Dottorato di ricerca in
Architettura - Teorie e Progetto

SGUARDI DA NORD

Il Mediterraneo attraverso gli occhi degli architetti tra Centro e Nord Europa

Dottorando - Lelio di Loreto | Relatore - Prof. Filippo Lambertucci

Sapienza Università di Roma - Dottorato in Architettura: Teorie e Progetto - XXX Ciclo - Coordinatore: Prof. A. Saggio

ai miei genitori, per avermi trasmesso
la passione per questo mestiere.

a Letizia, per avermi sostenuto
in questo percorso.

In Copertina: Sigurd Lewerentz: un mosaico romano. Arkitekturmuseet, Stoccolma.

Dottorato di ricerca in
Architettura - Teorie e Progetto

DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto
Corso di Dottorato in Architettura: Teorie e Progetto
XXX ciclo - Curriculum A: Architettura
Coordinatore: Prof. Antonino Saggio

Dottorando: Lelio di Loreto
Relatore: Prof. Filippo Lambertucci

Collegio dei Docenti

Antonino Saggio
Maurizio Bradaschia
Orazio Carpenzano
Alessandra Criconia
Alessandra De Cesaris
Paola Veronica Dell'Aira
Gianluca Frediani
Cherubino Gambardella
Anna Giovannelli
Andrea Grimalidi
Antonella Greco
Paola Gregory
Filippo Lambertucci
Renzo Lecardane
Domizia Mandolesi
Renato Partenope
Piero Ostilio Rossi
Simona Salvo
Zeila Tesoriere
Nicoletta Trasi
Nilda Maria Valentin

Membri esterni

Lucio Altarelli
Lucio Barbera
Luciano De Licio
Marcello Pazzaglini
Franco Purini
Antonella Romano
Guendalina Salimei
Roberto Secchi

Un grazie,
per le idee illuminanti al Prof. Filippo Lambertucci,
per i preziosi consigli alla Prof.ssa Pisana Posocco,
per aver intrapreso insieme questo percorso:
Alessandro, Giovanni, Mickeal e Teodora.

Sguardi da nord.

Il Mediterraneo attraverso gli occhi degli architetti tra Centro e Nord Europa.

Lelio di Loreto

Indice

Prefazione	11
- Prologo	12
- Assunto	13 - 17
Mediterranei	19
- Alla ricerca di confini	20 - 26
- Una questione di punti di vista	27 - 31
Vernacolare - Mediterraneo	37
I La scoperta dell'architettura rurale	
- Un vernacolo trapiantato dal Sud delle Alpi. F. Schinkel e il Gärtnerhaus	38 - 53
II L'altra avanguardia	
- La Secessione senza decorazioni. J. Hoffmann e il Sanatorio di Purkersdorf	58 - 67
- Le possibilità della copertura piana. A. Loos e Casa Scheu	68 - 79
III Casualità pianificata	
- Progettare l'esperienza. B. Rudofsky e la Casa	86 - 101
IV La natura primitiva	
- Un nuovo approccio alla vita. J. Utzon e la Can Lis	106 - 123
Avanguardia - Mediterraneo	139
V Tradizione e modernità	
- Contemplare e creare. E. Mendelsohn e la Casa Weizmann	148 - 163
VI Dalla stereotomia alla tettonica	
- Dal muro alla colonna. L. Mies van der Rohe e Il Padiglione di Barcellona	163 - 187

Classico - Mediterraneo 197

VII Alla ricerca di uno stile
- Costruire tra i muri. Sir J. Soane e la Bank of England 202 - 217

VIII Classicismo Astratto
- Atmosfera e Percezione. G. Asplund e S. Lewerentz, Skogskyrkogården 223 - 231

IX Moderno senza avanguardia
- Nuove rotte di viaggio. E. Bryggman e la Cappella della Resurrezione 237 - 244
- Uno scambio dialettico continuo. Il rapporto tra A. Aalto e l'Italia 245 - 271

X La robustezza e la sincerità
- La sequenza dei piani nello spazio. P. Celsing e il Kulturhuset 272 - 289

Intervista all'architetto Johan Celsing 309 - 320

Epilogo
- Attraverso lo specchio. Imparare a immaginare un'intenzione progettuale 324 - 325

Selezione bibliografica 327

Prefazione

- Prologo

Per poter parlare dell'ampio ambito di studio determinato dalle relazioni che intercorrono tra architettura e Mediterraneo, è necessario fare sin da subito chiarezza riguardo alla definizione dei contenuti, accompagnati da ambiguità semantiche, che animano costantemente il dibattito su questo argomento.
Solitamente la nozione di Mediterraneo è assimilata dal dibattito architettonico o come categoria di carattere geografico o come categoria storica. A questa suddivisione si è aggiunta, attraverso una serie di vicende, l'identificazione della "mediterraneità" come antagonista del concetto di "stile"; una sorta di primitivismo che ha portato allo studio di aspetti informali, anonimi e vernacolari di quest'area in aggiunta alla consueta analisi del Classico.
Il termine Mediterraneo, già da questa breve introduzione, mette insieme un ampio spettro di possibili significati. Ciò documenta la complessità della tematica in cui convergono miti, immaginari, iconografie, modelli compositivi e architetture.

Ad oggi sembra importante sottolineare l'importanza di questo tema nella speranza di attivare un rinnovato interesse. L'apporto della ricerca consiste in una raccolta di indagini e approfondimenti al fine di determinare una ricostruzione verosimile del ruolo che l'immaginario Mediterraneo ha avuto nell' evoluzione della cultura architettonica moderna.
La chiave di lettura dell'argomento è identificabile nel momento dell'incontro tra l'uomo e lo spazio costruito. Questa situazione specifica, definibile come l'esperienza dell'architettura, prende in esame i "viaggi al Sud" di una serie di architetti del Centro e Nord Europa diversi per generazione, formazione e provenienza geografica. Si cerca di individuare, nella loro opera, la tracciabilità dell'esperienza diretta dei luoghi e delle architetture del Mediterraneo

A conclusione di questo breve prologo è utile chiarire da subito l'equivoco di una trattazione storica. L'obbiettivo è di riscontrare nel progetto l'eco dell'esperienza del viaggio nel Mediterraneo. Gli strumenti e le modalità di lavoro adottate per la ricerca sono quelle di un ricercatore-architetto. Ciò è riscontrabile per esempio, dai viaggi di studio intrapresi, seguendo le orme dei personaggi chiave, e dalla particolare rilevanza dell'apparato iconografico. Questo è stato selezionato e associato con grande cura per risultare dimostrativo della tesi sostenuta. Vi si trovano materiali d'archivio poco noti, foto, ridisegni dell'autore, e elaborazioni di foto storiche tese a evidenziare la chiave di lettura presa in esame.

- Assunto

L' oggetto della ricerca è il campo teorico che indaga in che modo la cultura architettonica europea si mette in relazione con la cultura mediterranea. L'indagine si avvale dell'interpretazione progettuale che, architetti non appartenenti alla cultura mediterranea, danno del Mediterraneo.
A tale fine sono stati chiamati in causa architetti appartenenti per nascita e formazione all'area Mitteleuropea e Nord-europea. La selezione di architetti prende forma da una ricerca che stabilisce l'esistenza dell'interesse - verificato da materiali, disegni, fotografie e scritti - verso la cultura mediterranea. La trasformazione di questo interesse in intenzioni progettuali - inteso come trasferimento di dati dalla dimensione teorica a quella pratica del corpo fisico dell'edificio - è il nodo critico messo sotto esame.
La domanda intorno a cui ruota la ricerca è:
In che misura si può asserire che, architetti di cultura Centro e Nord europea - pur trovandosi in una posizione esterna rispetto all'area di influenza diretta della cultura mediterranea - *abbiano influito alla costituzione di un'immagine architettonica del Mediterraneo riferibile direttamente alla pratica del costruire*?
Si tratta di una dimostrazione per assurdo che va a ricercare un agente tracciante esaminando esperienze di qualcuno che ha sentito la necessità di porsi una domanda: *Che cosa è il Mediterraneo*?
L'auspicio è che sovrapponendo e confrontando questi sguardi da Nord sia possibile circoscrivere alcuni aspetti che determinano gli elementi di progetto e le abitudini dell'area sotto esame.

