraccio sia verso la
...principale che verso il cortile interno a tutti gli
...amenti dell'edificio e ciò fu possibile da una
...tura in ferro che fu ricoperta da una pietra

mbolando decisamente contro i principi di Le-Duc (le cui
er una "verità" rispetto ai metodi costruttivi) cantato da
oleoni in ferro, colorati nell'atelier di Gaudì.
/ORTA. Bruxelles si trova in una situazione simile a
arcellona, in cui vi sono una serie di sviluppi sociali legati
la necessità di una ricerca di un'identità nazionale, di una
à che fosse moderna e allo stesso tempo NAZIONALE. Tutto
esto avviene nell'architettura di Horta, quando costruisce
Bruxelles nel 1892 l'"HÔTEL TASSEL" in cui tratta la
ruttura in ferro come se fosse un elemento che contrasta la
anezza della pietra con la quale è ricoperta. Gli impianti
illuminazione dominano l'estetica con un andamento
uoso ripreso nel pavimento a mosaico, nelle ringhiere dei
ri e nei pannelli di vetro colorato. La "MAISON DU PEUPLE
uita per il partito socialista belga nel 1900, è l'opera più
ignificativa della carriera di Horta, e l'unica in cui egli
mbra essersi sentito libero di sviluppare i principi di
-Duc. Una struttura in cui pietra, mattoni e vetro sono
ettamente legati ad una struttura metallica che evidenzia
elementi principali.
GUIMARD è il diretto successore di Le-Duc in Francia,
quale si limita ad applicare, sul piano decorativo, le sue
rie: "Lo stile, per essere vero, deve essere il prodotto del
do su cui vive e il periodo che lo richiede".
possono individuare tre visioni dello stile di Guimard:
una LIBERA legata all'uso dei materiali diversi;
una URBANA con mattoni disposti in modo preciso e con parti
pietra scolpite;

gli ingressi della stazione della metropolitana di Parigi.
"SALA DA CONCERTO HUMBERT DE ROMANS", a Parigi,
mpletato nel 1901 e demolito nel 1905 deve essere considerato,
me la "Maison du Peuple" di Horta, come uno dei
incipali risultati del Razionalismo Strutturale:
lo verso ture reggono una cupola piuttosto alta forata da
perture coperte da vetrate gialle attraverso cui penetra
ella sola luce in abbondanza. La struttura era in
ccio e rivestita di mogano.
BERLAGE si muove in Olanda, un paese con una forte
peazione sociale, proponendo il suo stile per circa
0 anni. Le-Duc influenzò Berlage nel progetto che
l 1883 presentò al concorso per la Borsa di Amsterdam,
ispirandosi al RIJKSMUSEUM. Nel 1895 gli ricevette
ncarico per la Borsa e rielaborò il progetto dando
RIMATO ALLO SPAZIO, IMPORTANZA AI MURI COME CREATORI DI FORMA, E
CESSITÁ DI PROPORZIONI SISTEMATICHE". Da qui si evidenzia il
te utilizzo del mattone che doveva mostrare muri spogli.
Borsa era formata da tre volumi rettangolari illuminati
ll'alto, ognuno alto 4 piani, raggiungendo una forma severa
teramente ricoperta di mattoni.
dage ebbe l'opportunità di mettere in pratica le sue teorie
bane quando gli venne affidato un piano per Amsterdam
UD nel 1901 in cui vi lavorò per 14 anni. Le strade
mpie vennero fiancheggiate da viali alberati e agli incroci
incipali vennero creati spazi circolizzati, il tutto dotato
'un moderno sistema di spostamento di massa come il tram
lettrico.

HARLES RENNIE MACKINTOSH e LA SCUOLA
GLASGOW 1896-1916.

el 1905 Mackintosh e sua moglie Macdonald erano già
fama internazionale, grazie all'esposizione di alcune opere
razie al potere positivo di molte riviste, ma anche al
getto presentato da Mackintosh per la NUOVA SCUOLA
ARTE di GLASGOW.
l'
architettura di Mackintosh ebbe successo anche
zie alla sua formazione avvenuta nel GOTHIC REVIVAL
ve aveva acquisito una affinità per un solido approccio
tigianale con gli edifici. Il suo primo e ultimo uso
questo stile è inserito nella realizzazione graduale della
ola d'arte di Glasgow, in cui egli assunse la posizione
azionalista di Ruskin, sostenendo che i materiali
dotti, come il ferro e il vetro, non costituiranno mai
eramente la pietra.
scuola, infatti, è costituita con granito grigio su 3 lati
intonaco rustico sull'altro lato; le grandi finestre
ste e NORD che occupano tutta la facciata principale,
no scandite da infissi in ferro nonostante il dichiarato
getto di Mackintosh per la muratura. Dal punto di
ta tecnico Mackintosh fece ogni sforzo per incorporare
la scuola sistemi ingegnosi e aggiornati di controllo
bientale, come il sistema di riscaldamento e ventilazione,
ll'ora efficiente.
ando la tradizione del GOTHIC REVIVAL, Mackintosh
gette il corpo principale della scuola come un 28
pio involucro in cui il volume degli studi fu adeguato

quattro piani. Questa massa venne completata da
ali come la biblioteca e il museo poste sui lati,
entro e sul retro. Il risultato fu una pianta ad E,
un atrio principale in cui sono presenti una
ala orientale neogotica (con timpani, torrette sporgenti,
stre scolpite e decorazioni goticheggianti), che si
bbe ripetuto nella facciata occidentale se
kintosh non l'avesse riprogettata durante la seconda
dei lavori, nel 1906, in cui vi inserì finestrature
oli che servivano ad illuminare gli spazi interni ed
uno il ricco volume della biblioteca e del
o superiore adiacente.
1902 realizza la WILLOW TEA ROOMS con una
ta bianca sobria, benché dotata di modanature:
ì mole la particolarità di Mackintosh di fondere
unno e "gothic revival", particolarità che la Terza Esposizione
successo.

PRIMAVERA SACRA: WAGNER, OLBRICH e HOFFMANN 1886-1912

Austria subito dopo la fine della prima guerra mondiale e
fine del potere austro-ungarico, diventò uno scenario in cui
ra ed arte sono in una fase dinamica e in cui
l'ultima CESSÓ DI SERVIRE AI CETI ARISTOCRATICI PER
OLEGGIARE LA LORO GRANDEZZA E DIVENNE ORNAMENTO
OPRIETÁ COMUNE DI UNA CITTADINANZA ILLUMINATA.

Fenomeno fu chiamato "PRIMAVERA SACRA"
GNER non ottenne un successo immediato ma, dopo
uni di attività, cominciò ad affermarsi dopo la costruzione
una casa per lui a Vienna. Nel 1894 diventò
sore all'Accademia delle Belle Arti di Vienna e,
ora in quel periodo, pubblicò la sua prima opera:
ERN ARKITEKTUR" in cui afferma che la costruzione
un qualcosa che non è funzionale, non potrà mai essere
: c'è bisogno dell'utilizzo della "STILE UTILE".
l'appoggio dei suoi due allievi più talentosi (OLBRICH e
ANN) si unirono in una rivolta contro l'Accademia
1897 fondarono la "SECCESSIONE VIENNESE".
uno seguente Wagner manifestò la sua partecipazione
Secessione creando una facciata con ceramiche floreali
la sua MAJOLIKHOUSE costruita a Vienna e diversa
ostruzione della possibilità di poter combinare
zione ed architettura (ricordo di maglia che ripara dalle intemperie)
BRICH nel 1898 costruisce la "Casa della Secessione"
un assoluto simmetria delle piante e delle facciate una con
tenza tettonica ribadente; non vi sono elementi architettonici moderni
2 vi è una frase: "Ad ogni tempo la sua arte, ad ogni arte il suo tempo."
1901 costruì la "ERNST LUDWIG HAUS" a

era più progressista composta da 8 spazi destinati a
tudio e soggiorno. A sole riunioni su ogni lato, era l'edificio
ntrato di una "colonia per artisti", attorno a cui venne infine
struito un certo numero di case individuali per gli
rtisti. La facciata principale, trattata da finestre
izzontali, nascondeva la vetrata della facciata posteriore ed
a composta da un ingresso circolare decorato ad incastro in
sa, fiancheggiato da statue gigantesche. Nel 1908 Olbrich
é la TORRE NUZIALE (in onore delle nozze dell'imperatore
striaco) costruito sulla sommità di un bacino idrico
appresentava la "corona della città" e fu disegnata come una
ontagna mistica il cui colore sarebbe cambiato in base
le stagioni dal verde al bruno rossastro grazie alla cinta
pergole in cemento con il quale era rivestito. L'ultima
ra di Olbrich, sempre del 1908, furono i GRANDI MAGAZZINI
ETZ a Dusseldorf. L'alluminio è il nuovo materiale usato per gli arredi int. ed est,
OFFMANN diventa nel 1899 il successore di Olbrich e, quindi,
incipale architetto della Secessione progettando in quell'anno
"NEGOZIO APOLLO" a Vienna interessandosi particolarmente
l'utilizzo del quadrato e del bianco e nero come colori
inanti. Nel 1903, rifacendosi allo stile del suo maestro Wagner,
inisce il "SANATORIO PURKERSDORF" e dal 1905 al 1910
ora al suo capolavoro: "IL PALAZZO STOCLET" a Bruxelles in cui usò una
olta decorazione classica con un sottile rivestimento di
rmo bianco e delle giunture metalliche che scendono
lla sommità della torre alle scale su cui 4 figure maschili
eggono la cupola.

32

to questo stile sembra essere anticipato da Wagner
ella CASSA DI RISPARMIO POSTALE di Vienna. È

...de precisione Tecnica è costituita da un pergolato
... una corona d'alloro con delle statue alate, il
...to rivestito con sottili lastre di marmo bianco ancorate
... acciaio con rivetti in alluminio. La sala centrale
...sta in ceramica è illuminata dall'alto e raggiunta
...na volta su un padiglione sospeso in cemento,
...ella di cui di retro per l'illuminazione del
...interno.
...Austria rappresenta l'Austria nell'esposizione
...ersale a Roma nel 1911, con un padiglione che
...cipa l'architettura di Mussolini.
...per chiude la Secessione con la sua seconda
... costruita nel 1912 a Düsseldorf dove visse
... fino alla morte e in cui, come la sua prima casa,
...i Tetto antica fu rivisitata creando una palizia
...stile ed una semplicità architettonica (Peraltro questi i
...ori fondamentali della secessione).

TONIO SANT'ELIA e L'ARCHITETTURA FUTURISTA
9-1914

sviluppa in Italia a partire dal 1909 quando MARINETTI,
ulsore di quest'avanguardia, pubblicò il "PRIMO MANIFESTO
RISTA" sul quotidiano parigino "LE FIGARO".
esto manifesto, sul quale si basarono tutti i successivi
esto movimento, era espresso il rifiuto sistematico del
to e l'interesse per la contemporaneità e per gli
ppi scientifici e tecnologici come punto di partenza per
ese socialmente arretrato rispetto al resto d'Europa.
tti italiani erano limitate dalla loro staticità e dal loro
o glorioso il quale però andava distrutto anche in
ma violenta (i futuristi erano a favore della guerra, vista
occasione di rinnovamento) per proseguire verso un futuro.
l Manifesto di Marinetti e il contributo di BOCCIONI
uirono ad estendere questa polemica alle arti plastiche,
ono le basi per lo sviluppo dell'architettura futurista.
i artisti che influenzarono ANTONIO SANT'ELIA vi
o D'ARONCO con il suo padiglione per l'esposizione di
o nel 1902 e SOMMARUGA con il suo "Hotel Tre Croci"
o e Varese nel 1902 e il "Monumento Faccanoni" eretto a
o nel 1907; entrambi gli architetti furono legati alla
ssione Italiana con il cosiddetto "STILE FLOREALE".
to di 17 anni SANT'ELIA era già diplomato capomastro,
endo così a lavorare per un breve periodo per il
ne di Milano. Subito dopo, avvicinatosi a Marinetti
la corrente futurista, scrive il "MESSAGGIO" nel 1914
i specifica la forma che avrebbe dovuto adottare
rchitettura nel futuro. Egli afferma che "non

uno più gli uomini delle cattedrali, ma dei grandi alberghi
lle stazioni ferroviarie, delle strade immense, delle gallerie
uminose e dei mercati coperti. Dobbiamo inventare e costruire
-nuove le città moderne come delle macchine gigantesche,
ndendo elementi strutturali come le scale che sono diventate
utili grazie all'ascensore e costruendo con solo cemento,
ro e ferro, senza pittura e scultura".
I schizzi di Sant'Elia per la CITTÁ NUOVA non sono
mpletamente coerenti con i suoi principi: mentre il
ssaggero" si pronunciava contro tutta l'architettura
etica e piramidale, i disegni di Sant'Elia sono pien
immagini monumentali di questo genere: "Stazione per
ei ed aerei" e "Case a gradoni" per la CITTÁ NUOVA.
"MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA" fu pubblicato
l 1914 era equivalente ad una nuova versione del
ESSAGGIO" e al riconoscimento pubblico di Sant'Elia come
rista in cui egli affermava: "le case durano meno di noi,
ni generazione dovrà costruirsi la propria città".
Futurismo italiano finì con la prematura morte
Boccioni e Sant'Elia e, i disegni di quest'ultimo
furono mai realizzati per la complessità della loro
ttura ma, questo non fu importante poiché per i
turisti non era importante la realizzazione di un
etto ma la sola divulgazione delle loro idee.
architetture moderne che esprimono meglio lo stile
turista sono il POMPIDOU di Parigi e il
USEO di GEHRY a Bilbao.

ADOLF LOOS e LA CRISI DELLA CULTURA 1896-1913

Loos rappresenta l'altra faccia della medaglia per la secessione Viennese ("primavera sacra").

Figlio di uno scalpellino nacque a Brno (Austria) nel 1870 e, dopo compiuti gli studi a differenza degli architetti della secessione che venivano in Italia per guardare al passato, andò negli Stati Uniti per guardare al futuro, conoscendo la architettura moderna che si stava sviluppando e venendo a contatto con gli scritti di Sullivan: "Ornament & Architecture".

Dopo il ritorno a Vienna, nel 1896, scrive "ORNAMENTO e DELITTO" in cui attacca Olbrich e lo definisce come il "progenitore dell'ornamento illegittimo" esprimendo il suo parere contrario verso l'ornamento il quale implica solo dispendio di tempo e denaro e comporta una forma primitiva di "schiavitù artigianale". Vanno una piccola parte dell'architettura sono esclusi dall'ornamento: il sepolcro e il monumento. Del resto, tutto ciò che è a servizio di uno scopo deve liberarsi dall'orpello. Subito dopo pubblicò una rivista personale: "il DAS ANDERE" in cui esprimeva la sua volontà per l'introduzione della civiltà occidentale (statunitense) in Austria e affermando che l'ultimo architetto occidentale" importante era stato Schinkel.

Fino al 1910 l'attività di Loos si limita ad arredamenti di interni, le sue opere migliori di questo periodo sono i lussuosi negozi progettati a Vienna e

AMERICAN BAR del 1907 in cui gli rivestimenti con pannelli di pietra levigata o di legno. Negli

...privati erano ricoperti con assiti di legno o di metallo,
...e nelle sale da pranzo c'erano delle travi di legno a vista.
...menti erano di pietra o parquet, e sempre ricoperti da
...i orientali, mentre la zona del camino, spesso in mattoni,
...ava dalla zona di luce rappresentata da vetrine, specchi e
...ade per contrasto di materiali. L'arredamento era
...re su misura e scelto dal cliente: secondo Loos,
...chitetto spettano i muri e i mobili che non si possono
...re; tutto il resto è a discrezione del cliente.
CASA STEINER, costruita a Vienna nel 1910, fu la
...di una serie di case dove Loos sviluppò la concezione
RUMPLAN (complesso sistema di organizzazione interna
l'architetto non lavora più in pianta ma in sezione,
...ndo spazi a doppia altezza che influiscono nella
...ione delle aperture sulle facciate), sistema che
...rà in pratica anche in casa CASA MOLLER,
MÜLLER e CASA RUFER, abitazioni in cui vi è
...abitazione per la forma cubiche in cui gli ornamenti sono
...amente assenti.
1920 Loos progettò uno schema residenziale brillante
...economico, noto come il "COMPLESSO HEUBERG":
...schiera erano integrate da piccoli appezzamenti
...reno, dai quali ci si attendeva che gli inquilini
...ssero di che sostenersi una strategia di
...rimento urbano tipica del periodo successivo alla guerra
...lentato gli anni venti venne adottata come politica
...ale in molti insediamenti residenziali tedeschi
...essivamente Loos si trasferì a Parigi in cui

Morino (della quale si ispirò) BAKER.
Conclusione Loos può essere considerato il primo ad
versi posto il problema della PIANTA LIBERA in cui gli
ubio l'esaltazione di un volume regolare in uno
regolare; questo cambiamento è perfettamente riscontrabile
lla costruzione della VILLA AL LIDO DI VENEZIA
el 1923 ma, rimasta incompiuta.