Cosa si intende per Mediterraneo?
Questa tesi non vuole cercare di definire ciò che non è misurabili. Per questa ragione ci si occupa più di dati fenomenologici[1] che di dati atmosferici[2]. Questi ultimi hanno certamente un ruolo fondamentale nel progetto di architettura. Tuttavia, in questo caso, la volontà è di definire delle connessioni attraverso muri, finestre, terrazzamenti e in generale attraverso gli elementi fisici dell'edificio. Questi cercano di comporre un'immagine del Mediterraneo come ambito culturale e come materiale concreto di progetto.
A tal fine si propone una definizione di quello che si intende per *Mediterraneo* in queste pagine. *Mediterraneo non è un concetto definibile all'interno di confini geografici, architettonici o sociali. E' piuttosto un sentire comune che caratterizza il vivere in una determinata (o meglio indeterminata) area. Progettare in accordo con questo sentire comune è una predisposizione naturale che genera uno specifico approccio architettonico.*
Tuttavia non è stato trovato un denominatore comune che codifichi una metodologia di

intervento condivisa e condivisibile.
La tematica, complessa e sfaccettata, è disponibile ad alimentare, ricevere e generare tutta una serie di pensieri ed elaborazioni.
Sull'argomento esistono diversi equivoci che rendono la narrazione interessante e coinvolgente. Sono proprio questi equivoci a restituirci un'idea di Mediterraneo: l'equivoco del bianco dell'architettura classica ha generato lunghe mitizzazioni sulle quali si è favoleggiato; il mito del buon selvaggio, il mito del ritorno al Classico e infine il merchandising che, attraverso l'architettura turistica, crea l'invenzione di un'idea mediterranea anche a scopi commerciali. Tutte queste manifestazioni che abbiamo evidenziato concorrono a formare questo poliedro sfaccettato ricco di riflessi e abbagli. Sorge quindi la domanda se sia mai esistito se non nell'idea dei viaggiatori, degli architetti e dei poeti romantici. Tutti questi frammenti messi insieme sostengono il tetto di questo ragionamento, il cui valore sta nella ricognizione stessa e non nella dimostrazione dell'esistenza di una ragione di uno a un altro architetto. Piuttosto è *qualcosa* che sotto pelle passa attraverso circoli culturali, generazioni di architetti e scuole di pensiero.

Condizioni preliminari alla ricerca
L'ipotesi che un osservatore esterno sia in grado di isolare e riconoscere dei caratteri difficili da inquadrare per chi osserva dall'interno è l'atto critico che ha determinato la scelta di materiali provenienti dall'esterno dei confini oggetto di studio.
La delimitazione al campo di indagine all'area Centro-Nord europea permette di circoscrivere la ricerca. L'area presa a campione, infatti, non è l'unica ad avere una interazione utile ed interessante al nostro scopo; tuttavia è sembrato più opportuno focalizzare l'attenzione su una parte dei materiali reperibili con la speranza di poter, in futuro, completare la ricerca con ciò che è rimasto inesplorato da questa trattazione.
Gli architetti presi in esame hanno esplorato in modi e situazioni differenti il Mediterraneo. Queste ricognizioni hanno avuto esiti diversi. Il loro risultato costituisce il materiale di studio della tesi e comprende: disegni, fotografie e scritti. Questi materiali, classificati come fonti dirette, sono il materiale di studio di maggior rilievo poiché contengono al loro interno le intenzionalità dell'architetto - per esserne stato l'autore diretto, per aver commissionato, per aver visitato o studiato in prima persona - e permettono di riconoscere il punto di vista del progettista. Ciò che ogni volta si cerca di rintracciare è in che modo questi materiali costituenti il pensiero teorico del progettista (idea) si trasformino in architettura (idea costruita). [3]
Quando non è stato possibile appoggiarsi a testimonianze dirette si è fatto uso di un'indagine comparativa ritenendo che in essa il giudizio critico mantenga una sua stabilità. Così facendo si è cercato di mettere in moto una macchina che faccia leva

contemporaneamente su una base storica e su un pensiero critico che, come un gioco di specchi e riflessi, sia capace di individuare richiami intrecciati e attrazioni reciproche attraverso l'interpretazione di materiali grafici e l'analisi di opere costruite.

Struttura dell'argomentazione

La tesi è progettata intorno al nodo critico che identifica nello *sguardo da Nord* il punto di vista degli osservatori oggetto di indagine.

La raccolta si configura come un itinerario che passa attraverso dei casi-studio. Questi stabiliscono una rete di relazioni in grado di determinare la reiterazione di svariate problematiche che emergono nel momento in cui l'architetto entra a contatto con questo universo poliforme.

L'indice si struttura in una selezione di opere di architetti formatasi lentamente - Friedrich Schinkel, Josef Hoffmann, Adolf Loos, Bernard Rudofsky e Jorn Utzon , Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, John Soane, Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Erik Bryggman , Alvar Aalto, Peter Celsing - e assemblati in tre grandi categorie - Vernacolare e Mediterraneo, Avanguardia e Mediterraneo, Classico e Mediterraneo.

La raccolta di queste testimonianze è avvenuta attraverso ricerche di archivio, interviste ed esperienza diretta - quando possibile - delle opere sotto esame. Questi viaggi sono stati decisivi perché hanno consentito l'esperienza diretta delle architetture nei diversi contesti urbani e paesaggistici. Ciò ha consentito una ricostruzione caso per caso delle possibili motivazioni che hanno mosso questi architetti a mettere in atto alcune scelte progettuali. Infatti attraverso un rapporto ravvicinato con l'opera e la sperimentazione degli aspetti tecnici e spaziali è possibile verificare praticamente l'autenticità dei valori architettonici di cui si parla.

La ricerca si muove all'interno di movimenti culturali e situazioni storiche caratterizzate o da una concomitanza temporale e lontananza di pensiero o lontananza temporale e coincidenza di intenti. Tra essi si creano delle incongruenze che aprono degli spazi fecondi di riflessione entro cui ricercare i fili che connettono pensieri anche molto diversi tra loro. Queste considerazioni si sono poi incrociate con il materiale teorico - sotto forma di scritti, disegni e fotografie - prodotto dagli architetti cercando di osservare sotto una nuovo punto di vista l'insieme dei dati raccolti.

All'interno dei capitoli il montaggio del materiale grafico è contemporaneamente un supporto al testo e la sua traduzione visiva. Ritenendo che le immagini contengano al loro interno una forza pari se non maggiore delle parole scritte.

Delle architetture prese in esame esiste una conoscenza consolidata; a partire da questa considerazione si è deciso di non riportare tutti gli elaborati grafici utili alla comprensione completa dei progetti - piante, prospetti e sezioni - ma solo quelli determinanti per verificare

le ipotesi della ricerca. Il metodo usato per far emergere gli aspetti ritenuti più rilevanti è l'uso di semplici elaborazioni fotografiche e, talvolta, schemi esplicativi. Le fotografie rielaborate mettono in evidenza che cosa è necessario osservare nella nell'immagine. A lato delle fotografie, nell'apposito spazio dedicato, quando necessario, sono presenti delle didascalie esplicative. Queste assumono, a volte, il ruolo decisivo di guidare il lettore nell'interpretazione delle immagini attraverso la chiave di lettura proposta.

Mediterranei

Nonostante l'interesse della ricerca prenda forma nel rapporto tra Architettura e Mediterraneo è utile fare un punto della situazione che possa chiarire, per quanto possibile, da dove provenga la difficoltà e l'interesse nell'argomento.
Infatti nel momento in cui si mette a sistema la parola Architettura con la parola Mediterraneo si deve prendere una posizione rispetto al significato di questa parola. Parlare di un'area culturale o geografica definibile come *mediterranea* è già di per se una questione che non trova soluzione. Prendere coscienza che l'architettura è solo una delle manifestazioni legate alla cultura mediterranea è alla base del ragionamento. Da qui la necessità di esplorare i problemi generali che riguardano la questione.
A farsi carico della problematica relativa alla delimitazione del concetto preso in esame sono in primo luogo due discipline, la Storia e la Geografia. Ci si allontana, dunque, per pochi istanti dalla specificità architettonica del tema per sentire le ragioni di queste discipline che hanno molto da dire sull'argomento e le cui ragioni possono essere utili per comprendere al meglio la profondità e la complessità della questione.

- Alla ricerca di confini

Unire la storia e la geografia equivale a unire i due elementi essenziali e strettamente legati della costituzione e dell'evoluzione delle società: spazio e tempo. Direi addirittura che separare la storia dalla geografia significa spezzare l'unione tra spazio e tempo che è la struttura essenziale delle nostre società e della loro evoluzione - Le Goff [4]
Ad oggi non è chiaro da quale momento storico il Mediterraneo abbia perso il suo ruolo di centro. Storici come Matvejević e Le Goff parlano con tono severo del destino del Mediterraneo relegato a un ruolo periferico nel panorama internazionale. Questo passaggio da centro a periferia è visto con preoccupazione e non può di certo passare inosservato.
La prospettiva più perseguibile sembra sia quella di interpretare il Mediterraneo di oggi come un insieme di relazioni interne o meglio ancora come il *centro* di un insieme di relazioni esterne ad esso; tra Nord e Sud e tra Est e Ovest; tra Occidente e Oriente; tra Europa Continentale, Africa e Medio Oriente. Per questo il Mediterraneo è ancora oggetto di scrittura e riflessione. Essendo un punto di passaggio, un grande svincolo di circolazione, rimane un concetto in continua mutazione e aperto ad interpretazioni. Per primo F. Braudel, autore di almeno tre libri - *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*[5]*, Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*[6]*, Memorie del Mediterraneo. Preistoria e antichità*[7] - poi Matvejevic, autore di *Un breviario Mediterraneo*[8]*,* e

infine Abulafia, autore di *Il grande mare. Storia del Mediterraneo*[9], danno una visione tanto completa quanto aperta a futuri sviluppi sul tema. [10]

Ciò che emerge da questi libri è che il Mediterraneo possa essere interpretato su due piani. Uno storico-empirico e uno simbolico-iniziatico. A ben vedere per questo motivo la tematica è spesso legata all'uso della mitologia e a racconti onirici. Questi combinano ciò che è reale a ciò che è immaginario e riescono a fondere i due piani interpretativi della questione.

Probabilmente la perdita della centralità è direttamente legata allo sviluppo globalizzato di un sistema Eurocentrico che ha svuotato progressivamente di significato geografico e metafisico il Mediterraneo. Il tentativo di appiattire le diversità interne a questo territorio ha determinato delle fratture. Queste sono interpretabili come degli scontri per la volontà di emergere da parte delle specificità culturali. Esse si ribellano instancabilmente contro l'uniformità che si cerca di attribuire a quest'area culturale. In questa situazione il mare ha perso il suo ruolo di unione e connessione ed è diventato piuttosto un elemento di divisione, un muro. La logica del muro ha prevalso.[11]

Il tema dei confini è strettamente legato a quanto detto. La determinazione di *quale* spazio politico e culturale sia l'oggetto della contesa ha il compito di mettere a fuoco con più lucidità le diversità che lo compongono e non la pretesa di unire ogni ambito sotto un comune denominatore o di proporre una centralità territoriale ormai anacronistica.

La difficoltà nel tracciare delle linee di demarcazione, seppur sommarie, risulta subito evidente ad un primo tentativo di azione.

Anche se non più valida del tutto risulta ancora efficace la definizione di Braudel come punto di partenza:

C*he cosa è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre. […] Il Mediterraneo è un antico crocevia. Da millenni tutto è confluito verso questo mare, scompigliando e arricchendo la sua storia*[12]

A partire dalla definizione dello storico francese è possibile rintracciare delle soluzioni al problema inscrivibili in tre macro-insiemi logici.

- La prima concentra il suo interesse sul mare inteso alla maniera di Braudel come una *pianura liquida*. In questo caso i confini si tracciano seguendo il perimetro del bacino; il Mediterraneo è interpretato come una fitta rete di connessione.

Mediterraneo come mezzo di comunicazione.

- La seconda cerca di determinare i confini a partire dal perimetro del mare. Questo propone una situazione di cortocircuito determinante: il punto di incontro e scontro tra terra e mare.

Mediterraneo come soglia.

- La terza si interessa delle terre bagnate dal Mar Mediterraneo. Queste terre vanno a costituire una geografia culturale ricca di specificità in continuo confronto tra loro. Qui si determinano ibridazioni e mutazioni, in un continuo processo di metamorfosi.
Mediterraneo come geografia culturale.
Già da ora è possibile prevedere che ognuna di queste tematiche, se isolata, non riesca a soddisfare un buon grado di determinazione della questione. Tuttavia analizzando singolarmente e poi sovrapponendo i diversi livelli si prospetta la possibilità di avere una visione tanto complessa quanto indeterminata che rispecchia la situazione della tematica presa in esame.[13]

Mediterraneo come mezzo di comunicazione
Il Mediterraneo oggi è un mare segnato dalle fratture, non solo dalla xenofobia interna dell'Europa, ma anche dal muro che sorge in mezzo al mare e su cui vanno a sbattere le molte barche della disperazione. Un mare 'sarcofago'. Condizione che esprime il vissuto delle nuove paure collettive più che un desiderio di frontiera. Il Grande mare, di là dall'Unione per il Mediterraneo (il consesso di tutti gli Stati che si affacciano su quel mare per definire obiettivi economici, politici e culturali comuni), soffre di un vuoto di progetto - D. Bidussa[14]
Il Mediterraneo come terreno comune che avrebbe dovuto guidare la costruzione di nuovi *ponti* e non la costruzione di nuovi *muri* era alla base del progetto culturale Braudel. Ad oggi sembra che questo orientamento abbia lasciato spazio ad una politica della frammentazione. I contrasti tra Nord e Sud ricalcano e danno forza ai dissidi politico-religiosi tra Occidente e Oriente, tra il mondo industrializzato e il mondo in via di sviluppo. Si determina così uno scenario di divisione in due blocchi distinti, connesso alla perdita delle specificità in favore di un bipolarismo irreale. Il mare, quindi, prende un ruolo di primo piano in quanto unico elemento che invece di dividere unisce, mette in relazione le parti. Il ruolo assegnatogli da Braudel di *pianura liquida,* risulta quanto mai attuale. Esso infatti è attraversato da un sistema di reti che creano uno strato connettivo tra paesi politicamente e culturalmente divisi e diversi.
Tessuto connettivo non solo culturale ma anche economico, commerciale. Tunnel, gasdotti, condutture elettriche e rotte marittime determinano il ruolo del Mediterraneo come infrastruttura.
Questa lettura apre alla possibilità di creare uno spazio di connessione tra Nord e Sud, un luogo della soluzione dei conflitti. La messa in relazione dei territori separati dal mare è un processo già in atto. Lo stretto di Gibilterra è al centro di numerose riflessioni su possibili infrastrutture oltre alla realizzazione di una rete elettrica comune tra Spagna e Marocco; il raddoppio del gasdotto che attraversa Italia, Tunisia e Algeria; i progetti di ponti e tunnel ferroviari per il Canale di Suez, il Bosforo, lo stretto di Messina; insomma

queste e altre iniziative determinano questo mare come il giusto punto di incontro. Da qui l'interpretazione del Mare Nostrum come *spazio di movimento,* luogo della circolazione e potenziale infrastruttura del futuro.[15]

Mediterraneo come geografia culturale

La mappa non è il territorio - Bateson[16]

L'area di influenza del bacino Mediterraneo sulla superficie terrestre è determinato da situazioni geopolitiche in continua mutazione. La problematica determinante nella messa a fuoco della questione risiede nella sovrapposizione di due concetti di tempo differenti. Da un lato il tempo della storia dell'uomo soggetto a cambiamenti improvvisi e repentini, dall'altro il tempo della storia naturale, estremamente lungo e frutto di una sedimentazione secolare.

Prendendo in considerazione il libro recentemente scritto da David Abulafia, *Il grande mare. Storia del Mediterraneo*[17]*,* è possibile determinare con chiarezza la differenziazione temporale di cui si vuole tener conto nei processi di suddivisione territoriale del Mediterraneo.

In quest'ultimo libro Abulafia distingue tra l'antichità e oggi, cinque epoche.

La prima epoca è compresa tra paleolitico e 1000 A.C., quando gli insediamenti sono sparsi e la civiltà mediterranea si sviluppa soprattutto a Est, tra Egitto e Anatolia.

La seconda arriva fino al 600 A.C. e vede una susseguirsi di egemonie culturali ed economiche all'intero del bacino Mediterraneo. Prima l'espansione fenicia, poi la Grecia delle città-stato, l'impero persiano e la successiva conquista di esso ad opera di Alessandro Magno. Con la nascita dell'Ellenismo si ha una cesura. Poi si riparte con Cartagine, l'ascesa di Roma fino alla suddivisione e caduta dell'Impero che determina la nascita dell'Impero d'Oriente.

La terza fase vede il grande conflitto Nord-Sud tra espansione araba e sistema imperiale carolingio, le crociate, il fiorire dei Comuni italiani, le repubbliche marinare, l'ascesa di Venezia fino alla redistribuzione demografica, ma anche economica, indotta dalla peste nera di metà trecento.

La quarta epoca vede il delinearsi del confronto Est-Ovest dei grandi sistemi imperiali Spagna e Turchia. In questa fase avviene il primo grande decentramento, almeno economico, verso l'Atlantico.