ENRY VAN DE VELDE e L'ASTRAZIONE DELL'EMPATIA 1895-1914.

un pittore neoimpressionista belga che, nel 1894, abbracciò "PER IL NUOVO STILE", in cui mette in evidenza il ruolo dell'arte per la società e in cui si vede la sua influenza i principi preraffaelliti che doveva aver conosciuto grazie la sua adesione al gruppo "I VENTI". Questo gruppo di tisti belgi aveva stretto forti legami con le "ARTS & CRAFTS ll'Inghilterra e di Morris, allargando i propri interessi lle belle arti alla progettazione complessiva degli ambien Henry Van de Velde esordì come architetto e designer nel 1895, ando progettò e costruì una casa per sé a Uccle, nei ressi di Bruxelles, per la quale utilizzò un apparato mplice e severo per gli esterni ed uno più semplice e articolato e modellato sulle esigenze dell'architetto. gruppo riguardo l'arredamento egli volle arrivare a truire "L'OPERA D'ARTE TOTALE" fino a progettare ogni ngolo oggetto compresi la cristalleria e gli abiti di sua glie. Per lui, come per tutta la tradizione delle ARTS & CRAFT, la cosa fondamentale era il principio bo sociale attraverso il quale i valori della società potevano ere gradualmente trasformati: "La Bruttezza - sosteneva - ompe non solo gli occhi, ma anche il cuore e la mente". lla sua battaglia contro la Bruttezza, Henry van de Velde si ncentrò quindi sulla progettazione di ogni aspetto dell' biente domestico. Pensando a solo urbano, però, l progetto per la COLONIA-GIARDINO di HOHENHAGEN, 39
truita nel 1906 in Germania, non riuscì a mostrare come la casa individuale potesse essere

1895 in poi Van de Velde fu profondamente influenzato
le teorie estetiche dello storico RIEGL (bisogno
rungere la Trascendenza tramite l'ASTRAZIONE) e dello
logo LIPPS (vedeva l'EMPATIA come proiezione dell'ego
ito nell'arte). Queste concezioni trovarono un contesto
pecifico nel saggio di Nietsche del 1871 in cui
OLLINEO (sentimento che scaturisce nella libertà creativa
tando comunque delle regole) e DIONISIACO (sentimento
orto all'eccesso) erano viste come la coppia che
resentava la cultura classica.
e idee che ispirarono l'attività di Van de Velde, trovarono
intesi nello scritto "ASTRAZIONE ed EMPATIA" di
inger.
ssivamente Van de Velde metterà sempre più una distinzione
l'ORNAMENTAZIONE (bisogna eliminare se non è legato
strutturo) e l'ORNAMENTO (è qualcosa di strutturale che
non eliminare perché è ciò che dà la vera bellezza).
Fine della sua carriera si ebbe nel 1904, quando fu
nato come professore alla scuola di Arti e Mestieri e
ore. Questo nuovo incarico di fondare e progettare
sede per la scuola è quello nuovo ruolo che
sarebbe diventato il Bauhaus di Weimar.
Velde aveva sempre cercato di rafforzare quel legame
culturale mediante l'azione del teatro perché concepiva
ne di attori e spettatori come la forma più alta di
ziale e spirituale. Applicò queste sue idee nel
TRO PER L'ESPOSIZIONE DEL WERKBUND a Colonia
1914, costruito in calcestruzzo e in cui è evidente
"FORMA-FORZA" e l'architetto

ui egli fondò l'altro con il pubblico e l'edificio
e il paesaggio mostrano una forza
ressiva unica. Con la guerra, però, non era più
ssibile fantasticare di una società trasformata dall'arte e
al Teatro; si andava verso un'epoca in cui la produzione
'alloggi minimi era una questione di massima urgenza.

NY GARNIER E LA "CITÈ INDUSTRIELLE" 1899-1918

se e Lione nel 1869 e cresce in un quartiere operaio
una città che, in quel periodo, era uno dei centri industriali
progressisti della Francia con le sue industrie
llurgiche e della seta. Proprio per questo motivo, pure
ho avuto un'educazione aperta in cui si vedeva
dustria come mostro dell'ambiente e della società
se sempre legato ad una causa socialista fino alla sua
e. Nel 1899, presso l'ECOLE DES BAUX-ARTS, vince
RIX DE ROME. Trascorrendo 4 anni all'Accademia
ese presso Villa Medici dove, insieme all'influenza
l'ambiente ed allo sviluppo tecnologico in cui era
uto, iniziò ad elaborare il suo progetto di
INDUSTRIALE SULLE COLLINE ROMANE DI TUSCOLO.
1904, invece, presenta un progetto che esprime la
fiducia che la base delle città del futuro sarebbe
l'industria: "LA CITÈ INDUSTRIELLE".
iani delle Città di Garnier erano evidenti aspetti
cultura lionese, e in modo particolare
ffermazione di un sindacalismo e socialismo.
to sulla scarpata di un fiume, in un paesaggio
uso che corrispondeva in linea generale a quello
regione lionese, la città industriale con
35.000 abitanti fu un progetto moderno di
ade matrice mediterranea per i viaggi di Garnier.
primo luogo si tratta di una città
lista, essendo priva di mura o di proprietà
ate, senza chiese, caserme di polizia e
92
mercati: una città in cui tutti i terreni sono

fici erano destinati a parco pubblico.
la ZONA RESIDENZIALE, delimitata fisicamente dalla natura,
erano case non più alte di 2 piani ma di vasta e
versificata tipologia, con standard relativi all'illuminaz
, alla ventilazione e agli spazi verdi. Vi era una
rete di strade diverse di ampiezza diverse:
differenti categorie di verde integrate ai quartieri residenziali
tituti industriali collocati tra la parte residenziale e
ella industriale. Il centro amministrativo era una
azio pubblico per le riunioni che comprendeva attorno a se un
useo, una biblioteca, un teatro e una grande
ala esposizioni; il tutto risiedeva sotto una struttura
ata da un peristilio di colonne in cemento armato.
l tutto era stato progettato secondo uno STILE
PODAMENTO (urbanizzazione a maglie ortogonali)
e seguiva un CRITERIO DI ZONIZZAZIONE (ogni
o esprime una sua vocazione specifica).
e proposte di Garnier non furono mai realizzate
quanto la città industriale, per sua natura, era
stinata ad espandersi.
pensiero urbanistico di Garnier fu espresso nel
o GRANDS TRAVAUX DE LA VILLE DE LYON del 1920,
l "Complesso del macello" del 1932, nell'ospedale
Grande Blanche" del 1930 e nel quartiere "Etats-Unis" del
5. Ognuno di questi complessi equivaleva ad una città in
niatura.

AUGUST PERRET: L'EVOLUZIONE DI UN RAZIONALISMO
LASSICO 1899-1925

el 1897, dopo aver interrotto gli studi presso l'ÉCOLE DES
AUX-ARTS, August Perret abbandonò l'insegnamento
accademico per lavorare nella società per appalti della
iglia. I progetti elaborati dopo che Perret aveva lasciato
studi sono i più interessanti, poiché pongono le basi
lle sua successiva elaborazione. Di questi due sono
ticolarmente significativi: un CASINÒ A SAINT MALO,
1899, costruito con un'architettura ispirata ai temi
lla tradizione edilizia locale conservando l'importanza
lla tradizione accademica e quindi saggio di un
azionalismo strutturale; un EDIFICIO AD APPARTAMENTI
Parigi del 1902 che rappresenta un esperimento di
ficio ad otto piani con uno stile misto col un
rno alla tradizione classica (pietra bugnata scandita da
amenti di viti scolpite). Perciò, quest'ultimo deve essere
sidera il vero e proprio punto di partenza di Perret, dal
mento che esprimeva il suo consapevole ritorno alle
dizioni classiche. Ispirato dai libri "HISTORIÈ DE L'ARCHITECTUR
e l'utilizzo della tradizione greca per le strutture portanti) e
e BETÒN ARMÈ ET SES APPLICATION" (per una tecnica precisa
la progettazione e la realizzazione di una struttura in
ento armato), Perret realizza il RUE FRANKLIN (casa
dipinta al n. 25-bis) nel 1903: la facciata sulla
rada è divisa in 5 campate e si sviluppa su una pianta
ttata rispetto al lotto di terra sviluppando una
ma a C che crea un sistema in cui la luce

33 m (6 piani con l'ultimo piano costituito da due
e aperte), presenta una superficie con strutture in
ato armato a vista che richiama una costruzione
go con un rivestimento in mosaico e ceramica con
li. Con altrettanta ingegnosità, egli rivestì il
o posteriore dell'edificio con lastre in vetro in modo
spettare una cortina di "effetto". Per Perret è la
TURA CHE DÀ LA BELLEZZA ALL'ARCHITETTURA, ed è per questo
videnzia in tutti i suoi edifici la struttura differenziando
la copertura tramite le decorazioni a tema floreale.
chitetto che non sa progettare la struttura non può
ire tale. Nel 1906 la società di Perret formata da lui
fratello, costruì il GARAGE PONTHIEU, di
piani ad azionamento meccanico e, costruito con il
del quadrato in multipli e sottomultipli e costituito
n ampio spazio retto sulla facciata con un nastro
ale e dalla solita struttura portante in ferro che
disce i vari piani.
il 1911 e il 1913 Henry Van de Velde, incaricato del
to e della costruzione del TEATRO DEGLI CHAMPS ELYSEE,
se subì per primo del fatto che su un terreno di
nsioni così limitate era necessario ricorrere al
o armato e, conseguentemente, assunse come diretta
dei Perret. In così che nel giro di sei mesi il punto
ista di Perret aveva prevalso e Van de Velde divenne
ico consulente esterno. Il programma di Perret 45
deva 3 auditorium di 1250, 500 e 150 posti con
ssi servizi (palcoscenici, retroscena e camerini) il tutto su
terreno lungo 37 m e profondo 45 m. Perret sfrutta

auditorium principale circolare su 8 colonne e 4 archi
bassati con una fondazione a cassone e travi a sbalzo. La
ciata principale era di uno stile CLASSICO rivestito con
ietro regolare, all'interno e all'esterno bassorilievi e fregi.
el 1922 fu affidato a Perret il primo incarico di una
iesa: NÔTRE-DAME DU RAINCY in cui giunse alla sua
ma più espressiva del concetto armato oltre per le sue
porzioni eleganti e la perfezione sintetica, anche per la
mbazione del pilastro cilindrico. Essa fu costruita come
a chiesa gotica (senza volta centrale) e per la costruzione
sono usate strutture prefabbricate.
el 1925 costruisce il TEATRO-ARENA nell'Exposition des Arts
coratifs con una struttura provvisoria leggera, con colonne
reolari in legno che sostenevano una maglia di travi leggere
montanti verticali con armatura in acciaio. Otto colonne
ore all'interno sostenevano una trave a soffitto a forma
ovale che reggeva un lucernario a cassettoni. All'
terno queste colonne articolano il teatro privo di
ertura. L'edificio resta lontano dalla purezza
uttorale espressa sempre da Perret ma egli
stifica il fatto che se l'opera fosse stata permanente
rebbe stata costruita in C.A.

DEUTSCHE WERKBUND 1898-1927

...a la repressione prussiana del 1849 un architetto come
...EMPER abbandona la Germania alla volta di Londra dove,
...el 1851, scrisse "SCIENZA, INDUSTRIA e ARTE" nel quale
...alizzava l'impatto dell'industrializzazione e dei consumi
...messo su tutto il campo delle arti applicate e dell'architettura.
...gli fissò in maniera definitiva la sua critica della civiltà
...industriale, ragionando su come si poteva la stabilizzazione
...lle materie ad opera di nuove invenzioni così numerose e
...stabilizzazione del lavoro, della pittura e della scultura,
...levando le principali questioni del secolo e facendo una
...rie di problemi culturali che ancora oggi sono ben lontani
...all'essere risolti (Es: la moda odierna per le "apple", in cui chi non
...gli ultimi modelli è quasi "escluso" dalla società).
...gli inoltre fece una critica verso l'industria tedesca poiché
...quel periodo i prodotti industriali e delle arti tedesche
...rono considerati inferiori a quelli provenienti dall'
...ghilterra e dall'America, quindi egli affermò che
...essa doveva rinunciare ai principi della sola competitività
...prezzi e doveva servirsi delle facoltà intellettuali e
...l'abilità dei lavoratori per perfezionare il prodotto.
...tto la guida di BISMARK però, la Germania non
...bbe le motivazioni per tener conto di questa critica poiché
...a si interessò esclusivamente della realizzazione di
...ettivi di espansione e sviluppo. Un fattore decisivo in
...esto sviluppo fu la fondazione nel 1883 a Berlino
...lla SOCIETÀ ELETTRICA "AEG" la quale diventò 47
...giro di 7 anni una vera associazione industriale, con una

le dimissioni di Bismarck nel 1890, numerosi critici
ano che solo grazie ad una migliore progettazione degli
enti industriali, la Germania avrebbe potuto iniziare a
ere sul mercato mondiale poiché, un livello
ettivamente alto dei materiali poteva essere raggiunto in
era economicamente valida soltanto da un popolo educato
un gusto artistico e orientato verso la produzione industriale.
lo spirito dell'industrializzazione portò la Germania,
1896, ad inviare a Londra come addetto diplomatico
co MATHESIUS, con l'incarico di studiare
chitettura ed il design inglesi. Egli fece ritorno in
mania nel 1901 ed ebbe l'incarico speciale di
nare il programma nazionale di istruzione nel
o delle arti applicate e fondando, nel 1907 insieme
TAUMANN e SCHMIDT, il DEUTSCHE
RKBUND; l'associazione comprendeva 12 artisti
ipendenti (fra cui Hoffmann, Berhens e Olbrich) e 12
e artigianali e si dedicò al miglioramento della
zione artigianale. Lo sviluppo dell'associazione è
ralmente legato alla figura di BERHENS che, nel
1906 ebbe l'incarico di progettista e architetto
l'AEG. In lui era presente un cosiddetto "Stile Tedesco",
detto poiché nelle sue opere antecedenti questo
arico, vi erano linee energicamente simmetriche e forme
ete che, combinate insieme, avevano il tentativo di
re la nietzschiana "Volontà di forma". Fra queste
ricordiamo la TURBINENHALLE per l'EXPO di Torino 18
1902 e un CREMATORIO costruito a Hagen nel 1906
TURBINENHALLE per l'AEG all'esposizione di

soggetto nobile di Berlino nel 1908. Entrando a far parte dell'AEG, Behrens si dovette scontrare con la realtà brutale del potere industriale. Una contraddizione della sua visione civile, che consisteva nell'ideale di far rinascere la vita culturale tedesca, egli fu costretto ad accettare l'industrializzazione come il destino chiaramente riconoscibile della nazione tesca. Conseguentemente la TURBINENFABRICK che egli costruì nel 1909, era una consapevole opera d'arte, un tempio del potere industriale in cui tentò di riportare la fabbrica all'interno della logica della città, con l'obiettivo di restituire quel senso di comunanza con l'agricoltura, un sentimento per il quale la classe operaia semispecializzata, recentemente inurbatasi a Berlino, probabilmente nutriva ancora una qualche nostalgia. La facciata reinterpreta quella di un tempio greco, per indicarne il tempio del lavoro e la sacralità del lavoro operaio: le finestre (circa 130 m²) è scandita da un intelaiatura in ferro separata da ampie vetrate con ritmo costante (sempre per darne l'idea delle colonne dei tempi greci) e di una percezione dell'architettura in velocità (è un edificio che non si percepisce a passo d'uomo ma con la velocità di un tram o di una macchina). La struttura portante in acciaio della facciata si conclude alla sua sommità con due elementi d'angolo compatti (spigoli vivi) che, pur non avendo funzione portante, rafforzano nel senso di monumentalità che Behrens ha voluto dare all'opera. Questo bisogno di affiancare agli angoli massicci e strutture leggere in acciaio

Peter Behrens: [illegible] che Behrens

Tb per l'AEG e in cui elaborò il "L'ARTE È
E e NON TECNICA".
una riunione del Werkbund in occasione dell'Esposizione
to a Colonia nel 1914, vi fu un discorso di Muthesius
ei punti: nei punti 1 e 2 egli afferma che, una volta
unto il modello ideale nei tipi di fabbricazione, bisognerà
e quello e basta; nei punti dal 3 al 8 e nel
o 10 si esprime la necessità di creare prodotti
standardizzati di altissimo livello qualitativo ed
ebbili in tutto il mondo. nel punto 9 si afferma che
prodotti unici eccezionali e progettati da artisti non
ebbero neanche soddisfare la domanda interna del
. Questo discorso, però, fu rifiutato da personalità
HENRY VAN DE VELDE che rifiutò l'arte di "esportazione"
iarò la sovranità essenzialmente creativa del singolo
te. La posizione di Van de Velde ottenne un notevole
io da alcuni espositori di spicco, tanto che
Muthesius fu costretto a ritirare il suo programma
ll'ESPOSIZIONE DEL DEUTSCHE WERKBUND del
. si presentarono ad un vasto pubblico una unità
razione di architetti e artisti del Werkbund fra
quali GROPIUS e MEYER che fino al 1910
no lavorato insieme nello studio di Behrens.
1911 i due, riunitisi in società, ricevettero l'incarico
ogettare le fabbriche di scarpe della ditta FAGUS.
STABILIMENTO FAGUS, Gropius e Meyer adottarono
ssi della "Turbinenfabrik" di Behrens ad una
ssione architettonica più aperta. Gropius tuttavia
te la tensione di chiudere l'edificio in

...ntro in tutte le grandi costruzioni di Behrens assieme ai ...elloni, in questo caso sono di vetro. Nonostante questa ...orata inversione dei ruoli del vetro e del mattone, lo ...ema della fabbrica era estremamente convenzionale, ...n soltanto per la sua disposizione assiale, ma anche per ...separazione gerarchica in elementi "amministrativi" e ...duttivi". Dopo la Prima Guerra Mondiale, Behrens era ...n altro uomo; egli abbandonò il suo precoce classicismo ...la sua preoccupazione di esprimere simbolicamente ...autorità del potere industriale, ritornando al suo ...sato "nietzscheiano" neoromantico con forme di ...igine e di associazione medievali. Le sue ultime opere ...questo periodo furono costruzioni per esposizioni degli anni ...enti: la "LOGGIA DEI MURATORI" e un padiglione in ...etro di stile "Wrightiano" realizzato per l'Esposizione ...Arti Decorative di Parigi del 1925.