Nella quinta fase c'è uno sviluppo a fasi alterne. Prima la marginalità del Mediterraneo, poi la sua centralità. Evento determinante, a livello geografico ed economico, è la rottura della dimensione lacustre del Mediterraneo con l'apertura del Canale di Suez.[18]

Dalla descrizione di Abulafia è possibile marcare la discrepanza su una differente concezione di tempo. In questo caso il salto avviene tra la concezione di tempo della storia

e tempo della modernizzazione. Da un lato i dati storici vanno avanti con un processo di stratificazione temporale, dall'altro gli aspetti legati alla modernizzazione tendono verso l'omologazione, la semplificazione e l'annullamento delle specificità.
Su questa sovrapposizione tra antico a moderno coincide la schematizzazione in quattro quadranti proposta da Joannon e Tirone. Essi si basano sugli sconvolgimenti urbani in atto, i processi di modernizzazione e lo sviluppo economico sempre più diviso tra Nord e Sud determinano le seguenti aree.
Quadrante Nord-Ovest, composto dai paesi più ricchi e legati all'Europa.
Quadrante Sud-Ovest composto dai paesi più poveri legati all'area magrebina.
Quadrante Sud-Est, luogo dei conflitti e legato a filo doppio con il Medio-Oriente.
Quadrante Nord-Est, che si fa carico di tutta l'area balcanica; sempre in bilico tra la politica Nord-Ovest e Sud-Est sta recentemente orientandosi definitivamente verso la politica del Nord-Ovest. [19]
Questo atto di semplificazione estrema in quattro macro-contesti è apparentemente sconvolgente se si pensa a quanto detto sulla pluralità e la diversità; sulle specificità di cui si compone l'area mediterranea. Tale semplificazione è possibile proprio se si mette in azione il vettore modernizzazione che con il suo appiattimento tende ad annullare le differenze. L'esempio di tale processo arriva dalla questione turistica e l'esempio architettonico risulta essere particolarmente calzante. Il turismo e l'architettura che ne è scaturita mostrano come sia possibile da un lato far emergere specificità, dall'altro eliminarle del tutto.
Quella turistica è sta una architettura di ricerca della specificità, per quanto riguarda l'operato di architetti come Candilis, Woods e Josic, membri del GATEPAC, come Sert, Coderch e Bohigas; membri della scena architettonica greca, come Pikionis e Konstantinidis. Nel contemporaneo, al contrario, si sta andando verso una processo di omologazione che porta alla semplificazione dei quattro quadranti. Le case lungo il litorale di Tel Aviv in Israele e quelle della Costa Brava e della Costa del Sol in Spagna hanno ben poche differenze; simbolo di una ricerca che si sta perdendo nell'oblio tendendo all' unitarietà piuttosto che all'esaltazione e all'accettazione della diversità.

Mediterraneo come soglia

Ritengo che la terra sia grandissima e che noi, dal Fasi alle colonne d'Ercole, non ne abitiamo che una ben piccola parte, solo quella in prossimità del mare, come formiche o rane intorno a uno stagno - Platone[20]

L'immagine di Braudel di un'area uniforme con il ruolo di rete di connessione
un insieme di vie marittime e terrestri collegate tra loro e quindi di città che dalle più modeste, alle medie, alle maggiori, si tengono tutte per mano[21]
fa da contraltare alle immagini che, al contrario, cercano di determinare l'irriducibilità dei

contesti locali.
Da queste generiche annotazioni si può ipotizzare che la costa mediterranea esiste storicamente come una polifonia data dalla sommatoria delle differenze culturali, religiose e morfologiche che la compongono. A questi aspetti si è poi aggiunto l'ulteriore problematica dell'inurbamento della costa che nel XX secolo ha subito un' intensificazione avviando un processo di *litoralizzazione* definito da Troin:
Tutta un'ampia gamma di agglomerati: dalle cittadine alle grandi pozze urbane, dalle periferie informi alle stazioni balneari improvvisate, dalle piccole capitali locali alle potenti megalopoli, ha via via occupato gli spazi sulle rive del mare, sfigurandole a volte in modo inesorabile, ma affermando comunque la vitalità dei litorali rispetto ai territori dell' interno.[22]
La questione dei litorali e del loro inurbamento, acquista ancora maggior valore se si tiene conto dell'importanza che questi due elementi hanno nella determinazione dell'idea stessa di Mediterraneo. Eugenio Turri[23] alla ricerca di una definizione di Mediterraneo trova la soluzione al dilemma nel punto di collisione tra terra e mare. Questo spazio di soglia tra i due grandi elementi naturali è indubbiamente ricco di suggestioni. La stessa immagine, che alimenta il dato onirico accompagna la ricerca prende spesso forza dalle evocative collisioni tra terra e mare che si traducono in montagne a picco sul mare, in paesi arroccati o nascosti nelle conche nate dalle differenti configurazioni dei rilievi montuosi.
In questo gioco di ruoli, la montagna è protagonista. La disposizione dei rilievi è ciò che determina la localizzazione degli insediamenti sul litorale. Ad una vista dall'alto si può constatare come inderogabilmente i centri urbani si addensino lungo la linea di costa e che la loro densità aumenta al diminuir dei rilievi montuosi in un rapporto di proporzionalità inversa destabilizzato solo dai meravigliosi centri arroccati sulle montagne a picco sul mare che nel loro essere un'eccezione divento poi nei fatti ciò che rimane più impresso nella mente di chi osserva le nostre terre come oggetto di meraviglia.
A ben vedere si può dire che questi tre elementi: mare, montagna e città; risolti e mescolati in questo spazio soglia tra mare e terra determinano il più delle volte nelle loro differenti combinazioni l'aspetto dell'idea di Mediterraneo.
A partire da queste riflessioni è possibile ottenere un'immagine basata su un quadro morfologico-ambientale che fa uso delle caratteristiche delle condizioni ambientali come elementi di determinazione dell'ambiente urbano.
Così facendo si può riorganizzare la geografia dell'area oggetto di studio suddividendola in sei archi raggruppati per affinità culturali, morfologiche e ambientali.
Arco latino, che comprende l litorale da Gibilterra alla Sicilia.
Conca Adriatica, che si dirama intorno al lago adriatico comprendendo la parte orientale degli Appennini e Alpi Dinariche.
Il fronte Magrebino, collocato ai piedi della catena dell'Atlante.

Il flesso libico-egiziano, punto di incontro tra il deserto del Sahara e il mare.
La facciata medio-orientale, attuale luogo dei conflitti tra Occidente e Oriente si determina come il punto di incontro tra mare e deserto.
Ponte anatolico-balcanico, che comprende tre diversi mari: Mar di Levante; Egeo e Jonio cingendo la Grecia orientale e la Turchia.[24]
L'immagine proposta di 6 archi che consequenzialmente determinano per macro-aree il perimetro del Mar Mediterraneo, ha la forza di sintetizzare all'interno di questi micro-mondi dei caratteri comuni determinati dalla loro appartenenza geografica, culturale, organizzativa e insediativa. Il fattore culturale, in particolare modo, è il fattore di discrepanza tra le macro-aree. E' necessario quindi valutare lo spazio urbano in relazione alla idee che lo hanno prodotto. Così facendo è possibile raggruppare i sei archi all'interno di tre grandi modelli di città: *la città europea, la città islamica e la città del levante*.
Già Braudel aveva determinato la preponderanza di questo fattore, suggerendo che il Mediterraneo è fatto di "*storie parallele che lo attraversano a velocità differente*" . Dunque la geomorfologia caratterizzata da cambiamenti a lungo termine non è abbastanza per determinare quelli che sono i cambiamenti di carattere culturale che viaggiano ad una velocità decisamente superiore. Per questo il dato culturale ha maggior rilievo perché è la variabile più incostante a cui la geomorfologia fa da sfondo.[25]

A quale scopo un'analisi così ad ampio raggio in grado di raccontare tutto e non dire assolutamente niente? Dalle possibilità di determinare dei confini ciò che emerge è piuttosto un bisogno di lasciarli indeterminati.
Il Mediterraneo come mezzo di comunicazione, appare una risposta corretta ma assolutamente insufficiente perché priva dei dati culturali e geografici. Similmente il *Mediterraneo come soglia* ha la forza di suddividere in aree culturali ma si perde il limite geografico che si mischia nei differenti stati che compongono gli archi culturali proposti. All'opposto, *Il Mediterraneo come Territorio* nella suddivisione per quadranti supera questi problemi ma attiva un processo di omologazione che determinerebbe una perdita inevitabile delle diversità e delle specificità. Ne risulta che l'unico vero punto di vista può consistere in una complessa sovrapposizione tra le tre analisi con un conseguente ritorno alla indeterminazione dei confini.
Riflettendo su questo risultato, forse la vera risposta è che i confini non *possono e devono* essere determinati. Al contrario attraverso la valutazione, volta per volta, delle *pieghe* di questa *indeterminazione* è possibile parlare di questo argomento.
La proposta del decentramento dell'osservatore pone le proprie basi proprio nella possibilità di una delimitazione del campo di applicazione data della delimitazione dello sguardo stesso dell'osservatore preso in esame. L'auspicio è che agendo in questa

direzione sia possibile esplorare delle *pieghe determinate* da un "punto di vista " tanto limitato quanto interessante.

- Una questione di punti di vista

Cosa ha portato la cultura Occidentale a determinare un immaginario fatto di bianchi e semplici volumi, mura spesse, finestre intagliate nella muratura, pergolati e terrazzamenti? Il Mediterraneo, è solo un'invenzione dei viaggiatori? Certamente si può dire che ad un occhio esterno il Mediterraneo appare diversamente da come lo osserviamo noi dall'interno. Certamente la tematica ha subito una distorsione legata al racconto e al favoleggiare su un luogo lontano e sconosciuto. Un altrove che diventa un vero e proprio luogo letterario se messo nelle sapienti mani di artisti, letterati e uomini di cultura.
Il nodo critico della questione è espresso in modo convincente da E. W. Said nel suo libro, *"Orientalismi"*[26]. Secondo E. W. Said, l'Oriente rappresenta *un' invenzione* dell'Occidente in quanto sin dall'antichità si è trovato al centro di una grande speculazione che ha mitizzato il concetto stesso di Oriente. Luogo di avventure, ricco di ricordi e miti nonché di paesaggi esotici ed esperienze eccezionali in sostanza gli europei hanno creato un luogo di tradizioni chiamato Oriente. Con il termine *Orientalismo*[27], E. W. Said, vuole definire quello che è il concetto di Oriente creato, inventato dall'Occidente.
Il parallelo con il concetto di Mediterraneo è possibile se si sostituisce al rapporto tra Occidente e Oriente, il rapporto tra mediterranei e non-mediterranei. La comparazione porterebbe a definire il Mediterraneo come un' *invenzione* messa in atto dai non-mediterranei, definibile come, *Mediterraneismo*.
Se l'Oriente è raccontato come simbolo del diverso, dell'altro e dell'altrove, per contrapposizione è possibile definire le caratteristiche dell'Occidente definendolo come suo contrario. Apparentemente il gioco di specchi messo in atto consiste nell'evitare di dare una definizione diretta di un argomento troppo complesso. Per fare ciò si definisce l'argomento non definendolo per ciò che è ma per ciò che non è, attraverso il suo opposto.

Interessante è la possibilità che i non-mediterranei abbiano una capacità o semplicemente una libertà critica maggiore nel definire quelli che sono i caratteri dell'area presa in esame. Di consueto l'atto critico avviene attraverso due azioni: l'osservare e il rappresentare.
I non-mediterranei diventano dei soggetti di interesse nel momento in cui nasce in loro un pensiero critico che genera un insieme di immagini e di valori. Quando questi valori sono condivisi esteticamente è possibile rintracciare dei caratteri comuni.[28]
Ad esempio quando ci si chiede come sembriamo dall'esterno l'unico modo per descrivere

la nostra fisionomia in modo accurato è guardandosi allo specchio. Tuttavia anche questa soluzione non è sufficiente per dire che sappiamo esattamente come siamo fatti. I movimenti, l'odore, le espressioni facciali, persino il tono della voce sono percepiti da noi stessi in modo distorto (basti pensare a quanto suoni strano e irriconoscibile riascoltare la propria voce registrata). Queste azioni, anche se sono un patrimonio e un prodotto di noi stessi, sono certamente descrivibili in modo migliore da un osservatore esterno che può osservarci nella naturalezza dei nostri movimenti.
In conclusione cercando di dare una risposta, seppur sommaria alle domande iniziali, la proposta è di leggere il Mediterraneo attraverso gli occhi di un osservatore esterno per cercare di individuare la differenza tra ciò che noi vediamo dall'interno e ciò che effettivamente è visibile dall'esterno.

Il Mediterraneo Mediterraneizzato

All'interno della casistica presa in esame ha un ruolo decisivo l'analisi della formazione di alcuni architetti. Il viaggio come strumento di formazione era e resta un momento cruciale di conoscenza e sviluppo delle potenzialità progettuali. Il *Grand Tour* ha rappresentato qualcosa in più di un semplice viaggio. Luogo di esperienze ed emozioni è complice di un cambiamento nella vita di letterati, filosofi e architetti.
Per iniziare, decentrando il punto di vista dell'osservatore subentra una difficoltà. La tematica è molto complessa data la sua predisposizione ad attivare delle riflessioni che si tramutano, per l'appunto, in un *immaginario collettivo* differente dalla realtà dei fatti. Ciò determina alcuni problemi nel comprendere dove termina la descrizione di ciò che si osserva e ha inizio quella di ciò che si vorrebbe osservare.
Riguardo alla questione è utile il paragone letterario dell'incontro tra Flaubert e una cortigiana egizia. In questa occasione nasce uno stereotipo letterario destinato ad avere fortuna. Quando Flaubert giace con Hanem non fa raccontare a lei che cosa è l'Oriente ma è lui in prima persona a raccontare ciò che rende orientale l'Oriente. Nel caso di Hanem, Flaubert la descrive come la tipica donna Orientale per permetterci di immaginarla e per determinare un immaginario.[29]

Riflettere sulle possibilità e la potenza che risiede nella rappresentazione del reale è quanto ha fatto Mansilla in numerosi scritti[30]. Egli cerca di determinare attraverso vari materiali l'importanza del saper *osservare*. E' possibile infatti isolare alcuni caratteri che rappresentano il momento cardine dell'esperienza che l'architetto ha del mondo tangibile per verificarne il riscontro nell'azione progettuale.
Riflettere sulle situazioni che hanno rappresentato un momento formativo e di crescita è lo strumento che verrà usato per riconoscere alcuni aspetti della cultura mediterranea

difficilmente isolabili perché appartenenti ad un panorama troppo vasto. Con questo obbiettivo, si propone un interessante parallelo tra L. Kahn e G. Asplund da prendere ad esempio per la metodologia di investigazione adottata.
Il paesaggio in questione è "Piazza del Campo" a Siena. Il testo si sofferma su come a partire da due impostazioni molto differenti, quella americana basata su una propensione all'astrazione e quella nordica basata su una propensione pragmatica al reale, si producano delle immagini assolutamente differenti. Se Kahn propone dei disegni dove il soggetto sono le superfici e la spazialità urbana che esse creano, Asplund presenta delle fotografie che vogliono raccontare la relazione tra l'uomo e il contesto cittadino; da una parte la sintesi americana riduttrice di volumi, dall'altra il pragmatismo nordico che non può fare a meno della presenza umana nello spazio, uomo che è totalmente assente nei disegni di Kahn.[31]
Lo stesso L. M. Mansilla commenta:
Quello che ci interessa è la presenza simultanea di visioni tanto diverse di uno stesso soggetto, di sguardi che inseguono inquadrature simili. E' come se le cose non esistessero in se stesse ma solo attraverso lo sguardo.[32]
In entrambi i casi, a svelare le intenzioni dell'architetto, è il metodo di rappresentazione della realtà attraverso la fotografia in Asplund e attraverso il disegno in Kahn. La comparazione in questo caso avviene tra due modalità appartenenti a metodi di restituzione dell'immagine differenti, la fotografia e il disegno. Anche all'interno di questi è possibile verificare delle differenti intenzioni nella rappresentazione della realtà, ad esempio le fotografie del *Grand Tour* di G. Asplund, come vedremo, hanno un significato differente dalle fotografie del *Grand Tour* di Lewerentz, pur contendo in entrambi i casi già l'intenzione progettuale al loro interno.

Similmente i disegni sono in grado di raccontare molto dell'architetto che li produce. A riguardo torna utile il pensiero riguardo il concetto di caricatura di A. De La Sota, esposto in un aneddoto raccontato e pubblicato a cura di Jose Manuel Lopez-Pelaez[33]. De La Sota esplora l'argomento a partire da una domanda di Lopez-Pelaez
Questa è la costruzione o la sua caricatura?
Una caricatura, secondo una delle possibili definizioni, vuole ridicolizzare l'aspetto di qualcuno, deformarlo o semplicemente accentuarne i tratti facendo chiaro riferimento a parti del corpo da mettere in evidenza perché sono considerate di interesse.
In sintesi per produrre una caricatura di valore sono necessari: una profonda conoscenza della persona da deturpare, per poterne cogliere i caratteri più interessanti da distorcere, e un pensiero critico di valore e di interesse tale da poter cogliere il modo e il punto giusto da caricare.