A CATENA di VETRO: L'ARCHITETTURA ESPRESSIONIST
EUROPA 1910-1925

questo periodo c'è una visione relativa all'affermazione di una
tura elevato grazie all'utilizzo del vetro, un movimento artistico
to-espressionista con a capo il pittore KANDISKY. Si passo
una fase IMPRESSIONISTA, ad una ESPRESSIONISTA e cioè
artista si impegna ad esprimere le sue sensazioni interiori
confrontandosi con la realtà. Tutto questo era in contrasto con
cultura di stato avviata con la fondazione del "Deutsche
kBund". Su questo inadeguamento della cultura, il
to SCHEERBART scrisse che per innalzare la nostra
ltura ad un livello superiore bisognava liberare
architettura da quei locali di carattere chiuso e, per fare
bisognava introdurre un ARCHITETTURA IN VETRO, che
ettesse l'ingresso della luce naturale nelle stanze.
esto tipo di architettura fu riscontrabile nel padiglione
BRUNO TAUT per l'industria del vetro sul quale
no incisi gli aforismi di Scheerbart: "l'edificio di mattoni è
unaggio"; "il vetro colorato elimina l'odio"; "il vetro porta
sé una nuova epoca ... Queste parole commentarono il
diglione di Taut (nell'esposizione del Werkbund
olonia nel 1914) alla luce, che filtrava attraverso la
ola sfaccettata e le pareti a blocchi di vetro, per
uminare una sola o sette grandi rivestite in mosaico
ro; secondo taut questo edificio è stato concepito come
a cattedrale gotica. Quella forma piramidale, proposta da
ut come modello universale di tutti gli edifici religiosi, era
realtà una "Stadt der Ethik" che costituiva un

1918 TAUT, BEHNE e GROPIUS fondarono per loro
RBEITSTRAT FUR KUNST (Consiglio del lavoro) che
raccolse circa 50 artisti e architetti che vivevano
ttori di Berlino e proponeva un lavoro completamente
in campo artistico, da creare con l'attiva partecipazione
opolo: "L'arte non dovrà più essere un lusso per pochi,
dovrà essere fruita e sperimentata dalle grandi masse".
spressione della rivolta spartachista, nel 1919, per
alle attività pubbliche del "Consiglio del lavoro per
" così Taut creò una corrispondenza utopistica chiamata
ENA DI VETRO con 14 esponenti del consiglio
cui Gropius e il fratello Max Taut) secondo la
ogni membro, in forma anonima, avrebbe disegnato
crito quelle idee che avrebbe voluto condividere
l circolo. Con il 1920, tuttavia, la solidarietà della
a di vetro cominciò a spezzarsi fino allo scioglimento
. Nel 1921, dopo essere diventato architetto capo
città di Magdeburgo, Taut cercò di creare la sua
ma della città" sotto forma di una sola municipale
ostra. Paradossalmente, non fu Taut ma POELZIG
izzare la più pura immagine della cristallina
a della città". Il TEATRO da 5.000 posti che egli
tò a Berlino nel 1919, era costituito da una vasta
sulla quale erano appesi una varietà infinita di
ti, conferendo un movimento sinuoso e un
di indeterminazione allo spazio quando essi
tro) venivano colpiti dalla luce. Altre costruzioni
elzig furono, nel 1911 una TORRE SERBATOIO
53

uno STABILIMENTO CHIMICO IN MATTONI nel 1912
Lubon che riprendeva molte caratteristiche dello stile
industriale che Behrens aveva inventato per l'AEG.
ENDELSON realizzò la sua personale interpretazione
della "Corona della città", nell'osservatorio costruito per
Albert Einstein a Potsdam nel 1921 in cui sembra
aver usato, per la prima, internamente una struttura
C.A. ma in realtà, solo la base e il tetto sono in C.A.
tto il resto è in mattoni. In seguito Mendelsohn fa un
aggio in Olanda: prima ad Amsterdam, dove tratta
architettura residenziale espressionista con una
visitazione dell'architettura medievale in mattoni;
ecessivamente a Rotterdam, dove tratta sempre un
o di architettura espressionista, ma più verso una
olessicità di forma lineare e quadrata. Nel ritorno
ll'Olanda egli abbandona la plasticità dell'osservatorio
i interesse più all'espressività strutturale dei materiali
lla FABBRICA DI CAPPELLI del 1923, mette insieme
a parte lineare (Rotterdam) per gli uffici ed una
rte più espressionista e visionaria (Amsterdam)
lla parte della produzione, costituita da tetti
olti inclinati che si contrappongono a quelli piani
gli uffici. Mendelsohn inoltre costruisce i GRANDI
AGAZZINI PETERSDORFF nel 1927 a Breslavia, con
a struttura in telaio e vetro in cui non rinuncia
ll'espressività tramite una facciata costituita
ll'alternanza fra intonaco bianco e vetrate a nastro
creando così un'alternanza fra bianco e

avvicinarsi un altro architetto come HUGO HARING che,
bene come Mendelsohn credesse nel fondamentale
ato della funzione, il suo atteggiamento della disposizione
masse architettoniche spesso imitate ~~dalla~~ la Bauhaus
gia. Nel 1923 Haring e alcuni suoi colleghi
i quali Mies) fondarono il DER RING, un organo
quale si credeva che l'architettura organica dovesse
sopra su tutte. L'eclissi del "Der Ring" si ebbe
do ci fu un conflitto con Le Corbusier che
chiamava l'architettura funzionale, della pura
e geometrica.
Nonostante tutte queste opposizioni, quest'ARCHITETTURA
ANICA continua tutt'oggi a funzionare abbastanza
poiché assume un significato molto importante
o il Museo Ebraico di Berlino).

P.

9-1920 Taut scrive e pubblica "ALPINE ARCHITEKTUR" e
E STADTKRONE" in cui afferma la realizzazione di grosse
ne delle città sulle Alpi.

DELSON era un grande estimatore di Einstein tanto
riprendere la sua formula più famosa ($E = mc^2$) nell'
o a lui dedicato, in cui una massa è movimentata da
nergia data dai elementi architettonici.

SS

BAUHAUS: L'EVOLUZIONE DI UN'IDEA 1919-1932

Bauhaus fu il risultato di uno sforzo costante per
are l'insegnamento delle arti applicate in Germania,
ua iniziata nel 1906 con la fondazione della "Scuola
i e mestieri" a Weimar, sotto la direzione di Van de Velde.
1915 dopo le dimissioni forzate poiché straniero (Belga), gli
sse WALTER GROPIUS il quale era favorevole ad un
namento progettuale basato su laboratori sia per i
ver che per gli artigiani, divenendo direttore della
e in cui artigiani ed artisti non sono più due classi
enti ma costituiscono tra di loro: il BAUHAUS (dal
"la casa dei muratori"). I principi su cui si basava il
ramma della scuola del 1919 sostenevano che si
bbe potuto raggiungere una unità culturale
lo grazie ad una unica arte del costruire all'interno
quale ogni singola disciplina avrebbe contribuito
ttuno finale. Per i primi 3 anni il Bauhaus fu
ato dalla presenza del pittore e docente JOHANNES
) il quale, oltre ad insegnare in alcuni corsi, sostenne
a base obbligatoria per tutti gli studenti del primo
insegnando un suo stile: "IMPARARE FACENDO" e
empirsi di ordini inutili. Grazie a lui entrarono a
ola del Bauhaus nel 1920 artisti come KLEE, MUCHE
LEMMER e, la personalità anti-autoritaria di Itten
forzò quando, dopo un viaggio del 1921 in un
o mediterraneo, iniziò a sostenere che lo sviluppo
la creatività potesse avvenire con uno stile di
basato su digiuni, diete ed esercizi di respirazione

quando entrarono in scena THEO VAN DOESBURG, il quale
sostenne un'estetica razionale e anti-individualista;
WASSILLY KANDINSKY il quale insegnò un approccio
all'arte emotivo e mistico. La polemica DE STIJL condotta
Van Doesburg ai danni dei corsi ufficiali attrasse
immediatamente l'interesse di molti studenti del Bauhaus,
influenzando non solo la produzione dei laboratori,
ma mettendo anche in dubbio i principi del programma
originale del Bauhaus. Nel 1922, così, la generale situazione
politico-accademica, ormai critica, costrinse Gropius a modificare
l'orientamento del programma, stabilendo una
sovrapposizione della progettazione artigianale e della
produzione industriale per permettere uno stimolo reciproco.
questo settore però alle dimissioni di Itten, il quale fu
sostituito da LASZLO MOHOLY-NAGY, personalità che
subito colpì su Gropius per le sue teorie costruttiviste nei
i "QUADRI PER TELEFONO" in cui inserì elementi a
e e rettangoli modulari. Fu così che gli fu affidato
corso per il laboratorio di metallo orientato sin da
to su un ELEMENTARISMO COSTRUTTIVISTA.
questo periodo del Bauhaus furono costruite e arredate
le sole due case modello: CASA SOMMERFELD
Gropius e Meyer del 1922 era concepita come una
dizionale casa di tronchi di legno con interni decorati
intagliati in legno e vetro colorato. La seconda è
SA SPERIMENTALE PER L'ESPOSIZIONE DEL BAUHAUS a
mar del 1923, di Meyer e Muche concepita come un
getto liscio dotato di tutti i dispositivi per risparmiare
57
ro, una "MACCHINA PER ABITARE", con uno schema

...butivo circolare ridotto al massimo ed organizzato
...no ad un atrio, con il soggiorno illuminato dall'
...circondato intorno da tutte le stanze; il tutto
...lato con porte e finestre in acciaio.
...questo periodo, in sintesi, si può dire che la Bauhaus
...ropius, dopo un esordio in chiave espressionista
...mente segnato dalla figura di Itten, si orienta verso
...strattivismo. Anche artisti della generazione de
...ssionista, come Kandinsky e Klee evolvono verso una
...giore attenzione alla dimensione costruttiva del dipinto.
...tro, per il passaggio della Bauhaus alla
...costruttivista", è decisivo l'arrivo a Weimar di
...Doesburg e di Lazlo Moholy-Nagy. Il primo
...rà al difendere della scuola, mentre il secondo ne
...terà insegnante.
...1925 la sede del Bauhaus si sposta da Weimar a
...SAU, in un impianto con una forte identità industriale
...ito da Gropius, dove ogni blocco segue la sua
...ne; nel ponte che attraversa la strada e collega il
...ffici, un volume trasparente che lascia passare le
...con una parete vetrata. L'alloggio per gli studenti
...te balconi aggettanti, tubolari metallici per impianti
...ici a vista, tetto piano e intonaco bianco.
...ori il campus del Bauhaus, invece, si erano gli alloggi
...essori, posti in una zona periferica del bosco e formati da
...ni puri, pareti lisce, intonaco bianco e tetti piani.
...1928 Gropius, avendo raggiunto una notevole notorietà, rin-
...zione professionale e non sopportando più i continui

Suo successore fu MEYER il quale indirizzò le attività del
Bauhaus verso un programma di progettazione più responsabile
l punto di vista sociale, orientando la produzione di mobili
o costosi e smontabili. Meyer organizzò la scuola in 4
zioni principali: ARCHITETTURA, PUBBLICITÀ, PRODUZIONE
GNO - METALLO - VETRO e TESSUTI, facendo sì che
l'architettura fosse insegnata per la prima volta nella scuola.
Poiché dal 1920 in poi la scuola era stata attaccata
l sindaco di Dessau per le ideologie comuniste che vi
ivano inculcate, Meyer cercò in tutti i modi di evitare ciò
e senza esito, e per questo motivo nel 1930 si dimette
consiglio del sindaco, affidando la direzione della
la a MIES VAN DER ROHE il quale ritirò e fece firmare
gli studenti e mettere in pratica le loro conoscenze e
propose lo studio sulla CASA COME CELLULA UNIFAMILIARE.
Ore a questo egli cacciò definitivamente dalla scuola gli
denti che volevano rafforzare le ideologie comuniste ma,
l 1933, Tutta l'accademia fu chiusa e sbaraccata
la polizia nazista, causando così la diaspora degli
isti verso l'America (Mies in primo luogo).

N. B.:

La "macchina d'abitazione" del Bauhaus doveva diventare
o cioè "ESATTA" in tutte le sue forme per la vivibilità
l'uomo (contrariamente alla casa "adatta" di Loos Paris).

DE STIJL: L'EVOLUZIONE E LA DISSOLUZIONE DEL NEOPLASTICISMO 1917-1931.

Nel 1917 in Olanda si vide nascere questo movimento, la cui durata fu di soli 14 anni che aveva come scopo principale quello di eliminare la Tragedia e il dolore causato dalla Prima Guerra Mondiale che si stava compiendo in quegli anni e, inoltre, la liberazione dell'arte dai vincoli imposti dalle tradizioni. Esso fu incentrato attorno all'attività di tre persone: i pittori MONDRIAN e VAN DOESBURG e il designer architetto RIETVELD. La comparsa delle prime opere di Mondrian, consistevano in linee spezzate orizzontali, che è il percorso della terra attorno al sole, e verticali, cioè il movimento spaziale profondo dei raggi del sole; esse sono accompagnate da riempimenti di 3 colori principali: il giallo è il movimento del raggio di sole, il blu è il colore che contrasta il giallo ed indica il firmamento, il rosso è l'unione dei primi due. Queste teorie derivano dall'influenza della filosofia neoplatonica di alcuni testi di SCHOENMAEKERS per questo furono chiamate "NEOPLASTICISMO", parola che troviamo anche nel testo teorico fondamentale di Mondrian fu pubblicato nel 1917 nel primo numero di "De Stijl": "NEOPLASTICISMO IN PITTURA". Il primo progetto architettonico ato a "De Stijl" fu creato da ROBERT VAN 'T HOFF, che le visto l'opera di Wright in America e che, nel 1916, izzò una VILLA WRIGHTIANA molto caratteristica della ria di Utrecht. A parte questo caso sperimentale i ento ottenuto, un certo numero di case Wrightiane e a FABBRICA del 1919 dell'architetto-capo di 60

ime fasi architettoniche di "De Stijl" furono caratterizzate
l'attività ~~architettonica~~ relativamente scarsa.
917 vide la creazione della famosa sedia rosso/blu
Rietveld. Questo semplice pezzo di arredamento, che si
va su una tradizionale sedia indemoniabile, costituì la
occasione per una proiezione dell'estetica neoplastica
tre dimensioni. Questo elemento consentì a Rietveld di
trare le possibilità di una organizzazione architettonica
ramente autonoma dall'influenza di Wright.
l 1918 e il 1920 egli continuò a progettare elementi
credenze, cassettiere per bambini, arredi che,
do una diretta esecuzione della sedia rosso/blu,
o costituite dall'assemblaggio di assi rettilinee. Nel
egli progettò lo STUDIO DEL DOTTOR HARTOG, nel
ogni elemento dell'arredo era stato progettato con una
"neoplastica". La seconda fase del movimento è
terizzata dalle figure di VAN DOESBURG e
TEREN i quali allestirono una mostra in cui
evano alcuni studi assonometrici, il progetto per
esso di un artista e lo studio per l'interno di un
universitario. Contemporaneamente, Rietveld
ò a lavorare al progetto e all'arredo della
A SCHRODER-SCHRADER a Utrecht, elementare,
ica, funzionale, non monumentale e dinamica,
ta dall'ingombro delle pareti portanti e dalle
zioni imposte da queste pareti sulle aperture.
Terza fase, invece, fu caratterizzata dalla rottura
apporti tra Van Doesburg e Mondrian dato che il
61

IAGONALE o 45°, così da infrangere i principi
eoplastici ai quali si rifaceva il "De Stijl".
ultima grande opera di Van Doesburg fu il
AFÉ L'AUBETTE di Strasburgo nel 1929, il quale
eprendeva due grandi locali pubblici e servizi in
a struttura del 18° secolo in cui tutti i locali erano modulati
Cassettoni astratti lungo le pareti, l'illuminazione e
'arredo si integravano con la composizione e vi erano
ee in diagonale che attraversavano tutte le superfici
terne. La CASA PERSE che Van Doesburg costruisce,
n corrispose quasi per niente ai 16 punti del manifesto
"De Stijl" ed era basata da una struttura intelaiata
Cemento armato, e finestrature dette "a ghigliottina"
un particolare d'arredo composto da una sedia in
ubolare di acciaio. A 48 anni Van Doesburg
ce a, con lui, il "Neoplasticismo", solo l'architettura
ero fedele al movimento "De Stijl" e a quella
ua delgrande e di colori primari che la
aratterizzano.

LE CORBUSIER e L'ESPRIT NOUVEAU 1907-1931

...ge un ruolo assolutamente fondamentale nell'evoluzione ...ll'architettura del 20° secolo. Il significato essenziale della ...architettura si inizia a trarre dagli insegnamenti del suo ...estro L'EPLATTENIER, direttore della SCUOLA D'ARTE APPLICATA ...La Chaux-de-Fonds (città svizzera vicino al confine francese ...Le Corbusier nacque nel 1887). L'Eplattenier insegnava ai ...allievi a trarre ogni motivo ornamentale dal proprio ambiente ...urale in cui l'opera era situata: infatti Le Corbusier, nella ...prima opera "VILLA FALLET" del 1905 adottò una forma ...ile delle fattorie in legno e pietra tipiche della sua zona, mentre ...elementi decorativi erano tratti da flora e fauna della regione. ...1907 fu l'anno cruciale della vita di Le Corbusier, poiché in ...l'anno egli non solo incontrò GARNIER (il quale stava ...ultando il suo progetto per la "cité industrielle" e grazie al ...ale Le Corbusier si avvicinò ad un'architettura socialista ...topica e classica) il quale lo portò a pensare ad un nuovo ...do di abitare, contrariamente a L'Eplattenier che pensava ...alle attitudini degli abitanti, ma compì anche una visita ...terminante alla CERTOSA DI EMA, in Toscana, dove ...e per la prima volta la "COMUNITÀ VIVENTE" dei frati ...siani i quali vivevano in silenzio e solitudine, ma anche ...contatto quotidiano con gli uomini, in una sorta di dimensione ...vata ma anche pubblica, arricchendo così le sue idee ...cialiste, utopiche e classiche. Nel 1908 Le Corbusier ...sò circa 14 mesi a Parigi, sviluppando una visione ...la vita e del lavoro del tutto nuova: oltre ad apprendere ...nozioni fondamentali della Tecnica del Cemento Armato ...zie ad un impiego part-time presso lo studio di Perret)

ibile di aver l'occasione di allargare la sua conoscenza della
a classica francese, visitando musei, biblioteche ecc...
e, con grande disapprovazione di L'Eplattenier, egli si
sce sempre più che il cemento armato era il materiale
l futuro oltre che per la sua natura modellica e resistente,
per la sua economicità. Dal 1910 al 1913 fece il
"VIAGGIO D'ORIENTE", nel quale girò gran parte
l'Europa per studiare la CULTURA, l'INDUSTRIA e
OLCLORE del continente: per la prima volta egli
ddistinse l'Italia e la Grecia dove entrò a contatto
l'antico classico; per la seconda contraddistinse
ermania dove entrò a contatto con gli esponenti del
Bund i quali lo resero consapevole dei risultati
ingegneria moderna (navi, automobili e aerei); per la
ma volta visitò tutto l'Est Europa.
1915 Le Corbusier elaborò un'idea progettuale che
ò caratterizzato la sua architettura:
ALSON DOM-INO, la quale avrebbe costituito la
base strutturale della maggior parte delle sue
case fino al 1935. Particolarità di questo blocco
tico erano i pilastri arretrati rispetto alle facciate per
permettere di costruire le famose finestre a nastro di Le
Busier e che, in pianta, davano la sensazione di essere
tessere del domino (da qui il nome) e dal quale,
do Le Corbusier, si potevano creare aggregamenti
fici sui e pluri-familiari, ma anche intere città.
1916 è VILLA SCHWOB, nella sua città, in cui
ie alla struttura a telaio può iniziare a