Come lo stesso Jose Manuel Lopez-Pelaez sostiene, non è possibile che De La Sota voglia proporre una rappresentazione sfigurata o ridicola dei propri edifici, piuttosto l'obiettivo è di proporre una percezione del mondo intelligente, sensibile e selettiva, in una parola critica. Sottolineare alcune idee in relazione a quanto si sta osservando, pensando, progettando è un modo per portare le intenzioni al limite trasfigurando un insieme complesso di idee in una unica, potente e intelligente. Questo metodo di indagine permette di rendere evidente la struttura profonda e cristallizzata che si pone dietro la complessità dell'immagine così come ci appare. Ponendo in primo piano ciò che si nasconde dietro la fitta trama del mondo sensibile rendendo visibile ciò che usualmente rimane celato e inafferrabile. Sostanzialmente questo grado di *approssimazione della realtà* ci permette di mettere in evidenza ciò che della realtà stessa ci interessa.[35]
E' interessante analizzare il paradosso appena accennato dallo stesso Lopez-Pelaez - in quanto è risultato di estremo interesse - da inserire come fattore nel metodo di lavoro proposto ovvero la *responsabilità della rinuncia.*
Tanto risulta utile l'isolamento di una idea quanto risulta importante rinunciare a numerosi aspetti che seppur importanti vanno sacrificati in nome della chiarezza di ciò che si vuole esprimere. Per questo si parla di *approssimazione della realtà*, in quanto, per isolare alcuni caratteri è necessario rinunciare a vederne altri.

In conclusione sono proprio queste interpretazioni, falsificazioni e riflessioni a restituirci un' idea di quello che *potrebbe essere* il Mediterraneo. Quello che si cercherà di capire riguardo gli architetti presi in esame è *come* il Mediterraneo è stato *Mediterraneizzato.*
Flaubert ci fa capire che il luogo, la cultura da lui descritta come orientale non è legata a quello che effettivamente l'Oriente *è,* ma a ciò lui stesso *vuole che sia.*
Mansilla determina sempre attraverso l'azione dell'*osservare* quali aspetti della realtà hanno influenzato in maniera decisiva la produzione di diversi architetti.
A. De La Sota, attraverso il racconto di Lopez-Pelaez, determina l'importanza del saper identificare ed estrapolare i caratteri preponderanti della realtà, anche attraverso la *responsabilità della rinuncia*. L'auspicio è che l'esito teorico - da verificare nell'architettura costruita - legato alle riflessioni qui proposte - parafrasando le conclusioni di E. W. Said - sia comprendere in che modo il Mediterraneo è stato *Mediterraneizzato.* E verificare se ciò è avvenuto solo perché lo si è trovato Mediterraneo, o perché è stato possibile renderlo Mediterraneo[34].

Note

[1] Per dati fenomenologici si intende il complesso delle manifestazioni esteriori che affiancano lo svilupparsi di un procedimento materiale o mentale. - Def. dal *vocabolario della lingua italiana,* Lo Zingarelli 2008.
[2] Per dati atmosferici si intende il complesso di condizioni e situazioni che caratterizzano costantemente o temporaneamente un determinato ambiente. - Def. dal *vocabolario della lingua italiana,* Lo Zingarelli 2008.
[3] C. Baeza, *L' idea construida*, COAM editorial, Madrid, 1996.
[4] Cit. J. Le Goff in *Intervista di Daniela Romagnoli a J. Le Goff sullo studio e l'insegnamento della storia medievale (ma non solo),* in http://www.festadellastoria.unibo.it/premio-legoff/intervista-a-jacques-le-goff-sullo-studio-e-l2019insegnamento-della-storia.
[5] F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II (2 vol.)*, traduzione di Carlo Pischedda, Collana Biblioteca di cultura storica n.48, Torino, Einaudi, I ed. 1953-1985; Collana Piccola Biblioteca n.85, Einaudi, 1977; Collana Piccola Biblioteca n.471, Einaudi, Torino, 1994.
[6] F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, Milano, Bompiani, 1987.
[7] F. Braudel, *Memorie del Mediterraneo. Preistoria e antichità*, Milano, 1998.
[8] P. Matvejevic, *Breviario mediterraneo*, Garzanti, 2006.
[9] D. Abulafia, *Il Grande Mare. Storia del Mediterraneo*, traduzione di L. Vanni, Milano, 2013
[10] Cfr. M. Neri, *Mediterraneo, continente di civiltà globali: dal Romanum Imperium all'Unione Europea*» *pensare globalmente ed agire localmente*, Ancona, 31 Gen. 2014
[11] Cfr. a cura di L. Bellicini, *Mediterraneo: città, territorio, economie alle soglie*; Cresme, Roma, 1995
[12] cit. F. Braudel op.cit. F. Braudel
[13] La suddivisione messa in atto riprende quanto scritto in Cfr. op. cit. a cura di L. Bellicini
[14] David Bidussa, *Mare Nostrum – Il Mediterraneo specchio di civiltà*, in *Il Sole 24Ore*, 1 dicembre 2013
[15] Le argomentazioni e le informazioni sono contenute e approfondite in Cfr. op. cit. a cura di L. Bellicini
[16] Cit G. Bateson, *Memoria e Natura,* Adelphi, Milano, 1984
[17] Cfr. op. cit. D. Abulafia
[18] La descrizione è ripresa ed ampliata dai contenuti di Cfr. op.cit. M. Neri
[19] Cfr. op. cit. a cura di L. Bellicini, per ulteriori approfondimenti sull'argomento si consiglia di leggere il cap. *Città Mediterranee* da pag. 267 a 304
[20] *Cit.* Platone, *Fedone* - Platone parla attraverso Socrate nel *Fedone*
[21] Cit. op. cit. F. Braudel
[22] J. F. Troin, *Le Metropoli del Mediterraneo*, Jaca Book, Milano, 1997, p. 10
[23] E. Turri è stato un noto geografo, scrittore e viaggiatore italiano.
[24] La suddivisione del Mediterraneo è ripresa da op. cit. a cura di L. Bellicini pag 277-278. Per ulteriori approfondimenti sull'argomento si consiglia di leggere il cap. Città Mediterranee da pag 267 a 304
[25] Cfr. op. cit. a cura di L. Bellicini
[26] E. W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente;* trad. S. Galli, Feltrinelli, Milano, 2013
[27] *Orientalismo* un termine comunemente usato per definire l'insieme delle discipline che studiano la letteratura, i costumi, la storia dei popoli orientali e *orientalista* è chi si occupa di studiare questa

disciplina.

[28] Cfr. riguardo al tema della costruzione del concetto di memoria vedi A. Saggio, Paesaggi Culturali in M. Baldissara, M. Montori, T. M. Piccinno a cura di; Roma: Cosmo|Materia|Cultura Proiezioni trasversali per il progetto della città, Raleigh, Lulu.com, 2016

[29] Cfr. l'aneddoto è riportato in op. cit. E. D. Said pag. 6-7

[30] Gli scritti di Mansilla sono spesso contenuti in *Circo* in collaborazione con Tunon e nelle numerose riedizioni e traduzioni della sua tesi di dottorato L. M. Mansilla; *Apuntes de viaje al interior del tiempo*; Barcellona, 2001

[31] Cfr. L. M. Mansilla, *Viaggio in Italia. Asplund e Kahn : due vedute di Siena e una passeggiata per lo sguardo* in Casabella : rivista internazionale di architettura e urbanistica , a. 66, n. 699 (aprile 2002), pag 88-95

[32] Cit. L. M. Mansilla in ibidem

[33] Cfr. op. cit. *Circo*

[34] Le idee proposte nel discorso sono riprese da quanto espone Lopez-Pelaez in Cfr. op. cit. *Circo*

[35] La frase: il Mediterraneo è stato *Mediterraneizzato* non solo perché lo si è trovato Mediterraneo, ma perché è stato possibile renderlo Mediterraneo - è costruita sopra una citazione di E. W. Said - Cit. *L'Oriente è stato Orientalizzato non solo perché lo si è trovato orientale,[…] ma perché è stato possibile renderlo orientale* in op. cit. E. W. Said pag 6