bacio e dando agli spazi interni un senso di libertà. Nelle
orate sono le figure pure del quadrato, del cubo e della sfera.
upra nello stesso anno, vi fu il suo definitivo trasferimento a
gi dove entrò in contatto con il pittore OZENFANT, con il
le avrebbe creato l'estetica "macchinista" del Purismo,
il quale rifiutavano categoricamente la decorazione degli
uenti a favore di forme pure e lisce (Critica all'architettura
organica di Haring e Mies 1923).
l 1922, nel suo progetto per la MAISON CITROHAN, egli
laborò lo stile delle Maison Dom-ino collocando, per la
ma volta, il suo caratteristico soggiorno a doppia altezza, completo
un mezzanino per la notte e della camera dei bambini posta
l tetto. Egli prese l'idea del soggiorno a doppia altezza da un
le operaio di Brigi. Il nome "Citrohan" derivato dal
rchio della famosa industria automobilistica, per indicare
me casa sarebbe stata prodotta in serie come un'automobile
ostruita nel 1926 con le 130 case con struttura in
ulcato armato presso Bordeaux, nel COMPLESSO
SIDENZIALE DI PESSAC, in cui egli iniziò a
rimentare anche l'uso del colore per le facciate esterne
ndo da non farle sembrare un unico blocco di
lcestruzzo grigio (utilizzò il marrone, il blu e il verde).
Diversamente da altri architetti contemporanei europei,
Corbusier era ansioso di sviluppare gli aspetti urbani
lla sua architettura: le VILLE CONTEMPORAINE per
milioni di abitanti fu la dimostrazione finale di questo
o aspetto. Egli progettò le Ville Contemporaine come
esclusive città capitaliste destinate all'amministrazione
l controllo; esso era basato e consisteva di blocchi

bani per uffici e centri di potere sociale della città;
to era circondato da un grande parco che manteneva la
azione di classe tra l'alta urbana e il proletario
rbano. Il contributo più importante della Ville
poraine fu costituito dall'IMMOUBLE-VILLA, una
ie della Maison Citrohan, adatta per insediamenti a
usità sviluppati in altezza, che era costituito da duplex
terrazzo che si aprivano su uno spazio verde rettangolare
lusivo dotato di attrezzature ricreative per uso
e (simile dimensione privata e pubblica che Le Corbusier
dalla Vita dei Frati Certosini).
1925 Le Corbusier riprese il tema della villa
ese, le quali dipendevano dai suoi "5 PUNTI DELLA
A ARCHITETTURA", costituite dalla potenzialità
rale della Maison Dom-Ino (pilastri arretrati rispetto alle
e), dai solai, muri laterali della Maison Citrohan,
impiego di acciaio con finestra a nastro e solai e
e dei tetti-giardino che avevano lo scopo di
rare la porzione di terreno coperta dalla casa.
Corbusier, inoltre, utilizzò un classicismo violento
ella VILLA GARCHES fu comparata a Villa
ntento di Palladio (entrambe con un ritmo longitudinale
nto pari a 2:1, 2:1, 2) e VILLA SAVOIE è stata
nata alla Rotonda di Palladio (dove la pianta
quadrata della prima con il piano terra
ttico, può essere letta come la pianta centralizzata
secondo). Nel 1927, al concorso internazionale
la sede centrale della Società delle Nazioni a Gi
ova, Le Corbusier e JEANNERET (suo cugino)

Ebbero il loro primo progetto per una struttura
pubblica di grandi dimensioni. Fino ad allora avevano
centrato la loro attenzione sulla casa e sulla semplicità
del prisma fondamentale, a questo punto si dedicarono alla
necessaria complessità del tipo del palazzo. Le richieste
del bando prevedevano due differenziazioni per il segretariato e una
per l'assemblea; questo dualismo indusse gli architetti
ad un approccio ELEMENTARISTA al progetto,
consistente nello stabilire prima gli elementi costitutivi
ed manipolarli poi, al fine di generare un certo numero
di soluzioni alternative. Questo progetto rappresenta il
culmine del periodo purista di Le Corbusier, il quale,
poco in poi, adoperò un'architettura sempre più
monumentale.

5 PUNTI:

PILOTIS (PILONI) → fondazioni che sorreggono la pianta

TETO-GIARDINO

PIANTA LIBERA

FACCIATA LIBERA → Maison Dom-Ino

FINESTRE a NASTRO

CORBUSIER E LA "VILLE RADIEUSE" 1928-1946

Il concorso per la Società delle Nazioni del 1927,
Corbusier passò da un approccio purista dell'
architettura, ad uno COSTRUTTIVISTA, che prevedeva una
di "meccanizzazione" dell'architettura. Fu così che
SALON D'AUTOMNE del 1929 egli presentò una serie
di configurati sulle proporzioni del corpo umano.
Quanto riguarda l'edilizia, questa determinazione
Corbu attraverso l'affinità con l'uomo. Però
Corbusier ad abbandonare l'immeubles Villa, assunto
unità autonoma, a favore di un corpo edilizio più
to alla produzione di massa: la VILLE RADIEUSE,
pito come una fascia continua di residenze "in linea"
ti indicate a criteri più economici e ad una
zione in serie. La Ville Radieuse era un appartamento
su solo piano di varia estensione e più economico, in
i di spazio, di quanto non lo fosse il duplex con
o a doppia altezza; esso valorizzava ogni centimetro
rato di spazio disponibile, e le sue pareti divisorie
o talmente ridotte in spessore da diventare inadeguate
barriere di protezione acustica. Agli stessi piani, i
i di servizio, cioè le cucine e i bagni, erano ridotti
inimo. La "meccanizzazione" dell'abitazione,
prendeva anche l'introduzione del condizionamento
aria e di facciate sigillate, particolarità strettamente
alle progettazioni di oggetti industriali e lontane
architettura in senso tradizionale. Più importante
la sua successiva edizione per la Visita del '68

Corbusier entrò a contatto e studiò le CITTÀ LINEARI formate
EDIFICI IN LINEA CON LO SCHEMA DEL DOPPIO DUPLEX
INCASTRO. Le trasformazioni apportate ai suoi prototipi
sati negli anni 20 con la Ville Contemporaine, furono
iate successivamente nella Ville Radieuse del 1930, in
ui ci fu un passaggio da un modello di città centralizz
uno senza limiti organizzato, come le città lineari
sse, in fasce parallele. Nella Ville Radieuse, dove era
te il socialismo di Le Corbusier, queste fasce erano
stinate ai seguenti usi: città satelliti destinate all
truzione; zona degli affari; zona dei trasporti; zona
gli alberghi e delle ambasciate; zona residenziale
ua Verde; zona delle industrie. Esse, inoltre, è
ta modellata in base alle sensazioni umane: la "fasta" è
presentata dai 14 grattacieli cruciformi al di sopra del centro
l centro direzionale, situato tra i due "polmoni" della zona
denziale. Inoltre Le Corbusier pensò di sopraelevare ogni
e su PILASTRI, in modo che la superficie del terreno
bbe diventato un parco continuo nel quale il pedone era libero
vagabondare a piacere e in modo che le zone verdi fossero
erose non solo grazie ai parchi continui, ma anche ai
odini pensili presenti su tutti i palazzi in linea.
Nel 1929, Le Corbusier visitò il Sud America dove
bbe la stimolante esperienza di contemplare da un'area
città di Rio de Janeiro, la quale gli si impresse
lle mente come una CITTÀ LINEARE NATURALE, con
mare da una parte e la roccia scoscesa dall'altra. 69
configurazione di questo terreno lungo e verde

Corbusier schizzò immediatamente un ampliamento di
che assumeva la forma di un autostrada costiera
a circa 6 Km, sopraelevata di 100 m sopra il livello
terra, e contenente 15 piani ad uso residenziale.
sta proposta condusse direttamente ai progetti per lo sviluppo
Algeri fra il 1930 e il 1933. Tra questi vi era una
struttura destinata ad autostrada, a cui era stato
ito il nome in codice OBUS e composta da 6 piani
sotto del livello stradale e 12 piani al di sopra di esso.
anziati gli uni dagli altri da circa 5 m, ognuno di
ti piani era formato da appartamenti e 2 piani che
o costruiti e modellati a loro piacimento.
questo momento in poi, il protocollo architettonico fu
dotato in favore del blocco per uffici a forma di Y,
ui il quale era possibile ottenere una migliore
ibuzione del sole su tutta l'intera superficie dell'
ficio. Il suo tipico blocco della Ville Radieuse fu
rmato e successivamente eliminato; quest'ultima
ficazione, che portò alla scelta da parte di Le Corbusier
lamella isolata come tipo residenziale di base si
ò nelle sue proposte del 1935 per la città di Nemours
Nord Africa e di Zlin in Cecoslovacchia.
importanza di Zlin consiste nel genuino adattamento
proposta di città lineare: nel collegare la città
io e il centro industriale di Zlin, le strade e le
ie corrono parallele. Zlin diventa così la
a formulazione di Le Corbusier di città lineare secondo
modello sovietico. Altri tipi di modelli urbani

OPERATIVA AGRICOLA" in cui Le Corbusier propose che
tti i collegamenti tra le esistenti città radiocentriche si
uppassero sotto forma di insediamenti industriali lineari.
esti tre aggregamenti urbani (città lineare, città radiale e
operativa agricola) erano "I TRE STABILIMENTI UMANI" grazi
uali, secondo Le Corbusier, si poteva urbanizzare sia la
tà che la campagna, costituendo un tentativo di risolvere
conflitto che aveva apertamente diviso gli urbanisti russi che si
ichiamavano in disurbanisti (che avrebbero voluto ridistribuire la
olazione esistente per tutta l'Unione Sovietica) e gli urbanisti
he sostenevano la difesa delle città esistenti e la creazione di
ovi urbani satelliti). Subito dopo questo periodo
e Corbusier stava perdendo la sua fiducia nell'inevitabile
ionfo dell'epoca della macchina e incominciando a
endere posizione contro la produzione della "macchina
ifatica", di fronte ad un mondo dilaniato dalla
ressione economica e dalla reazione politica. Tra
i che elementi di tecnica primitiva iniziarono a fare la
o apparizione nella sua opera, con una crescente frequenza
una maggiore libertà di espressione. Dapprima nella
ASA ERRAZURIZ a tetto inclinato, in legno e pietra del 1930
successivamente in una CASA PER WEEKEND, realizzata
Collestanzo nei sobborghi di Parigi del 1935 e il suo
DIGLIONE DES TEMPS NOUVEAUX, a struttura leggera,
emento e tela, costruito per l'Esposizione Internazionale
Parigi del 1937.

71

CORBUSIER E LA MONUMENTALIZZAZIONE DEI SUAGGI "SPONTANEI" 1930-1960

. La progettazione di Casa Errazuriz (1930-Cile), Corbusier si avviò verso una rottura con il Purismo, idendo con la ricerca verso la civiltà delle macchine dando verso un'ARCHITETTURA SPONTANEA. La o portò verso l'utilizzo di materiali naturali, i primitivi di tecnica edilizia e del "béton brut" il cemento armato venne lasciato senza essere rivestito di prendere la forma delle casseforme (che Le Corbusier o progettare in modo che lasciassero fare particolari). questo sistema significò l'abbandono dell'ro classico, che era stato usato nelle ville della a metà degli anni Venti. Esempi di questo tipo di itettura furono la CASA DE MANDROT del 1932, i contrasti corbusiani tra acciaio e pietrame e esto e tra elementi prefabbricati e pietra locale rarono non essere graditi dalla proprietaria che lasciò la casa per via delle infiltrazioni dalle e e dell'umidità dei muri. Altro esempio furono ASE ISOLA del 1955 a Bruges, nella quale vi fu zzo delle tele catalane e delle murature in mattoni all'esterno e di un linguaggio "spartano" e terrano all'interno, arricchito con colori tipo e Blu.

72

NITÉ D'HABITATION è un edificio di 18 piani, zato a Marsiglia nel 1952 il quale dimostra rando adesione di Le Corbusier ai metodi

una struttura in calcestruzzo gettato in casseforme di
uno greggio che rivela la sua struttura cellulare grazie
all'utilizzo di balconi (evidenziati da cubi accesi) che
tolgono in risalto il volume delle unità duplex le
ali e loro volta, si dispongono per tutta l'ampiezza
dell'edificio, proprio alla stessa maniera in cui le bottiglie
no disposte nelle rastrelliera. L'edificio in totale
omprende 337 abitazioni collegate da strade interne
piani alterni, una galleria di negozi, un albergo ed
Tetto-giardino che comprendeva una pista per corsa,
e piscina per bambini ed una palestra; divenendo
vero e proprio "CONDENSATORE SOCIALE" in cui vita
ata e vita pubblica erano a stretto contatto fra di loro
ertosa di Ema). Il tutto è sostenuto da dei pilastri che
levano il piano terra dal suolo.

CAPPELLA DI PELLEGRINAGGIO A RONCHAMP e il
NVENTO DOMENICANO di LA TOURETTE, presso Lione,
presentano i due tipi edilizi principali che impegnarono
Corbusier durante gli anni Cinquanta. Per quanto
uarda la prima opera, essa è realizzata in calcestruzzo
uale ricoperto da un intonaco bianco e ruvido tipico delle
chitetture mediterranee, costituita da una unica
olta di forma irregolare che posa tra piccole
pareti indipendenti che terminano in tre campanili di
ce sbilenchi. La copertura, in calcestruzzo, ha la
ma di una conchiglia e non appoggia direttamente sulle
i, ma su certi pilastrini disposti nella muratura delle
edesime. In questo modo, osservando il soffitto dall'interno,

ezza della struttura. La luce entra inoltre da decine di aperture
più varie forme che determinano suggestivi effetti di
olarizzati dal contrasto tra il bianco dell'intonaco e il
del calcestruzzo delle aperture. La chiesa è stata
ta per essere utilizzata anche all'esterno, dove, sotto un
tetto, si trovano un altare ed un pulpito.
ventò, invece, servì a ricordargli l'esempio di "solitudine
unione" che i cartesiani così profondamente colpì quando
per la prima volta la Certosa di Ema nel 1907. La barette
prende semplicemente questo modello ideale con uno schema
o che comprende una chiesa "pubblica" e un chiostro
le celle "private". L'edificio è pensato principalmente per
porto che chi è all'interno ha verso l'esterno e non
alla paesaggistica che ha l'edificio con il contesto dato
ecendo parte dell'architettura "brutale", è costituito
mente di calcestruzzo. L'alta pendenza del terreno venne
ta da Le Corbusier per dare un aspetto meno
ccio alla struttura, con la scelta di poggiare la massa
ente su pilastri di varia altezza. Un altro progetto
mentale di architettura "fantasma" e "brutale" fu
CAMPIDOGLIO DI CHANDIGARH, in India, del 1965 in
'intenzione evidente era quella di rappresentare una
tà indiana moderna che fosse immune da qualsiasi
zione con il precedente passato coloniale. Gli edifici
ti: l'ALTA CORTE, l'ASSEMBLEA e il PALAZZO DEL
ETARIATO erano messi in relazione da effetti angoli
percepibili dalle grandi dimensioni che apparivano
razione. Esso era il simbolo della "nuova India", moderna stata

MIES VAN DER ROHE E L'ESPRESSIONE DELLA REA
1921-1933.

Imparò le regole sulla lavorazione della pietra dal padre sca
lino, dal quale lavorò fino al 1905 quando lasciò la città na
di Aachen (Renania-Germania settentrionale) alla volta di B
dove nel 1908, iniziò a lavorare nello studio di Behrens
quale iniziava a sviluppare uno stile industriale per la società
elettrica AEG) e dove entrò in contatto con la TRADIZIONE
SCHINKELIANA, in cui l'architettura classica con elementi
semplici e di grande completezza tecnica che derivano nel te
ero alla base di tutte le opere. E da ciò nacque il term
BAUKUNST (architettura come arte del costruire).
Fra il 1911-12 Mies lascia lo studio di Behrens e inizia
progettare le sue opere personali sempre in maniera classica:
la prima fu CASA PERLS, con una pianta semplice, te
piano (contrariamente alla tradizione tedesca che prevedeva tett
spioventi) e facciate pulite. La rottura definitiva con Beh
si ebbe, sempre in quegli anni, quando Mies prese il suo p
come architetto della critica d'arte KROLLER, la quale
gli commissionò una CASA-GALLERIA e L'ASA; il proget
reso con un modello in tela e legno a grandezza naturale,
fu poi inspiegabilmente abbandonato. Ultimo progetto della
fase Neoclassica fu il MONUMENTO A OTTONE BISMARK (pri
Cancelliere tedesco) del 1912, un edificio Kitsch che evoca
emozioni del sublime. La rovinosa disfatta dell'impero
militare-industriale Tedesco, alla fine della prima guerra
mondiale portò Mies, come ogni altro architetto che aveva 75
combattuto la guerra, a creare un'architettura diversa
da quella utilizzata fino ad allora. In cui che Mi

rinda, al movimento Espressionista. Da questa base nasce il progetto dell'EDIFICIO PER UFFICI SULLA FRIEDRICHSTRASSE del 1921, in cui un graticcio a base prismatica si sarebbe eretto su una piazza triangolare e sarebbe stato ricoperto di vetro per creare un riccagio di riflessioni luminose.
Nel 1923 Mies partecipa al primo numero della rivista "G", in cui presenta un progetto per un EDIFICIO IN CEMENTO PER UFFICI in cui, il materiale "espressivo" non era più il vetro ma il cemento, accompagnato da ferro e vetro e che era basato su una architettura "pelle e ossa".
L'attività di Mies successiva al 1923 presenta tre principali influenze: la tradizione in muratori ricevuta dagli studi della scuola di Berlage (la Borsa di Amsterdam) e l'affermazione da parte di questi che "NIENTE DOVREBBE ESSERE REALIZZATO SE NON È COSTRUITO CON CHIAREZZA"; un senso di opera tipico di Frank Lloyd Wright ma che porta anche ai quadri del De Stijl di Mondrian e cioè, muri lunghi e retti che escono dall'interno delle abitazioni fino ad arrivare a delimitare spazi esterni (tipico di questo punto è il PROGETTO PER UNA CASA DI CAMPAGNA IN MATTONI del 1923); un senso di Suprematismo che l'avrebbe portato all'utilizzo della PIANTA LIBERA (particolarità che emerse nel Padiglione Barcellona del 1929).
Le opere principali che sintetizzano questi tre punti sono il MONUMENTO IN ONORE DI LIBEKNECHT E LUXEMBURG (dove Mies usa mattoni di 2ª e 3ª scelta per un muro con sopra una stella con falce e martello, il quale sta ad indicare il muro su cui furono fucilati i due socialisti);

ASA WOLF, un edificio in mattoni su un terreno terrazzato
una pianta molto articolata costruito in mattoni portanti e che
uischio alla natura dato che le pareti in mattoni si estendono
fuori la casa.
a sensibilità di colore di Mies la troviamo nel 1927
ll'Esposizione dell'Industria della Seta, tenutasi a Berlino,
ettato in collaborazione con la stilista LILY REICH, in cui
iamo colori rosso-arancione, giallo limone, sete damascate e
gevole. Nello stesso anno si tenne la MOSTRA DEL
UTSCHE WERKBUND a Stoccarda, di cui Mies fu incaricato
rogettare un vero e proprio QUARTIERE ESPOSITIVO dal quale,
a fine della mostra, gli alloggi sarebbero stati affittati e
enti. Mies suddivise il terreno in appezzamenti nei
ali furono costruite diverse case "da esposizione" su
getti dei vari architetti appartenenti al Werkbund (Corpin,
oheraus...) e architetti stranieri (Le Corbusier). Essendo
es il capo-progettista, impose a tutti gli architetti 3 regole
rispettare: intonaco bianco, forme prismatiche e tetti
ni. Il contributo di Mies all'esposizione era
ituito da una casa ad appartamenti che egli progettò
ne parte centrale dello schema complessivo. In questa
truzione a 5 piani fu scelto di utilizzare la tecnica
l'cemento armato poiché, diversamente dalle semplici case
chiera, ogni appartamento potesse essere diverso l'uno
ll'altro. Questa tecnica si rivelò utile anche per far
istere l'opera ai bombardamenti della seconda guerra
ndiale e che distrussero gran parte del quartiere. 77
'culmine della prima parte della carriera di Mies si ha con
edifici costruiti dalla "PIANTA LIBERA" e che

proiezione metafisica dello spazio derivante dal "De Stijl".
PADIGLIONE BARCELLONA era il padiglione della Germania
all'Expo di Barcellona del 1929. Era uno dei padiglioni
più belli (LESS IS MORE) che univa la tradizione classica
(Schinkeliana) con la solidità del basamento in travertino
e strutturato con grande semplicità attorno ad 8 pilastri
cromi disposti vicino le murature (per sottolineare il fatto che
avevano una funzione portante). Tutto è molto semplice e
racchiude in un INVOLUCRO composto da un tetto piano,
pianta libera, pilastri e una piattaforma; da questi pochi
elementi Mies ci aggiungerà la sua maestria progettando
elementi creati proprio per l'occasione come la SEDIA
ELLONA; la ~~piscina~~ rive lunga parete di travertino e
vetro verde che fiancheggiano una grande piscina; il
setto posto all'interno come parete divisoria e di
altezza pari a 2,70 m (sarà questo blocco a dare l'altezza
all'edificio) che, insieme ad un tappeto nero ed una
sedia rosse posti sotto e di fronte ad esso, sfida ed
ricorda i colori della nazione Tedesca.
CASA TUGENDHAT, costruita nel 1930 in un terreno in forte
pendio a Brno in Cecoslovacchia, adotta la concezione spaziale
dell'edificio ad una casa residenziale. Qui la "pianta libera" era
stata solo di volume orizzontale del soggiorno caratterizzato
da pilastri cruciformi (più sottili) e con una vista panoramica
della città possibile grazie ad un ampia vetrata a scomparsa.
I spazi interni erano suddivisi da semplici pareti che
descrivono "l'utilità della zona".
CASA PER IL CELIBE del 1930 dimostra la possibilità
di avere la pianta libera anche nelle camere da letto.

IES VAN DER ROHE E LA MONUMENTALIZZAZIONE DELLA
ECNICA 1933-1967.
o essersi allontanato dalla Germania per la repressione
isto che aveva fatto chiudere il Bauhaus (di cui Mies fu ultimo
toro), Mies fu introdotto all'America dal collega Wright, ed
proprio qui che la sua opera si spostò verso una MONUMENTALIT
METRICA. Nel 1939 fu invitato dall'Illinois Institut of
chology (IIT) a progettare l'intero campus universitario avendo
disposizione risorse economiche illimitate messe a
posizione dalle forze militari che finanziarono molto le
rimentazioni tecnologiche. Questo campus consiste di 30 edifi
uiti in maniera rapida (2 all'anno) in cui Mies utilizzò
ARCHITETTURA ASSOLUTAMENTE SIMMETRICA costituita da
luci di acciaio e vetro ricoperti da mattoni; per le
e strutture Mies utilizzò STRUTTURE A TELAIO CON TRAVI
TANTI IN ACCIAIO a doppia T (IPE I) poiché erano
to usate in america, e quindi reperibili a basso costo, e
o saranno le strutture che determineranno la forma di
tti gli edifici del campus (riprendendo un po' quello che
evano i greci con le colonne che davano la molteplicità per
finire lunghezza e larghezza di un tempio). Con queste
ica Mies insegnò agli americani ad avere il massimo
ultato con il minimo delle risorse economiche,
ducendo la migliore architettura con i materiali più
plici da trovare (LESS IS MORE). L'edificio più
atteristico dell'IIT è il CROWN HALL, realizzato
campus di Chicago nel 1956, rappresenta un 78
eciso ritorno alla tradizione di Schinkel e in particolare
suo Altes Museum di Berlino. Costituito su due livelli

ne pianta rettangolare di 66 × 31 m, 23 piani di
io e 4 torri a punte (utili per sospendere la struttura);
truttura portante è l'elemento dominante, campito da
trasparente e opaco senza alcun utilizzo di mattoni.
tro progetto, mai realizzato, fu la CONVENTION HALL di
AGO del 1953, alto 18 m, rivestito di lastre di marmo
una struttura in acciaio utile per sorreggere l'opera
dalla linea di terra di 6 m. Avrebbe dovuto ospitare
le per assemblee coperta da una struttura ellissoidale
a 220 m. Queste due ultime opere elencate evidenziano
aratteristiche particolari per l'architettura di Mies in
ca: la prima la allontana definitivamente dal
razionalismo" ritornando ad una tradizione classica;
ndo, al contrario, deve essere considerata come la
ultima affermazione Suprematista.
o al 1946 Mies inizia a lavorare per un importante
enditore locale: HERBERT GREENWALD il quale, a
a dallo stesso anno, gli commissionò il primo di una
serie di edifici in altezza; fu da qui che iniziò la
zione di grattacieli per Mies. Il PROMONTORY
AMENTS di Chicago è un edificio di appartamenti di
ani formato da un sistema costruttivo in cemento armato
mpartimenti in mattoni e un involucro di vetro e
io. Un altro edificio per appartamenti è il LAKE
E DRIVE costruito sempre a Chicago nel 1951 e
iste di due blocchi rettangolari posti ortogonalmente
di loro dato che Greenwald gli aveva messo a
sizione un lotto triangolare. Mies sfruttò e riempì le
cie del cemento armato inserendo pareti trasparenti

separando gli spazi di servizio come ingressi, cucine e bagni
dall'interno degli appartamenti e gli spazi di relax come
soggiorni e camere a ridosso delle pareti in vetro, offrendo
all'abitante panoramiche eccezionali. I due blocchi sono
composti da 3x5 campate (moduli che Mies utilizzerà
sempre) costituite da un ritmo dato dai pilastri e dai
tagli delle vetrature (ABBA, dove le A sono posti vicino ai
pilastri portanti sui lati e, avendo meno spazio, sono più
strette delle B, posti centralmente). In questa costruzione,
come in tutte quelle che la anticiparono e la precederanno,
Mies utilizzò sempre TRAVI IPE per la struttura portante
affermando che "La cosa più bella della vita di un
edificio è la sua costruzione, in cui il telaio è
visibile". Per cui la struttura e telaio furono così
importanti che non solo le resero evidenti in tutte le
sue opere, ma iniziò ad inserire addirittura
all'esterno di esse: CASA FARNSWORTH, costruita
nelle campagne dell'Illinois nel 1950, ne è un
esempio. Il committente chiese di far sorgere la casa
in un luogo assolutamente isolato e Mies dovette creare
ex novo inserito una struttura moderna nel pieno della
natura: esso è costituito da un unico volume di
8x9 m rialzato rispetto al terreno di 1,5 m (per la
presenza di un torrente che nei periodi di piena la
raggiunge => "è l'architettura che si deve
adeguare alla natura e non il contrario") con un
colonnato di 8 pilastri ed una vetratura continua
che è l'unico elemento oltre la struttura a

leggermente rientrante rispetto la struttura. La struttura
ha essere stata dipinta per ripetere i segni di saldatura,
verniciata con del semplice colore bianco in quanto,
secondo Mies, la natura in tutta la sua purezza
pace di donare all'infinito [esterno] di colori. Un altro
sempio di alloggio con struttura è il PROGETTO PER
A 50X50 HOUSE del 1952, di pianta quadrata
composta nella stessa maniera della precedente
struttura bianca e vetrate esterne) con 4 posti di
tro disegnato. L'ultimo progetto americano, e forse il più
portante, fu il SEAGRAM BUILDING costruito a
ew York nel 1958. In questo caso per soffitti alti 39 piani
con il solito modulo 3x5, Mies utilizzò una struttura
acciaio rivestita in bronzo e vetro scuro. Egli creò una
mposizione ossiolo che si affaccia frontalmente su una
zza in marketing: con questa scelta Mies arretrò di
7 m l'edificio rispetto all'allineamento, abbracciando
13 del lotto compositivo perché voleva che si percepisse
uglio il suo edificio rispetto a tutti gli altri che lo
circondavano. Anche lo spazio che non occupa la
rte dell'edificio: questo mosso non fu probabilmente
ma Frank Wright che rifiutava la città; ma fu
el tutto efficace tutto da convincere anche il
committente dell'opera che, con questa scelta, perse
ca parte di terreno da affittare.

62

N.B:

PIANTA LIBERA: è resa possibile dalla creazione di una scheletro portante in C.A. che elimina le funzione delle murature portanti che ostacolano i percorsi interni degli alloggi, permettendo all'architetto di disporre le pareti per le suddivisioni interne a piacimento.

RANK LLOYD WRIGHT E LA "DISAPPEARING CITY"

929-1963

questo periodo Wright, dirottato nel cercare un modo tipo
architettura del tutto americano (cosa che non era
uscita a Sullivan), coniò il termine di USONIA per descrivere
a cultura egualitaria che sarebbe emersa, a suo
ione, spontaneamente negli Stati Uniti. Con questo
mine Wright si riferisce alla città come una malattia
ibile e estendo la graduale abolizione della
inzione tra città e campagna mediante una più uniforme
stribuzione delle popolazioni sulla terra. Ciò nonostante,
primi progetti edilizi che esprimevano questa nuova
ura usoniana, erano di tipo più urbano che
ibile: la PRICE TOWER del 1955 a Oklahoma e il
OHNSON WAX ADMINISTRATION del 1939 nel Wisconsin:
trambi i progetti consistevano di sistemi a sbalzo in
ulp armato (utilizzato da Wright in questo periodo a
e volte) con struttura portante ispirata a forme
aturali, come il cactus (nella prima), oppure in
le, esili colonne a fungo che costituivano il
pporto principale della copertura all'interno di un
abile per uffici a pianta libera, alta 9 m (la seconda).
n capolavoro del periodo "usoniano" è la CASA
ULLA CASCATA, costruita sui boschi della
nsilvania nel 1936 per la famiglia Kaufmann:
sso ha la funzione di dialogare con la natura,
fondersi totalmente con il paesaggio tant'è che la
ura entra a far parte della costruzione della casa

[redacted] che la oggettivano su diversi [redacted]
[redacted] entra a far parte della parte interna dell'abitazione e
[redacted] quale è completamente investita (l'interno viene definito
[redacted] di una "[redacted]" con muri in pietra grezza e
[redacted] Costruiti). Lo stesso spazio diventa anche
[redacted] per le pietre di apertura presenti sulle facciate
[redacted] che si alternano ad un abete "abbiocco".
[redacted] è tradizione nell'architettura Wrightiana, [redacted]
[redacted] anche in questa abitazione: il [redacted]
[redacted] "[redacted]" come fulcro della vita domestica
[redacted] zone che vivono un [redacted] come una
[redacted] che non porta a nessun ambiente ma offre
[redacted] sull'acqua del torrente per contemplare
[redacted] all'abitante e metterlo più in relazione
[redacted]. La visione organica di Wright, però, raggiunge
[redacted] piena maturità nel [redacted] di
[redacted] nel [redacted]. Esso è uno dei pochissimi progetti che
[redacted] in una metropoli americana (poiché amante dell'
[redacted] in natura) che odia profondamente, ed è per
[redacted] che [redacted] ai confronti di ac
[redacted]
[redacted] tanto da affermare che
[redacted]". Ed è per
[redacted] che l'opera, costruita in cemento armato e caratterizzata
[redacted] una torre a spirale dove all'interno sono posti i
[redacted] è [redacted]
[redacted] proprio per una serie di [redacted]
[redacted] Frank Lloyd Wright sarà

Suo primo libro di urbanistica "THE DISAPPEARING CITY" pubblicato nel 1932 e completamento del suo studio sulla città futura che egli chiamò "BROADCARE CITY" dove, la terra "usoniana" doveva essere presente in tutte le abitazioni: piccole case accoglienti, a pianta libera, progettate per la comodità, l'economicità e il comfort. Il tipo abitativo di gran lunga più importante per Wright per la sua città ideale fu la WALTER DAVIDSON MODEL FARM, elaborata nel 1932: questa unità era decisiva per l'economia generale di "Broadacre city", dove ogni uomo doveva coltivare il proprio nutrimento su un acro di terra messa a sua disposizione e quindi, caratterizzato da un'economia basata sul lavoro a domicilio svolto in piccole fattorie. Per rivivere tale proposta, vi era una contraddizione difficilmente risolvibile che Wright si riprometteva di superare: un'economia individualista e semirurale non sarebbe stata in grado di garantire, ad una società industrializzata, la sussistenza e i benefici derivanti dalla produzione industriale e, inoltre, Wright non fu in grado di riconoscere che l'architettura e la pianificazione dovevano risolversi necessariamente alla presenza fra classi sociali.

N.B.:

OLAI A VASSOIO → venivano ancorati alla struttura centrale in C.A. che penetrava nel sottosuolo per parecchi metri

...VAR AALTO E LA TRADIZIONE NORDICA:
...OMANTICISMO NAZIONALE E LA SENSIBILITÀ NORDICISTA
...5-1957.

...o nel 1898 in Finlandia, nella sua architettura il suo
...se rimase sempre presente: granito e legno sono i
materiali che Aalto utilizzò sempre per le sue opere
...rio perché il suo paese era composto da una natura
...contaminata fatta per la più da vulcani e grandi
...ste. Nel suo ragionamento architettonico egli è stato
...siderato uno dei maestri dell'ARCHITETTURA ORGANICA,
...perché le sue opere erano fatte di elementi
...rali, sia perché studia la terra, l'ambiente circostante,
...iente e anche i più piccoli elementi naturali (come le
...e degli alberi) che dovranno circondare le sue opere;
...e facevano i romani egli cercò sempre di "domare"
...(la divinità del luogo) analizzandolo in tutte le sue forme.
...1932 la DITTA DEL LEGNO AHLSTROM invitò Aalto
...progettare una serie di mobili per la produzione di massa
...ando così a fondare la ARTEK nel 1935 (azienda tutt'
...Russa). Le particolarità principali dell'architettura di
...alto è lo studio scrupoloso del contesto in cui l'opera
...verrà inserita; le si può notare nelle sue opere
...incipali (compresa la fabbrica dell'ARTEK
BIBLIOTECA DI VIIPURI, progetto del 1927 in cui Aalto
...ivolse ad un classicismo romantico. Questo (rielaborato in
...o successivo progetto del 1935) era costituito da 86
...o piano neoclassico a una forma a ferro di cavallo. Il
...to è invece scandito da un ritmo curvilineo mentre all'interno
...grande ambiente viene ripreso per una grande

olinato posto assolutamente. Vi è un grande vano al centro con
ettura metallica che permette l'ingresso della luce
turale nella sala di lettura.
A CASA MUNKKINIEMI, del 1936 era l'abitazione
onale dell'architetto e di sua moglie, costruita in un
etto raggiungibile solo con imbarcazioni nei pressi
Helsinki; questo fa capire il senso di tranquillità e
lamento presenti in Aalto.
PADIGLIONE DELLA FINLANDIA dell'Expo di Parigi del
36 è molto interessante per la capacità strutturale che Aalto
al LEGNO: uno spazio aperto al centro di esso, è
stituito da 4 pilastri che non sono niente altro che
Tronchi d'albero naturali (con ancora la corteccia).
esto padiglione fu un esempio con il quale si dimostrava
e il legno è utile non solo per costruire le travi,
e anche le strutture.
SANATORIO DI PAIMIO del 1933, fu un opera a cui molta
e data che, essendo appassionato della cura del corpo,
rebbe progettato un luogo isolato in cui poter curare i
alati di Tubercolosi. Inserito nei boschi finlandesi,
lto creó una sorta di micro-città per dare la sensazione
paziente di non sentirsi isolato; la pianta dell'edificio
modellata in funzione di una delle cure della Tubercolosi
l'esposizione al sole, per questo l'inclinazione fu
diata per una maggiore esposizione nelle ore diurne
l sole, con il compito di essere un "edificio che
ra il paziente". Vi è un solarium, una zona
servizio alle camere e un atrio di ingresso. Tutti
87

diminuire completamente il senso di isolamento e tristezza
tipiche della malattia. Per quest'opera Aalto progettò varie
soluzioni per gli interni del sanatorio sempre per far
che il paziente ne riscontrasse benefici: inventò la
SEDIA PAIMIO (più inclinata rispetto alle sedie normali e
interamente in legno), e nella camera studiò uno schema di
soffitto con scanalature longitudinali per
l'ingresso migliore della luce obliqua e l'installazione
di lampade per diminuire il rumore dell'acqua che
scorreva su di essi.
A VILLA MAIREA, del 1938 è una casa di vacanze
disegnata per Harry Gullichsen (della
quale Aalto realizzò anche la fabbrica e gli alloggi operai). È stata
costruita con una combinazione di legno per potersi
integrare perfettamente nel contesto che la circonda assumendo
anche i materiali e i colori che la compongono, secondo
quello che voleva l'architetto. I particolari principali
sono una pensilina d'ingresso sostenuta da rami
d'albero disposti senza un modello preciso e con la
loro naturale inclinazione. La struttura della veranda
invece è ricoperta all'esterno in legno con un
rivestimento in granito, rispetto il resto della casa interamente
ricoperta di bianco. Gli interni sono caratterizzati per la più
parte, compresa la scala interna che unisce i due piani
dell'abitazione.
88
Il MUNICIPIO DI SAYNATSALO, costruito nel 1949, è
un luogo civico che rappresenta una piccola comunità e
per questo Aalto si ispirò a piccole costruzioni tradizionali
costituite da lui nel suo viaggio di nozze con la

glia e dalla quale rimase profondamente colpito. Il
mplesso si svolge su di una pianta ad U ed è
ddiviso in due parti: un edificio per l'amministrazione
l una Biblioteca, il tutto è ritmato da specchiature
to dall'alternanza delle finestre e dei mattoni rossi.
Vari ambienti sono collegati fra di loro da pavimentazioni
cotto e scalinate in granito, mentre gli interni sono
bbelliti da capriate in legno disegnate da lui.
esto complesso rappresenta perfettamente un ambiente
municipio, altamente simbolico, funzionale e confortevole.
L'ISTITUTO PER LE PENSIONI a Helsinki del 1956
onferma Aalto come uno dei maestri dell'architettura
to che, con esso, si evidenzia lo scopo di tutte le sue
ere che dovevano essere "strutture più sensibili alle
ie", in cui il calore e il comfort dei minimi
rticolari si manifestavano con particolare chiarezza.