Vernacolare e Mediterraneo

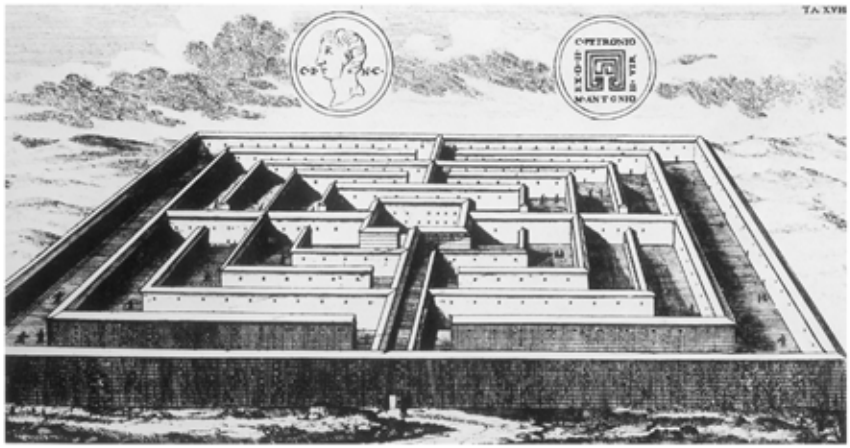
PANORAMA
VON
PALERMO

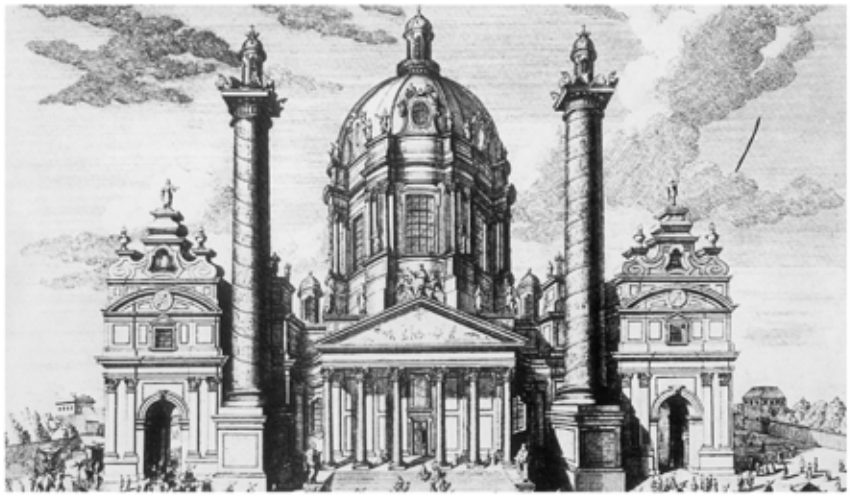
1. Karl Friedrich Schinkel, progetto per il diorama di Palermo, Berlino, 1808

I - La scoperta dell'architettura rurale

Ogni osservazione conduce a una considerazione, ogni considerazione ad una riflessione, ogni riflessione ci obbliga a stabilire rapporti, ed è per questo che si può affermare che qualsiasi visione attenta del mondo teorizza. - J. W. Goethe[1]

Alcuni storici dell'architettura portano avanti ipotesi convincenti - sostenute da documentazioni e materiali di vario genere[2]- che mettono in discussione il mito della cosiddetta "*tabula rasa*" , sostenuta da Gropius. Questa ipotesi prevede che l'architettura moderna abbia contratto un debito consistente nei confronti della storia.
A partire da queste considerazioni ci si imbatte facilmente nelle allegorie del mito e sulle tracce di intellettuali che traevano ispirazione da questo tipo di esercizio di immaginazione. Trattasi per lo più di luoghi e paesaggi letterari descritti da Goethe durante il suo *Grand Tour* in Italia piuttosto che da Lord Byron durante i suoi lunghi viaggi e le sue avventure raccontate in *Childe Harold's Pilgrimage*. E' possibile rintracciare degli interpreti, di questo tipo di approccio al territorio, anche nella penisola italica; come nelle narrazioni sulle isole ponziane di Mattej. Oltretutto quella del luogo letterario è una pratica che non esiste solo riguardo al tema del Mediterraneo ma si allarga facilmente ad altre aree collegate alla mitologia, una tra tutte, l'Arcadia che rapirà Walpole con le sue Gothic Story. Insomma gli intellettuali del Nord si sentono spesso attratti da questo mondo immaginifico, onirco.
Il nodo della questione è capire quando da modello immaginario si è passati ad osservare con attenzione ciò che accade nella realtà.
A ben vedere l'osservazione degli aspetti locali, anonimi, vernacolari da un certo momento storico in poi assume un ruolo di guida della progettazione. In questo modo di guardare sono presenti tutti quegli attributi che da un lato hanno determinato la nascita della metodo compositivo contemporaneo dall'altro hanno decretato il fallimento del Movimento Moderno. Le atmosfere, la spontaneità e il legame con le abitudini umane sembrano fattori non presi adeguatamente in considerazione dai pionieri della modernità, più interessati a far funzionare compositivamente e distributivamente le nuove architetture. Tuttavia questi aspetti, con il passare degli anni, portano in secondo piano le questioni formali e diventano il vero motivo di studio dell'architettura anonima.
Il lavoro di Schinkel è indispensabile per la comprensione dello sviluppo di questa storia parallela. A partire dal viaggio in Italia e dal suo interessamento per l'architettura rurale del mezzogiorno è vagliata l'ipotesi che sia possibile rintracciare un percorso che, passando per lo studio di alcuni progetti di invenzione e delle case di campagna realizzate tra Potsdam e Berlino, tracci una linea continua tra Schinkel e alcuni architetti del Novecento. La capacità di osservare aspetti della realtà posti fino ad ora in secondo piano, come


TA XVII



TA VII

Sequenza di disegni di J. B. Fischer von Erlach:

2. Il Labirinto.
Etwurf einer Historischen Architektur, Vienna, 1721.

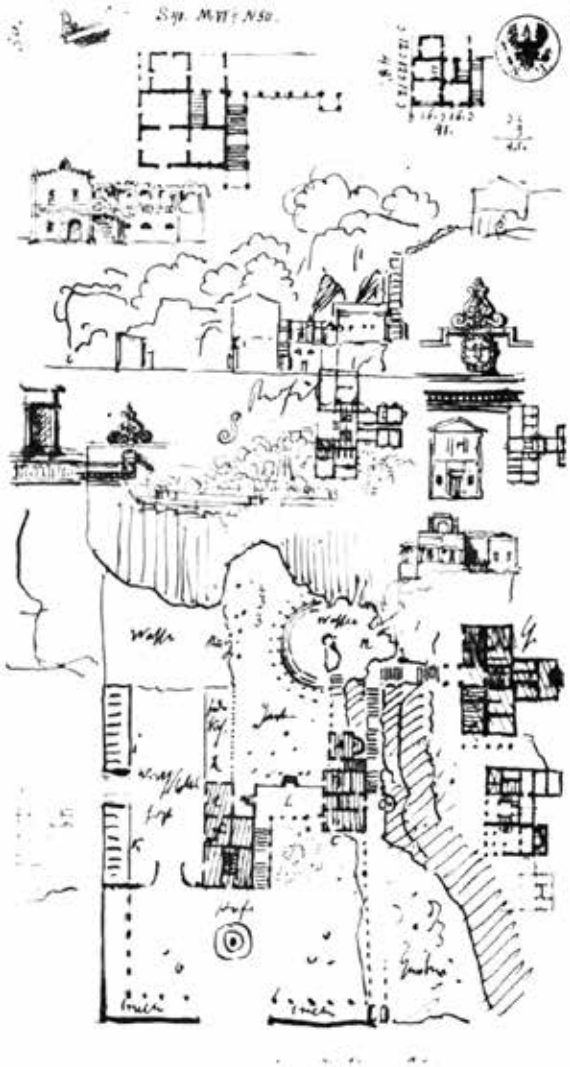
3. Il tempio di San Carlo Borromeo.
Vienna 1715.