N.B.

Nella BIBLIOTECA DI VIIPURI Aalto compie studi sulla riflessione
el suono nella sala conferenze, arrivando alla soluzione di un
offitto ondulato in legno (materiale ideale per la riflessione).

ITUSEPPE TERRAGNI E L'ARCHITETTURA DEL RAZIONALISMO ALIANO 1926-1943

Dopo la fine della prima guerra mondiale, in Italia quale un'architettura classicheggiante iniziata da GIOVANNI MUZIO il quale, con il suo blocco ad appartame realizzato a Milano nel 1923: LA CA' BRUTA, mise in discussione questo stile architettonico classico.

questo periodo si riunì e creare il GRUPPO 7, un uppo costituito da architetti provenienti dal Politecnico di Milano (fra cui TERRAGNI) che aveva l'obiettivo del aggiungimento di una nuova architettura che fosse utonoma tra i libri accademici del Classicismo italian e leggi strutturale dell'epoca della macchina.

ERRAGNI, dopo i progetti per una officina di gas e per una bbrica di tubi d'acciaio, si affermò nel 1928 con la alizzazione del suo edificio d'abitazione a Como: NOVOCUM. Questa composizione di cinque piani, noto con nome di "Transatlantico" è un primo esempio della ra del Gruppo 7 in cui, mentre gli angoli dell'edificio rebbero dovuto essere rinforzati in accordo con il canone lassico, essi erano semplicemente terminati in modo tale lasciare a vista la struttura di vetro; questa soluzione ecostale ad un edificio già esistente con angolo arrotondat

MOVIMENTO RAZIONALISTA ITALIANO che quindi, upramobbe il Gruppo 7, operavano per un'architettura odorna legata alla tradizione italiana. Si costituì come uppo ufficiale nel 1930 con il MOVIMENTO ITALIANO ER L'ARCHITETTURA RAZIONALE (MIAR) del quale

ussolini rimase molto colpito dalla loro

duzionario delle opere e al quale diede il compito di
ostruire l'architettura italiana, fondare nuove città per la
ifica di alcune zone (paludi Pontine) ma, specialmente, di
sere un elemento fondamentale (insieme al cinema e
le propaganda) per l'affermazione del regime fascista sul
olo italiano. Vi furono, però, quasi subito degli scontri
terni al MIAR poiché, gli esponenti del Gruppo 7, operarono
e "tavola degli orrori" nella quale rappresentarono tutte
opere italiane che dovevano essere eliminate e fra
este vi furono opere di architetti facenti parte del MIAR
tra cui la Casa del Balilla di Brescia di Piacentini). Fu così che
tutti gli esponenti del MIAR, capeggiati da PIACENTINI con
esclusione del Gruppo 7, iniziarono nel 1933 i lavori
r la NUOVA UNIVERSITÀ DI ROMA fissando, attraverso
ripetizione di elementi semplici, i principi fondamentali della
e ufficiale fascista. Questo stile si esprimerà nell'Università
si sempre in masse di quattro piani in mattoni e pietra
ui ornamento era costituito da cornicioni e le cui
a articolazione consisteva nella modulazione di
estre rettangolari. Si assumeva uno stile classico
ome di colonnati, di basamenti e di loggiati ricavati
ritte. Nel 1932 Terragni produsse l'opera più di spicco
MIAR, la CASA DEL FASCIO, progettata all'interno di
quadrato perfetto e alta esattamente la metà della sua
ghezza, che è di 33 m, il semi-cubo della Casa del
cio fissò la base di una geometria rigorosamente razionale
sa è una struttura in cemento armato molto traforata in
ui è una cura maniacale dell'aspetto esteriore
stituito da un rivestimento di marmo. Gli

Ore ad essere resistente, è anche su "Tempio del Sole" più economico e funzionale dell'intonaco lasso (l'Italia è ricca di marmo che quindi risulta a km zero Questo marmo viene interrotto dalle vetrate continue che identificano l'opera come una "Casa di Vetro" che simboleggia la "trasparenza" dell'ordinamento fas particolare dell'opera è la vetrata d'ingresso che porta alla la centrale della cupola e che, con un sistema meccanic alza e si abbassa permettendo che la luce potesse essere entrata sia all'interno che all'esterno durante le dunque fascista.

Nel 1936, PIACENTINI iniziò a lavorare (insieme a AGANO, GIOVANNONI, PICCINATO e altri esponenti del MIAR) al ANO PER L'EXPO DI ROMA del 1942 (EUR, E42) che si oleva tenere all'esterno di Roma. In modo analogo alle uove città fasciste delle paludi Pontine, [illegible] estinati da Mussolini alla funzione della "Terza Roma". In esso il concetto stesso venne completam abbandonato, poiché il ferro non poteva essere utilizzato per l'intero utilizzo nelle industrie belliche, costringendo gli architetti al ritorno di forme neoclassiche: nelle opere si può notare una spinta a creare una civiltà moderna con l'utilizzo di grandi lastre quasi stesse civiltà trovarsi un richiamo alle glorie dell'impero romano. Tutto era collegato da una serie di "Via Imperiali" caratterizzate da ampie strade che attraversavano l'intera zona (particolarità di Mussolini che nel 1934 costruì VIA DEI FORI IMPERIALI distruggendo secoli di storia medievale).

1934 ADRIANO OLIVETTI, un ricco industriale di macchine da
ivere, incominciò a rivelare il suo interesse per il contributo
he l'architettura moderna poteva fornire alla prosperità
ndustriale, incaricando FIGINI e POLLINI di progettare tutta
a serie di edifici per le sue fabbriche a Ivrea,
bitazioni operaie e attrezzature collettive. Nel 1937 egli
ese la sua committenza alla pianificazione, elaborando
piano per la Valle d'Aosta che però non fu accettato da
ssolini e quindi mai realizzato.
ella sua ultima fase, Terragni operò una sfida basata
lla contrapposizione di volumi paralleli e alternativamente
strutti e non costruiti; esempi di questo stile furono la
ASA RUSTICI (Milano, 1937) e la CASA AD APPARTAMENTI
ULIANI FRIGERIO (Como, 1940).
ultima opera del movimento, alla quale Terragni non
rteciperà, è la SEDE DELL'UNIONE FASCISTA dei lavoratori
ell'industria a Como, costruita nel 1943 e realizzata
l miglior allievo di Terragni, CATTANEO. La morte
maestro di Terragni a Ottano, sebbene abbia segnato
a brusca interruzione per il movimento, evidenziò
i sforzi dei due di realizzare un insediamento ideale
er una società organizzata e priva di classi sociali.

N.B.

93

ABITAZIONE Tipo, nel "razionalismo italiano" non è visto come
e "macchine d'abitare" come affermano Le Corbusier e gli
ventisti del Bauhaus. Secondo GIO PONTI, esso ci dà un
o di vita tranquilla se fatta con buona architettura => la casa
ve essere "ADATTA" e non "ESATTA".

WALTER BENJAMIN

...osa diventa un fenomeno come l'arte e che funzione ha ...ella società moderna".

...questo ciò che studia nel suo saggio del 1935:

...TESI SOPRA LE TENDENZE DELLO SVILUPPO DELL'ARTE NELLE ...TUALI CONDIZIONI DI PRODUZIONE". L'arte diventa qualcosa ...diverso tramite il cinema e la fotografia rispetto alla sua ...tradizionalità che rischia di stabilizzare le masse verso ...uno stato di arretratezza sociale (pittura e scultura vengono ...oste in secondo piano).

Benjamin inoltre afferma che l'artista in quest'arte ...oderna diventa "MAGO" poiché agisce a distanza sulle ...se, senza entrarci a contatto, rappresentandole nella loro ...ntegra realtà rispetto ad espressionisti e cubisti che le ...asformano: la foto e il cinema infatti portano in una dimensio...ne estetica e simbolica l'esistenza di ciò che rappresentano.

Benjamin ha un approccio Marxista e socialista (la società ...ndustriale se ben organizzata è un sinonimo di evoluzione della ...ocietà moderna) in una società in cui gli oggetti vengono prodotti ...n serie e non più artigianalmente, le cose diventano repliche ...non realtà uniche. Questa replica è vista da Benjamin ...maniera positiva nello sviluppo sociale poiché la circolazione ...ell'opera d'arte richiede la riduzione al minimo della ...istanza fra opera d'arte e fruitore. In questo contesto ...l VALORE CULTUALE dell'opera (inteso come contemplazione ...ultuale) diventa obsoleto e prevale il VALORE ESPOSITIVO (inteso come la capacità dell'opera di circolare col essere ...isto il più possibile).

ou l'esposizione in massa, però, l'opera perde la sua
AURA" intesa come l'opera d'arte tradizionale, proprio
attraverso la sua fisicità e presenza materiale che ci
mette in contatto con una dimensione ulteriore e inavvicinabile
Per quanto riguarda il CINEMA è il tipo di arte moderna
migliore poiché è una PITTURA APPROFONDITA della realtà, ne
mette mano e mentre l'artista tradizionale è uno sotto di
noi, il regista è uno sotto di CAPUCCO: attraverso la
macchina da presa egli penetra nella realtà, la sudizza,
la frammenta, la scarnifica, la rubata. Il fruitore del cinema
non è più in passivo contemplazione ma vi diventa un
SPETTATORE-DISTRATTO che si lascia trasportare da un flusso
di immagini che non coglie ma che comunque subiscono una
critica dello stesso. Il cinema fa emergere l'INCONSCIO
ottico, ossia quella che esiste nella realtà, ma di cui non
abbiamo coscienza perché sfugge alla nostra percezione;
il cinema ci consente con la sua attrezzatura di ingrandire una
parte di realtà rispetto al resto di fatto.

L'arte d'avanguardia ha cercato di trasformare l'artista
un chirurgo e lo spettatore come un individuo che entra
far parte dell'arte stessa (gli artisti d'avanguardia che
amo da esaminare poi, cercano di fare lo stesso con
le in realtà fa il cinema: IL PITTORE CHE ENTRA
ENTRO L'OPERA).

PAUL CEZANNE

È il primo artista moderno ad incarnare il punto di
ta di Fiedler (teorico che afferma che il vero contenuto
l'arte è la "forma", e il suo fine non è semplicemente
produrre, ma portare a chiarezza la nostra visione della
altà). Cezanne, infatti, ritiene che la pittura utilizzi i
ropri metodi non in senso imitativo, ma costruttivo.

Paul Cezanne nasce nel 1839 in Provenza, da una ricca
miglia borghese e si trasferisce nel 1861 a Parigi dove
tra nella cerchia dei giovani pittori che daranno vita
ll'Impressionismo. Negli anni di formazione frequenta
stabilmente il Louvre dove copia tutti i classici
lla pittura italiana: nel suo carattere impressionista
osì, sarà sempre presente una vena classica.
a giovane subisce anche il fascino di pittori romantici
realisti ai quali si ispirerà per la sua prima opera
ome "IL NEGRO SCIPIONE" del 1867.
Nel 1886 ritorna definitivamente in Provenza dove
r vent'anni lavorerà ostinatamente sugli stessi temi:
L MONTE SAINT VICTOIRE", le nature morte e "LE GRANDI
AGNANTI". Comincia ad essere riconosciuta l'importanza
lla sua opera solo poco prima della morte, avvenuta
el 1906

pittore impressionista cerca di registrare le sensazioni
sive nel modo più immediato possibile in quanto
omeni luminosi, contrariamente all'artista tradizionale
e riproduce un mondo già organizzato dalla coscienza:

Cézanne si colloca in una posizione intermedia, sul limite fra sensazione e coscienza cercando di cogliere una realtà più profonda rispetto all'impressione visiva.

Questo compito richiede grande concentrazione perché occorre mantenere uno sguardo "puro" e aperto al mondo, capace di cogliere la realtà visibile senza pregiudizi; occorre "dimenticare che è presente" senza imporre ai colori un significato, facendoli emergere sulla tela liberi e spontanei, senza costrizioni. L'artista cerca dapprima di fissare direttamente per mezzo del colore i dati sensoriali, con il colore egli genera i volumi mostrando come "in natura tutto è modellato mediante tre modificazioni: luce, riflesso e colore" e tutto ciò è evidente nel "Cocktail di ARTE" del 1895 in cui i protagonisti di una festa sono fatti emergere attraverso una [illegible] pura.

Non definendo i colori all'interno di figure, ma creando dei quadri di colore dove contenuto e figura sfondo, coincidono fatti della stessa materia

HENRY MATISSE e i FAUVES

FAUVES è il primo movimento dell'arte moderna in cui viene messa in questione il ruolo della pittura come attività rappresentativa. Il quadro è inteso prima di tutto come una realtà autonoma, costituita da forme e colori: "è essenzialmente una superficie coperta di colori riuniti in un certo ordine".
Anche se la pittura dei Fauves non diventa mai totalmente astratta, in essa il colore e la forma non trovano più proprio criterio nel riferimento ad un oggetto da imitare.
La data di nascita ufficiale del movimento è l'ottobre del 1905 quando al SALON D'AUTOMNE di Parigi quando un gruppo di pittori legati da rapporti di amicizia e comuni esperienze formative espose i loro quadri che però, sconvolsero critica e pubblico per la violenza dei colori, la rozzezza del tratto, la mancanza di rispetto per la prospettiva. HENRY MATISSE (1869-1954) è il capofila di questo movimento e a lui si deve la diffusione delle idee del movimento con la pubblicazione nel 1908 del suo scritto "NOTE di UN PITTORE". Il Fauvismo come movimento si esaurisce tutto l'inizio della prima guerra mondiale, in coincidenza con il crescere della notorietà del cubismo.
I colori della pittura naturalista privi di energia, i Fauves sentono l'esigenza di ripartire da capo per ritrovare la forza primitiva dei mezzi elementari della figurazione, rinunciando ad ogni schema precostituito: "il punto di partenza del Fauvismo è il coraggio di ritrovare la purezza dei mezzi". Matisse sostiene, come Schopenauer, che la funzione sociale dell'arte è eterna nel suo essere

[illegible] la rivoluzione dei Fauves è basata sull'uso arbitrario del colore. Afferma Matisse: "Quando metto un verde non voglio dire "erba", quando metto un blu non voglio dire "cielo"."

Il vero fine dell'arte secondo Matisse è esposto nel suo articolo "Note di un pittore" nel quale afferma che è la forma il [illegible] ma perché in quanto significato primario che [illegible] il contenuto rappresentato. Il titolo non [illegible] che enfatizza l'espressività del colore. Egli si sofferma anche sul significato dell'opera. Essenziale che l'artista cerca di cogliere in termini puramente visivi che non è la cosa in se stessa, ma piuttosto l'interiorità del soggetto, è il "sentimento" dell'oggetto rappresentato, in quanto è esperienza vissuta. Questo [illegible] significato essenziale si realizza attraverso una [illegible] essenziale dell'immagine. [illegible] Matisse [illegible] che [illegible] [illegible] [illegible]

L'ESPRESSIONISMO

un movimento che ha il suo epicentro in Germania a
ello della prima guerra mondiale, fra il 1910 e il 1925.
si tratta di un'età particolare poiché la società tedesca
ve nei primi decenni del nuovo secolo una tragica parabola:
a passata dalla condizione di paese "arretrato", a quella
potenza industriale e militare, con ambizioni imperialistiche.
esto sogno di potenza terminò con la sconfitta della prima
uerra mondiale e nella miseria di un durissimo dopoguerra, in
ui la Germania cadde una terribile crisi economica.
a pittura espressionista nasce quando la Germania è
ià nella fase "discendente" di tale parabola, come protesta di
na giovane generazione che non si riconosce nella società
ontemporanea. Dal punto di vista filosofico gli espressionisti
i rifanno a NIETZSCHE, il filosofo che denuncia i falsi
alori della civiltà occidentale, in cui non rimane null'altro che
na forma estrema di negazione della vita.
URLO ORIGINARIO (di Edvard Munch) - grido di angoscia e
orrore di un uomo solo in un mondo estraneo - è il simbolo
ell'Espressionismo. È un quadro che indica la negazione
gni costrizione sociale di un epoca ormai sconvolta dalla
erazione, in cui l'uomo non è mai stato così piccolo.
l'artista espressionista, dunque, nega e distrugge per arrivare a
ra quasi a toccare l'essenza della vita e per questo
ute, nella sua opera di ribellarsi a riprodurre la realtà e
ccepire pertanto l'arte nel senso di "riproduzione immediata"
lla natura.

100

gruppo degli Espressionisti fu fondato nella città

due movimenti differenti, che però mirano allo stesso scopo
semplicemente rappresentare la realtà visibile, ma cercano
piuttosto una trasposizione profonda e artistica della sensibilità
della società (contro cui loro andavano contro).
Questi 2 movimenti furono:
- il "[redacted]", fondato a [redacted] 1905 da studenti di
architettura i quali si trasferirono a Berlino fra il 1910 e
il 1911 e si sciolse ufficialmente nel 1913. [redacted] "Die
Brücke" [redacted] l'espressione [redacted] che
[redacted] [redacted] [redacted] "Così parlò
Zarathustra" [redacted] "Ponte" per
[redacted]. Fra gli artisti principali del movimento
è Ludwig [redacted] (1880-1938) [redacted]
[redacted] "Donna" (1911) esprime [redacted]
[redacted] l'espressione e un [redacted] in cui [redacted]
[redacted] in modo naturale [redacted] Tutt'è
[redacted] egli rappresentò nei suoi quadri molte prostitute;
- il "[redacted]" (Blaue Reiter) fu fondato a [redacted]
[redacted] e si dispersero nel 1914 allo scoppio della
Prima guerra mondiale. [redacted] del movimento fu [redacted]
[redacted] di Kandinsky del 1903, [redacted] con [redacted]
[redacted] Su [redacted] di [redacted] l'uomo
[redacted] "[redacted]". A differenza della
Brücke, Vi è nel "Blau Reiter" una tensione verso una dimensione
interiore Spirituale e una minore attenzione ai temi 101
politici e sociali. Ciò risulta evidente nell'"[redacted]
[redacted] "Blaue Reiter", pubblicato nel 1912, raccoglieva

...poi poeti scritti da pittori, critici e musicisti e una grande ...ità d'immagini. L'Almanacco sollecita il lettore a ...uovere i propri orizzonti artistici al di là dei limiti della ...ezione tradizionale: compaiono, infatti, opere della ...tradizione artistica occidentale, disegni di bambini e opere ...tradizioni minori o trascurate come l'arte dei popoli ...initivi, la grafica giapponese, sculture medievali ecc...

...ASSILY KANDINSKY

...asce a Mosca nel 1866 e si trasferisce a Monaco nel 1896 ...er studiare pittura. Nel 1910 scrive "LO SPIRITUALE NELL'ARTE" e ...l 1911 fonda il movimento del "BLAUE REITER". Nel 1922 ...nominato professore alla Bauhaus presso la quale insegna ...o al 1932, con la chiusura forzata della scuola da parte ...lle autorità naziste. Muore in Francia nel 1944.

...la Teoria dell'"EINFUHLUNG" (Tradotto con "empatia" e ...udi con "comunicazione fisio-psicologica") è fondamentale a Kandinsky ...chiave per pensare l'arte come linguaggio astratto ...ace di comunicare in modo immediato un significato spirituale ...ad affermare che la forma ha in sé stessa un potenziale ...essivo: una certa linea, una certa forma, un certo colore ...ducono in noi un particolare stato fisio-psicologico indipendente ...te da ciò che rappresentano.

...el suo scritto Kandinsky interpreta il rinnovamento in atto ...ll'arte contemporanea come parte di un processo di liberazione ...irituale dell'umanità: una vera e propria "SVOLTA SPIRITUALE" ...he si stava manifestando in tutte le arti come progresso ...so l'astrazione. Il ruolo di pioniere della pittura moderna

so l'astrazione è assegnato da Kandinsky a Cézanne, il
ale pur non avendo abbandonato la rappresentazione della
alta, aveva compiuto il primo passo nel cammino di liberazione
lla pittura dal suo vecchio compito esclusivamente "mimetico".
li, inoltre, poneva in questo tradizionale ed unico
nesso chiuso, attraverso i cui vetri ci guardiamo il
ondo rappresentato, mentre il quadro stesso funziona
me un passaggio attraverso cui usciamo all'aperto, invadendo
ticipando in un modo palpante e drammatico con
tte proprie forze. La realizzazione di ogni quadro medio
ode, rivela come Kandinsky miri a fare in modo che
'osservatore sia coinvolto in una serie di esperienze che lo
rti ad attraversare quella "porta" aperta sul mondo
rtuale, che è la superficie dipinta del quadro.

Elementi" Kandinsky indica ciò che è specifico di una
a arte, i suoi "materiali che costituiscono ogni
a opera non più esclusivamente nostra". In pittura gli
"elementi" sono il colore (mezzo per influenzare direttamente
anima e che si muove fra due coppie di polarità opposte:
lore/freddo e chiaro/scuro, le coppie polari per la
ima e luce/ombra per la seconda; il verde è il
ore più calmo che ci sia poiché esso dal miscuglio del
llo e del blu e la sua caratteristica tipica è la
ossità", quindi viene paragonato alla bilancia) e
elementi della forma (punto: per essendo quasi nullo,
l'elemento originario della pittura e della grafica; 103
ea: nasce dal movimento del punto sospinto da una forza
inoltre è un'entità dinamica; la superficie: non è sempre
ida e di misura e di forma e di colore e di luce e di

o e a sinistra).

mento conclusivo di un'opera artistica è la teoria della
mposizione" che, per Kandinsky, è un mondo vivo e
sente fatto di forze, tensioni e movimenti: "ogni opera
sce come vuole il caso; attraverso astrazioni che dal
gore astico degli strumenti, formano una sinfonia. La
ezione di un'opera d'arte è la creazione di un mondo".

e le sue opere principali abbiamo le "IMPRESSIONI" che
sono in forma pittorica sensazioni esterne;
"IMPROVVISAZIONI" che sono sensazioni inconsapevoli ed
promesse di eventi emotivi;
OMPOSIZIONE VIII" del 1923 è il culmine della
duzione di Kandinsky e il dipinto è inteso come un
po di tensioni di forze in conflitto fra due famiglie di
me: il cerchio in alto a sinistra, stabile e silenzioso,
rette spezzate e curve organizzate attorno ad una sorta
freccia centrale che con il dinamismo delle linee si
one alla stabilità del cerchio.

AUL KLEE

una figura capace di far coesistere componenti
pressioniste, surrealiste e astratte. L'Espressionismo
l movimento a cui Klee si collega più direttamente, non
o per la partecipazione al BLAUE REITER, ma
che a quel sentimento che lo spinge ad andare oltre la
perficie ottica del visibile: l'arte non ripete le cose
ibili ma rende visibile. Se Kandinsky aspira a
ra scendere la realtà materiale verso un puro mondo

...tà in modo da includere in esso la materia e lo spirito, ...realtà e il sogno. Per questa sua dilatazione della percezione, ...lee si avvicina alla poetica surrealista e al costruttivismo ...Kandinsky egli non abbandona mai il riferimento alla ...realtà: la sua pittura si installa in uno spazio mediano ...tra astrazione e figurazione.

...lee (1879-1940) si unisce al gruppo del BLAUE REITER a ...rtire dalla mostra del 1912; una mostra personale ...enuta a Monaco nel 1919 gli guadagna quel riconoscimento ...tico e quella fama internazionale che lo accompagneranno ...r tutta la vita. Nel 1920 insegna alla Bauhaus ...no al 1931.

...condo Klee il compito dell'arte è quello di esprimere la ...razione della realtà; l'artista deve percepire di ogni ...sa non una riproduzione esteriore, una sorta di ...stantanea" della loro forma visibile, ma una realtà ...ù ampia che include il visibile e l'invisibile. ...l centro dell'opera di Klee non è un uno stile, ma ...in questo "mondo intermedio" che egli esplora ...essantemente e nel quale in cui la realtà visibile ...ccoli dipinti di Klee non hanno verso l'osservatore, ma ...richiamano verso di sé, lo costringono ad avvicinarsi ...entrare nel loro mondo.

105

...ee propone l'artista ad un albero che affonda le ...ue radici nel terreno (paragonato al mondo intermedio ...ll'opera "Foglie e frutti", ossia opera in cui riesce a ...re forma visibile a ciò che è invisibile e non ha forma.

l quadro diviene qualcosa di analogo alla creazione nel
ndo: a partire da un caos di forze, nasce un mondo di forme.
creazione artistica è formata da tre elementi
damentali: chiaroscuro, colore e linea, che esprimono
spettivamente valori di peso, qualità e misura. Esso
corda anche il segno, nel quale le immagini si formano
partire dai ricordi stati naturali del nostro corpo e del
stro cervello, ma soprattutto richiede la lettura creatrice
e partire da forze e processi invisibili, quasi tutto
l mondo visibile.

rte di Klee è stata accostata ai disegni dei bambini o
malati di mente, che si sviluppa fra astrazione e
urazione. Tra le sue opere principali vi sono:
SENECIO (1922), un cerchio diviso verticalmente a
tà e ulteriormente suddiviso da figure geometriche, divenuto
volto a cui Klee dà il nome di "Senecio". L'espressività
bigua della figura, risultato imprevisto del
vimento diverso delle sopracciglia (ottenute con un
iangolo ed un cerchio), dell'inclinazione degli occhi,
lla piccolissima bocca ridotta a due quadratini,
sieme ai colori vivaci, ne fanno una "maschera"
rcaica, ma allo stesso tempo enigmatica.

OATTO a UCCELLO (1928), il gatto tutto teso e con
o sguardo ipnotico, pensa alla sua preda:
uccello che, come in trasparenza, vediamo volare
lla sua mente. L'animale, assolutamente immobile, è
to concentrato in questo unico pensiero. 106

FUTURISMO

rappresenta il contributo dell'Italia alle avanguardie storiche
uto riferimento ad un programma esposto nel "Manifesto del
turismo" di Filippo Marinetti, che venne pubblicato in
ncese sul quotidiano parigino "Le Figaro" nel 1909.
Il Futurismo è il primo movimento di avanguardia che si
senta con caratteri non specificamente orientati in un
ngolo settore di attività, ma come una proposta di
svolgimento della cultura e del comportamento stesso dell'
ividuo: uno "stile di vita".
contesto in cui nasce il movimento è l'ocaso del
sitto fra vecchio e nuovo nella società italiana all'
izio del 20° secolo in cui la moderna società industriale
ta nascendo, introducendo rapidamente nella vita
iale italiana nuovi modi di vita individuali e
lettivi, e una nuova sensibilità in una società in cui
e vi era una tradizione moderna, né di linguaggio e né
ercizio sull'arte. Nel conflitto fra vecchio e nuovo i
futuristi sono le "truppe di assalto" della modernità,
capito come affermazione della "potenza", i quali
ettano la guerra come unica igiene necessaria di quel
o creativo. I simboli della modernità sono vissuti
una sorta di "meraviglia": la macchina come un
ero vivente percorso da un'energia selvaggia;
velocità come nuova percezione dell'uomo; la
tropoli come teatro del movimento turbinoso e
ressante di folle anonime. Il "Manifesto"
ende il ruolo che assumerà in quel campo.

dal manifesto e dalle opere dei futuristi emerge la
ncezione di un "universo dinamico" attraversato da linee
rze, non fatto di "oggetti" ma di "eventi" nel quale
ni cosa non è, ma accade. Scopo della pittura è
esprimere e rendere visibile questo "universo dinamico"
endo un ritmo ad ogni oggetto, un suo movimento,
a sua forza interiore.
rappresentare la realtà come "dinamismo universale"
sogno superare la convenzione del Realismo: la
ospettiva e l'idea di spazio.
questo modo spazio, cosa e ambiente si compenetrano,
cosa non coincide con una porzione chiaramente
limitata dello spazio, ma con l'insieme dei suoi
vimenti, delle forze che da esso emanano, delle
lazioni con il mondo circostante in un determinato
mento. La pittura e la scultura devono
endere, con un'immagine, visibile la SENSAZIONE
NAMICA e non il semplice oggetto come una serie di
ua immagine. I futuristi intendono introdurre
e modo concezione rappresentativa secondo cui lo
mo deve essere capace di includere dentro di sé lo
zio e il tempo, contestando il principio classico
lle forme. Questo rifiuto della tradizione era
ticolarmente provocatorio e rivoluzionario in una
zione come l'Italia che si considerava culla
lla cultura classica. I futuristi cercano
rendere visibile quel mondo di forze, di energia e
olumi presenti nelle cose; intendono ESPANDERE
NOSTRA VISIONE DELLA REALTÀ attraverso tecniche

ci di provocare il massimo coinvolgimento dello
tatore, perché in modo che questi si trovi quasi
uchiato" nel quadro e vi partecipi con la propria
rgia.

GIOVANNI BALLA (1871-1958) => "Compenetrazioni
idescenti" (1914) è uno sperimentazione sugli effetti
i del dinamismo prodotti dalle diverse combinazioni
colori; "Dinamismo di un cane al guinzaglio"
12) in cui i movimenti del cane e del guinzaglio si
dono con lo spazio che li circonda dando proprio
senso di movimento.

UMBERTO BOCCIONI (1882-1916) è il pittore che
presenta più compiutamente la proposta futurista in
tura e scultura in cui elabora i suoi temi
damentali: dinamismo basato sulle linee forze,
sione tra oggetto e suo oggetto e ambiente e una
a anti-naturalistica dell'energetica del colore.
"Forme simultanee" (1911) il tema è una
ura affacciata alla finestra su una scena
tropolitana. Il viso della donna appare sia di
ilo che di fronte, riflesso nel vetro della finestra,
tuno col esso un dinamismo incessante in cui
bra si compenetrano penetrando nello spazio
lla donna che osserva il mondo esterno.
"Quelli che restano" (1911) le dominante delle
e verticali e oblique suggeriscono un senso 109
rimento e condizione fisica e psicologica di
otizia - In "Quelli che vanno" (1911) protagonista

la sensazione di quelli che viaggiano in treno,
ci in un movimento lineare, come un vento che
ascina con sé e rende instabili gli oggetti che
ndono a buttarsi fra loro nelle forme e nei
ori.

CUBISMO

...ui padri furono Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) e Juan Gris (1887-1927). La vita ...ttivamente breve del movimento viene di solito suddivisa in ...si: PRIMO CUBISMO (1907-09), CUBISMO ANALITICO (1909-12); ...BISMO SINTETICO (1912-14).

...opera che segna il passaggio di Picasso al Cubismo è ...S DEMOISELLES D'AVIGNON" (1907): domina un disegno ...iduce a squadrate geometriche sia i corpi che lo sfondo. ...prospettiva è eliminata. Il corpo non è un contenitore ...uno, ma si dilata e scompare insieme alle figure. ...ste sono rese senza chiaroscuro, spesso compito da ...ai non influenzati dalle fonti di luce.

...l cosiddetto "PRIMO CUBISMO", importanti nella definizione ...un nuovo linguaggio sono i paesaggi eseguiti da Braque ...il 1907 e il 1908 in un piccolo paese di pescatori presso ...rsiglia (L'Estaque). In "MAISON A L'ESTAQUE" notiamo ...paesaggio da un approccio "naturalistico-impressivo" a ...a "costruttivo" del paesaggio a blocchi geometrici elementari; ...ui, secondo Braque, poteva ridursi la rappresentazione ...lla natura: non c'è prospettiva tutto è fatto delle ...sse materiche, non c'è evanescenza né il senso ...lo spazio come vuoto che separa fra loro le cose.

...Seconda fase, quella del "CUBISMO ANALITICO" è ...risultato di quattro anni fra Picasso e Braque. ...ubisti si imposero una limitazione di partenza: 111 ...struire l'immagine a partire da pochi elementi ...lici: tratti verticali e orizzontali che ...lineano l'ossatura dell'immagine e tratti ...

~~pochi elementi~~ sottoposti ad una fitta trama di
icolo permettono, senza distinzione tra figura e
uolo. Nel cubismo quello che viene dipinto è già
oggetto mentale, Tant'è che Picasso affermava:
o non dipingo ciò che vedo, dipingo ciò che so".
pittori cubisti hanno sradicato il pregiudizio che
poneva al pittore di restare immobile e di non fissare
lle tele niente altro che una biografia. In altri
rmini il cubismo ~~è stato~~ ~~scomposto~~ ~~la forma~~
ltico raffigura il soggetto guardandolo da diversi
nti di vista come accadeva nella visione prospettica.
e forme vengono scomposte e ricomposte sulla tela
ndendo i soggetti dipinti spesso quasi indecifrabili.
Nella fase del CUBISMO ~~ANALITICO~~ SINTETICO le
atteristiche compositive risiedono nella scelta di
rappresentare parti distinte di una rappresentazione, spesso
olgendosi di tecniche significative quali il COLLAGE,
rivelando quindi le composizioni di oggetti e
sioni estratte dallo stesso oggetto. Non è raro che le
ra di questo periodo siano monocromatiche e si
volgano di tecniche sperimentali. Tra i più
portanti segnaci di questa corrente, vi fu Gris.

112

LA PITTURA METAFISICA

La Metafisica intende l'arte come una forma di rivelazione: il potere di rivelare una dimensione profonda della realtà che resta in ombra nella nostra quotidianità e la realtà è come un "iceberg" nel quale la parte più importante non è quella visibile, ma quella sommersa e sconosciuta.

Giorgio De Chirico è il principale esponente di questa avanguardia e nella sua rivista "Valori Plastici", pubblicata nel 1919, espone la sua concezione della pittura affermando che "la realtà nasconde un senso più profondo ma indecifrabile, che non può essere scritto, ma solo rivelato da un'immagine che l'artista ha il potere di fissare". Da qui deriva il compito dell'arte che deve cogliere questo mistero nelle distrazioni degli uomini comuni i quali sono limitati da De Chirico definiti "manichini". Sbarazzarsi di essi significa perdere la memoria e la coscienza del senso reale della vita.

La pittura metafisica nasce nel momento di massimo fermento delle prime avanguardie, ma in controtendenza rispetto ad esse. Tuttavia la pittura di De Chirico, costante sia di un realismo quasi irreale e straniante, condivide con le avanguardie il punto di partenza, ossia il rifiuto del realismo naturalistico del 19° secolo e quindi l'idea di una pittura il cui scopo sia la semplice rappresentazione del visibile.

primo quadro metafisico fu "ENIGMA D'UN POMERIGGIO AUTUNNO" del 1910 in cui l'artista spiega di aver avuto un senso di angoscia in un giorno in cui era a Firenze in P.zza Santa Croce e mio chiesa e mio statu Tutto veniva illuminato dal sole autunnale. Altre opere sono dipinti di "LE PIAZZE ITALIANE" in cui si presentano paesaggi urbani deserti, con architettu rappresentate da ordini ritmici dei loro portici, sotto una luce fredda e priva di densità atmosferica. "LA RICOMPENSA DELL'INDOVINO" del 1913, una pittura classica distesa su un basso basamento, sembra si riposare assorta in un suo sogno privato, al centro della piazza, mentre sullo sfondo compaiono un treno ad un orologio, simboli del movimento nello spazio e nel tempo, una congelati in un presente immobile.

FURISMO.

r questa avanguardia l'arte non è più intesa come una
altà a parte, da contemplare e interpretare, ma è
teso invece come un fare concreto che deve contribuire
lla qualità dell'ambiente costruito in cui viviamo.
uristi guardano alla moderna società industriale, al
ondo della Tecnica, con occhi diversi rispetto al
9° secolo: né come la forza distruttiva in procinto di
uinare i paesaggi naturali e culturali tradizionali
i pensi alla critica anti-industriale di autori come
uskin e Morris). Essi hanno invece un approccio che
arda alla modernità oltre i limiti e le contraddizioni
l presente, per le sue potenzialità creative: concepiscono la
odernizzazione della società come un processo in cui
te potrà contribuire ad orientare nella direzione del
gresso, non solo materiale, ma anche sociale e spirituale.
progetto dell'opera non è più inteso nel senso di
izzo o studio preparatorio, ma come programma di
lizzazione, anticipazione del processo realizzativo
ome lo è il progetto in architettura e design, che
anno preso il posto dell'arte). Finito e realizzato
l'arte "oggettiva", eliminando dall'opera ogni
possibile che possa rimandare alla soggettività o allo
to d'animo dell'artista.
Futurismo nasce nel 1918 con il manifesto 115
PRESENTE ORISMO" firmato da CORRADINI e SCANNERET
clima culturale in cui si iscrive il Futurismo è quel
"ritorno all'ordine" che seguì alla chiusura della

chiarezza e, per far sì che questo avvenga, nel Purismo pittura si farà "macchina" il cui stop è il ...IRISMO", inteso come la pura espressione di questo ...sogno fondamentale di ordine. L'"ESPRIT NOUVEAU", ...vista pubblicata nel 1925 è l'organo ufficiale del ...imento in cui si fa riferimento ad uno "Spirito Nuovo" ...trova piena e libera soddisfazione quel bisogno di ...dine che è nell'uomo. Pertanto nella moderna società ...dustriale, nella scienza e nella tecnica, non solo si ...anifesta un progresso materiale, ma anche spirituale ...ell'umanità. Per tutta una tradizione accademica ...critica alla modernità i valori dell'arte si ...ntrapponevano a quelli dell'industria; per i ...risti, invece, è esattamente il contrario: la cultura ...l'arte del presente sono indietro rispetto alla vita. ...ciono mettersi al passo con lo "spirito" che anima il ...ndo moderno e che si manifesta in modo chiaro e ...rente proprio nelle opere utilitarie e industriali. ...isogna che questo stesso "Spirito Nuovo" investa l'arte, ...endola capace di rispondere ai nuovi bisogni ...ll'uomo moderno, sempre più calato in una realtà ...tropolitana ed industriale. ...evoluzione attuale della tecnica e dell'industria ...liberato la pittura dal compito mimetico. Oggi ...e la prima volta nella storia, l'artista non ha ...sogno di imitare l'apparenza delle cose, ma lo sapo ...Purismo è fare della pittura un vero e proprio 116 ...aggio visivo, basato su una grammatica rigorosa ...forme e colori. La pittura Purista, attraverso

"quadro macchina", cerca di usare forme e colori
come i tasti di un pianoforte che un musicista preme
producendo suoni e composizioni capaci di generare
emozioni. Il dipinto è dunque una vera e propria
macchina per produrre un'emozione, è una
costruzione fatta di forme e di colori sul piano della tela e
non una rappresentazione che rimanda ad un altro
luogo, è per questo hanno escluso la prospettiva, il
chiaroscuro e tutto l'apparato di tecniche miranti ad
ottenere l'illusione della profondità tipiche della pittura
tradizionale. Tutto il reale e la pittura celebrale
ma non per questo il Purismo arriva ad eliminare
ogni riferimento alla realtà: le forme con cui sono
costruite le composizioni puriste sono sempre il
risultato della riduzione di oggetti reali alla loro
forma più essenziale, sono la sintesi di una forma
divenuta semplicemente pittorica.
Gli oggetti scelti sono quelli "comuni", tipici della
natura morta (bottiglie, brocche, bicchieri, strumenti
musicali). Essi sono la risposta all'esigenza
dello spirito di mettere ordine, di ridurre alla semplicità
eliminando ciò che è arbitrario, ogni inutile variazione
lo scopo del Purismo non è quello di rivelare un
mondo di pure forme astratte poste oltre la realtà,
ma insegnare a guardare la realtà con spirito
chiarezza e precisione

117

PIET MONDRIAN e IL NEOPLASTICISMO.

Il movimento nasce attorno alla rivista olandese "DE STIJL" (lo stile), fondata nel 1917 da VAN DOESBURG che, insieme a MONDRIAN, furono le due figure di riferimento teorico del movimento.

Mondrian vede il futuro come una visione solo positiva del mondo mentre individua nel "TRAGICO" e "malessere" tipico dell'uomo moderno che è cresciuto in seno di apparati economici, burocratico-amministrativi delle modernità.

Mondrian e il De Stijl guardano quindi al futuro per ritrovare l'armonia perduta; dunque essere moderno" per Mondrian non significa accettare modernità, ma proporre un progetto che si potrà realizzare. In ogni epoca, comunque, il compito dell'arte è sempre stato quello di eliminare il "tragico" dall'esistenza, consentendoci di contemplare la realtà, attraverso una sua rappresentazione e per fare ciò l'arte deve "opporsi alla deformazione dell'individuo e cioè alle forme e ai colori naturali delle emozioni". La forma, in quanto limitata, impedisce l'espansione: è questa la vera definizione del tragico. In altri termini non deve mai rappresentare un oggetto, né esprimere un soggetto: deve essere assolutamente astratta, per cogliere l'universale in se stesso.

Il tema della "MORTE DELL'ARTE" coincide in De Stijl con l'utopia di un mondo che non ha bisogno più dell'arte come replica di esso; dunque l'astrazione

realtà applicato all'intero ambiente fisico e sociale.
Mondrian compie in prima persona, nel corso della
sua evoluzione stilistica, quel passaggio dalla figurazione
all'astrazione. Questo cammino verso l'astrazione è
emblematicamente rappresentato dalla celebre serie
degli "ALBERI", dipinta fra il 1908 e il 1912 in cui si
passa da una rappresentazione quasi realistica dell'
albero, a un'immagine che sembra astratta.
L'incontro con il Cubismo nel 1911 è decisivo per
Mondrian: se già in precedenza la tendenza analitica e
l'ordine geometrico sono forti nella sua pittura, il
Cubismo accelera la sua evoluzione in questa
direzione. Opere come COMPOSIZIONE N° 1 del 1913
segnano il cubismo in direzione di una maggiore
astrazione. La costruzione dell'immagine con tratti
orizzontali e verticali così come le piccole
superfici di colore uniforme, non danno più traccia
dell'oggetto rappresentato. Il soggetto si è
disciolto e ciò che resta sono solo volumi puramente plastici
costruiti e il colore subisce una progressiva riduzione
ai fondali e poche tinte piatte.
Nel 1919 nasce "DE STIJL" che Mondrian adotterà
per oltre vent'anni: composizioni basate sull'
esclusivo uso di linee nere orizzontali e verticali e dei
tre primari rosso, blu e giallo, oltre ai "non colori"
bianco e nero. Si tratta di un punto di arrivo
di una ricerca che prende avvio con riferimento
naturalistico all'oggetto della rappresentazione e alle
soggettività dell'autore, ma giunge anche a forme

unità, la quale impedisce l'espressione: è questa la
ra definizione del "TRAGICO" e quindi in pittura la
sopo deve essere l'abolizione di ogni forma particolare.
pittura di Mondrian vuole insegnare a vedere il
ondo come è realmente, processo dinamico e aperto,
e allo stesso tempo armonico e equilibrato.
ondrian elimina del tutto le linee curve, di
ondo esclusivamente infinitamente variabili nella sua
ura (e quindi soggettivamente interpretabili), associato
consciamente alla forma astratta della natura
quindi portatore di un valore rappresentativo).
ste solo le linee rette, virtualmente infinite
ndo si estende fino ai margini della tela e che
sviluppano ciascuna secondo una propria legge.
elle delle perfette orizzontalità e verticalità.
l movimento viene messo in crisi da Van
Doesburg Orfismo, nel 1924, introduce nella sua
tura le diagonali a 45°: proprio questo rigore
transigente fu all'origine della definitiva interruzione
della ~~~~ collaborazione di Mondrian con la
vista "De Stijl".

120

COSTRUTTIVISMO

un'avanguardia il cui scopo è costruire e rappresentare
olti reali, non surreali. VLADIMIR TATLIN (1885-1953) è la
igura di riferimento del COSTRUTTIVISMO Russo in cui il
o approccio materialista si rivela già dalle sue
ime opere astratte che esibiscono la loro natura di
ATERIALI REALI, NELLO SPAZIO REALE". Nelle sue opere vi è
assaggio dall'arte figurativa a quella astratta, il quadro
diventato un oggetto di un ordine spaziale che è lo stesso
nostro corpo e in cui lo spettatore non può fuggire
tro dello spazio in cui si trova una, lo costituisce e
lo spazio con tutto lo suo "atmosfera".
la scelta di materiali "poveri" è una presa di posizione
nica contro l'idea tradizionale di arte: esprime il
to della dimensione "sacrale" che Benjamin chiamerà l'"AURA".
l'"ULTIMA MOSTRA FUTURISTA" del 1915, tattlin presenta i
oi "CONTRORILIEVI" che sono assemblaggi di materiali
inari che sembrano fluttuare nello spazio sfidando
rza di gravità e dispetto del peso evidente del materiale.
quasi sistemi di cavi metallici e fili mantengono le strutture
tane dalle pareti e ribadiscono la concezione dell'
lo come costruzione tecnica, "macchina", per quanto
a di scopo pratico. Questi "controrilievi" rivelano tutta la
a volontà politica come negazione della concezione
ghese dell'arte intesa come "bene" basato su valori
ttivi. Il materialismo di tattlin non esclude 121
tto la dimensione comunicativa e simbolica.
ricostruttiva per tattlin è il progetto per il

ONUMENTO ALLA TERZA INTERNAZIONALE, realizzato in risposta
/ PROGRAMMA DI PROPAGANDA MONUMENTALE lanciato da
enin, del 1918, il cui fine era la sostituzione dei
onumenti in onore dello Zar con monumenti che
elebrassero la rivoluzione socialista russa.
atlin immaginò una struttura in ferro di oltre 400 m
altezza, costituita da una doppia spirale avvolgentesi
torno ad un traliccio inclinato, che avrebbe dovuto
ttare al suo interno, come sospesi, tre corpi vetrati con
nzioni diverse. Essi erano dovuti girare su se stessi
a una velocità propria: il superiore, cilindrico, avrebbe
ompiuto un giro completo in un giorno ed era
stinato ad ospitare i centri di informazione e stampa;
corpo intermedio, piramidale, con un ciclo di rotazione
un mese, avrebbe ospitato le funzioni esecutive di
verno. quello inferiore, cubico, con un ciclo di un anno,
rebbe stato la sede dell'assemblea legislativa.
lla sommità sarebbe stato posto uno stendardo con
scrizione: "ingegneri, create forme nuove". Per Tatlin
ingegnere doveva essere animato da spirito creativo. In
sto senso la torre di Tatlin è anche simbolo della
ducia nelle illimitate potenzialità creative della tecnica
lla rivoluzione. Tatlin abbandona l'arte "non
plicata" e si dedica esclusivamente alla progettazione
oggetti di utilità sociale e design. Il LETATLIN è
progetto che meglio esprime il suo approccio al
sign. Si tratta di una sorta di deltaplano 122
olizzato assemblando svariati materiali: pergamena,
ughero, cavi d'acciaio, legno e osso di bufalo.

...ttivo base la progettazione di questo abbinato cubo
...dio del vaso e della struttura di incastri e inserti e
... realizzò vari modelli e stabilì vari. La logica
costruttiva e il fine dell'utilità sociale erano applicati
... desiderio di libertà che il vaso aveva sempre
...cevuto. Questo progetto è l'emblema dell'approccio
...sione materialista e visionario di Tatlin al
...getto: né espressione individuale, né pura
...ività tecnica, ma "sperimentazione" allo stesso tempo
...tica e aperta all'utopia. Nel Tema della
...cultura vaso converge una lunga evoluzione
...lle creatività come forma di "pensiero COMPLESSO"
...utopia sociale: il "vaso" presenta la forma
...anica più complessa, ma allo stesso tempo può
...venire un oggetto d'uso quotidiano per le masse
...istiche.

...sviluppo del "costruttivismo", nato in Russia dopo
... rivoluzione del 1917, si lega alla sperimentazione di
...tlin. Esso si sviluppa secondo due pensieri:
ISTITUTO DI CULTURA ARTISTICA (mirato a sottoporre
...erazione artistica ad un'indagine psico-fisiologica
... consentisse di definire un codice linguistico astratto
...ace di dare espressione ad un contenuto spirituale)
ATELIERS TECNICO-ARTISTICI SUPERIORI (in cui vi era
...idea dell'arte come lavoro costruttivo funzionale alle
...igenze della società). Il Tema comune
...unque l'artista-scienziato-tecnico. 123
...ri esponenti di spicco furono EL LISSITZKY,

architetto, pittore, grafico il quale usò per la sua opera un unico termine: il FLOW (modo dinamico aperto, non chiuso e statico di concepire la forma; questo non è inteso come limite che separa, ma come relazione e tensione degli elementi fra loro e con lo spazio circostante). L'ultimo fu RODCHANKO il quale portò completamente i suoi studi sul materialismo di Tatlin.

SURREALISMO

...ronologicamente è l'ultima delle "avanguardie storiche". Nasce ufficialmente nel 1924, anno di pubblicazione del "PRIMO MANIFESTO SURREALISTA", ...ividendosi non solo un movimento artistico ma un ...ssa culturale. Il contesto storico-culturale in cui ...sce il Surrealismo è la crisi seguita alla ...ima guerra mondiale, nel quale esso compie una ...tica denunciando il "disagio della civiltà" che ...de, in quel periodo, opprimeva la vita ...endo valore e dimensione dell'esistenza.

...Surrealisti si manifesta quell'ansia di liberazione ...i limiti di una cultura e di una morale borghese ...ivenzionale e costrittiva limitandosi non solo ad ...a negazione irrazionalista, ma proponendo un'alternativa ...zie al contributo dell'arte, della scienza e ...lla politica. Il Surrealismo cerca così di essere un ...o e proprio progetto rivoluzionario di liberazione, sia ...l punto di vista individuale che politico-sociale. Le ...figure di riferimento sono FREUD, come teorico della ...erà individuale, e MARX, come teorico della libertà ...ale. La teoria di Freud è dunque uno dei cardini ...l Surrealismo. Esso afferma che il nostro io ...ionale si trova a dover mediare tra due potenze contrapposte: ...SUPER-IO, che rappresenta le regole e le ...izioni sociali, e l'inconscio, una parte repressa ...ui si manifestano gli istinti fondamentali della vita ...ca. Queste forze profonde, una volta liberate, ...terranno in cui si ha visione e totale e

tribuirono nello stesso tempo a creare un mondo più
erto e inclusivo. La forza rivoluzionaria del Surrealismo
e nella capacità di minare le certezze consolidate,
strando agli uomini la fragilità delle loro convinzioni
indi lo scopo del Surrealismo come progetto rivoluzionario
on è portare fuori dalle radici, ma restituire a
esto la sua integrità senza più orpelli rimasse e
prasse.
oltre nel Surrealismo esistono le dimensioni
istruttiva e costruttiva che sono possibili solo grazie
erti procedimenti come l'AUTOMATISMO, con il
ale ci si mette "in ascolto" del proprio inconscio,
uno stato il più possibile passivo e ricettivo,
tenendosi dall'esercitare alcun controllo razionale
morale sul pensiero e sulle immagini. Attraverso
'Automatismo si contesta il dominio incontrastato
lla logica, si tenta di sottrarsi ai meccanismi consueti della
rezione e del pensiero: la liberazione dell'
conscio non è dunque fuga nel sogno, ma
ricerca dell'integrità dell'uomo.

AX ERNST (1891-1976) è il pittore che forse meglio
esenta l'idea surrealista d'arte, per la sua incessante
ricerca di tecniche e procedimenti finalizzati a mettere
pratica l'automatismo psichico. Tra il 1919-20
olta il COLLAGE, tecnica particolarmente congeniale
l'immaginazione surrealista. Attraverso composizioni
mate utilizzando immagini ritagliate da ogni
o di romanzi, riviste e cataloghi. Ernst non

surrealismo invita ad un percorso onirico, suggerisce
mondo in cui alloggia un respiro cosmico, tramite
costruzione dell'immagine che è sempre rigorosa.
"L'AZZERRIANO ASSASSINO" (1920), un paesaggio con
figura umana sorta su un campo di battaglia, sul quale
soldati portano via un ferito. Nel 1925 Ernst
rimenta una nuova tecnica, il FROTTAGE, che
siste nello strofinare una matita morbida su
foglio di carta poggiato su una superficie ruvida,
modo da ricavare sulla carta l'impronta della
erficie sottostante. Ernst ritiene di aver scoperto con
sta tecnica un mezzo per liberare una forma di
ggetivo dal oggettivo, attivato passività, in cui le forme
sconosciute si trasformano in modo del tutto imprevedibile
figure sempre diverse.
RENÉ MAGRITTE (1898-1967) il quadro è una sorta di
radosso in immagini; egli non compie alcuna
erca innovativa, anzi adotta un linguaggio abbastanza
ogno" che tende a rappresentare il mondo quotidiano
la sua apparente banalità. Ciò che conta è il processo
ubbio che una immagine fa scattare nella mente
l'osservatore; quadro emblematico è "IL TRADIMENTO
LLE IMMAGINI" (1929), in cui vi è rappresentata una pipa
e da didascalia "questa non è una pipa", seguendo la
ria via figurativa, come è ovvio, poiché il pittore
tto che l'immagine di un oggetto è sempre una realtà
erta.

127

ANTONI TÀPIES (1923-2012) dipinge in modo figurativo

una la sua interpretazione è diversa rispetto Magritte. Mentre quest'ultimo rappresenta un mondo quotidiano nel modo più banale possibile e lo fa diventare un enigma Dalì invece cerca di rappresentare il sogno, e più in generale le dimensioni della psiche, nel modo più lucido possibile, di produrne una sorta di fotografia. Vedi "LA PERSISTENZA DELLA MEMORIA" (1931), gli orologi diventati molli ci parlano della relatività del tempo vissuto, fluido ed elastico, un tempo che si dilata, diventando più lento o più veloce in base al nostro stato d'animo; un tempo che si consuma e deteriora.