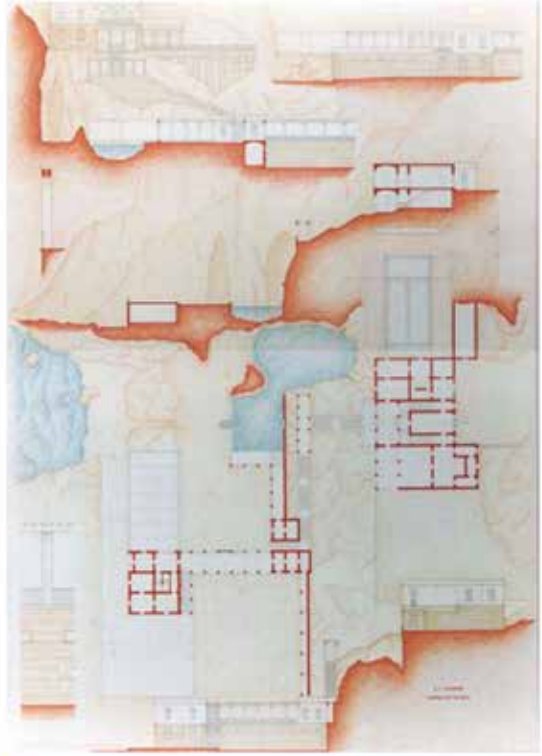
4. La Piazza di Traiano.
Etwurf einer Historischen Architektur, Vienna, 1721.

l'edilizia rurale anonima, fa considerare Schinkel come il precursore di un atteggiamento prettamente moderno. Egli provvede a montare insieme pezzi, a comporre frammenti di architetture viste, visitate e studiate. La lettura del testo architettonico tende a considerare l'idea da cui esso è scaturito e non il suo risultato come oggetto. Dunque l'operazione progettuale di trasferimento dei frammenti architettonici è da intendersi come un'operazione relativa alla trasposizione di un'idea di cui quel frammento architettonico rappresenta la sintesi. La conferma di ciò è riscontrabile direttamente nelle parole degli architetti, che successivamente seguono questo modo di operare. Questi indicano Schinkel come loro maestro e identificano nella semplificazione e astrazione nel partito architettonico la prima questione di interesse sulla quale interrogarsi.[3]
Altri si interessano alle capacità ambientali e urbane e ai valori emozionali oltre che funzionali che queste architetture sono capaci di trasmettere. Hoffmann e Loos, si interessano al dato compositivo proprio riguardo alla felice sintesi tra funzione e atmosfera reso possibile da questo modo di fare architettura. La determinazione della spontaneità trova nel lavoro di Utzon un ruolo di primo piano all'interno del Nuovo Empirismo scandinavo. A partire da questi luoghi primitivi mette in primo piano i bisogni dell'uomo. La casa dopotutto è e rimane un rifugio dalla natura.
La questione trova il punto di maggior intensità con B. Rudofsky e la sua mostra presso il Moma, Architecture without Architects. Qui la questione ha una cassa di risonanza mediatica enorme e può essere visto come il punto di arrivo di un percorso iniziato, silenziosamente, nelle ville schinkeliane. Dunque in questo caso, l'accostamento, la giustapposizione e lo sfalsamento dei volumi viene direttamente dalle architetture tradizionali, libere dalle catene della forma pura e universale. Esse aprono lo scenario a una progettazione che modifica la forma dell'edificio tenendo conto di fattori nuovi.

- *Un vernacolo trapiantato dal Sud delle Alpi. F. Schinkel e Gärtnerhaus*

La formazione degli architetti, in questo periodo storico, è fortemente legata al momento formativo del viaggio. Il *Grand Tour* ha spesso come meta l'Italia, vista come centro del Classico dalle istituzioni accademiche, ma spesso prevede delle esperienze anche in Francia, Grecia e Spagna. Il periodo di permanenza è piuttosto lungo e spesso gli artisti sono supportati da borse di studio accademiche che finanziano la permanenza agli studenti migliori.
J. B. Fischer von Erlach, maestro e punto di riferimento di Schinkel, si trasferisce in Italia a 15 anni per lavorare nello studio di Bernini (o per prendere solo contatti, le notizie non sono certe). In questi anni e nei seguenti la scuola di Roma è un vero e proprio luogo





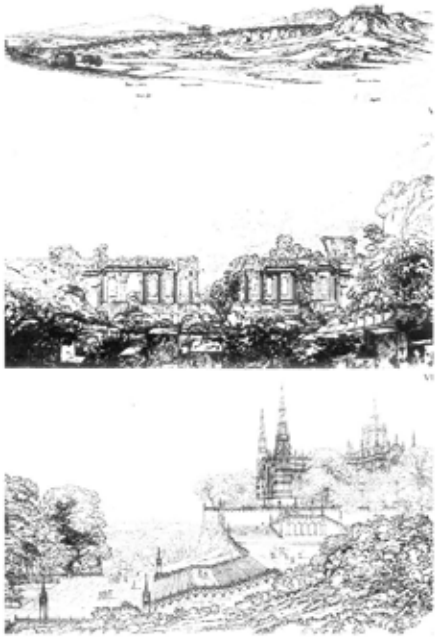
Serie di disegni di Schinkel per la Villa a Siracusa:
G. Peschken, Das Architektonische Lehrbuch, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1979.

5. Nel primo foglio, secondo Peschken, è rappresentata la prima versione del progetto di Schinkel. Foglio M.VI 50.

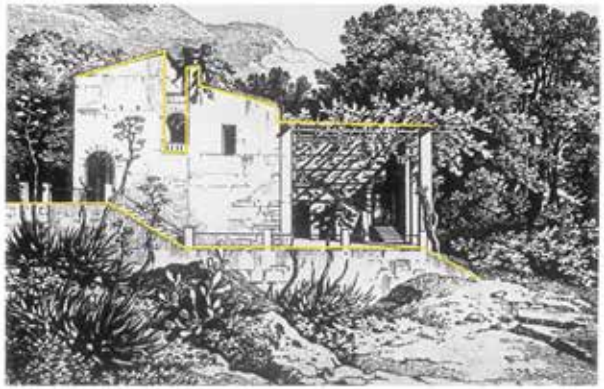
6. Nel secondo foglio la pianta e il prospetto trattano la risoluzione della scala che in questi disegni sporge ancora dalla terrazza inferiore. Fogli M.VI 48, 49.

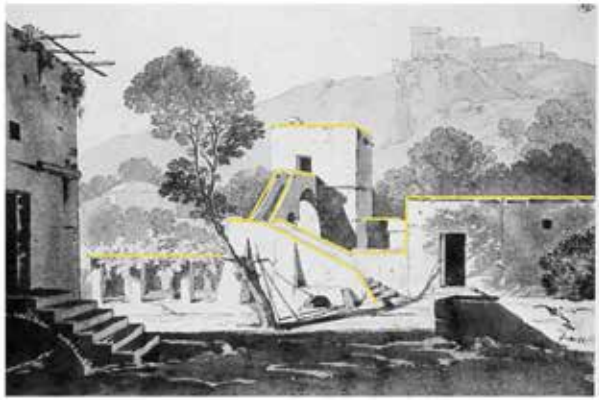
7. A lato le ultime tavole di progetto redatte. Piante, sezioni e assonometria.
Fogli M.VI 50-51.

In basso alcuni disegni di Schinkel durante il suo viaggio in Italia.
8. Tempio della Concordi di Agrigento - 9. Teatro di Taormina con l'Etna -10. Come dovrebbe essere il Duomo di Milano.



di emancipazione per artisti e letterati. E' grazie al suo soggiorno in Italia che F. Fischer von Erlach può scrivere il suo libro *Entwurf Heiner historischen Architektur,* un tentativo di creare una mappa storica dei più importanti monumenti del mondo. E' interessante constatare come, nello scrivere di questi celebri monumenti, emerga un uso della fantasia che avvicina il progetto a una vera e propria invenzione della realtà.[4]
Il risultato è una raccolta di immagini di opere. Queste non sono quelle realmente esistenti. Piuttosto il risultato è legato a un dato inventivo e quindi a una interpretazione della realtà. Un atto progettuale che indica non ciò che *è,* ma ciò l'artista *vuole che sia*.
Questa interessante tendenza verrà ripresa non molti anni dopo da Schinkel. Egli riuscirà a comprenderne fino in fondo il valore teorico di questo esercizio. L'ipotesi è verificabile già durante il suo viaggio in Italia nel 1803, dove si suppone abbia già recepito e assimilato la lezione del maestro. Durante il suo soggiorno in Sicilia siamo a conoscenza della sua produzione di diorami e panorami di cui il più famoso è quello di Palermo. Da qui nasce la raccolta dei cosiddetti "progetti fantastici" tra cui la "ricostruzione della villa di Plinio", "la villa Laurentina", "La villa a Siracusa" e altri che accompagnarono Schinkel durante tutta la sua produzione.[5] Questi progetti si affiancano alla numerosa fornitura di disegni che l'architetto prussiano produce durante il suoi *Grand Tour*, che ci fanno da guida rispetto ai suoi interessi.
Riguardo ai progetti di invenzione, è interessante osservare quale sia il suo rapporto con la storia e quali siano i caratteri che permangono nella sua produzione successiva. Questo tema della permanenza dei caratteri storici assimilati durante la formazione è decisivo. L'architetto passa da idee a costruzione mettendo in atto una trasposizione di alcuni caratteri architettonici dal Sud al Nord-Europa.[6]
Durante il suo viaggio in Italia tra il 1803 e il 1805 fu il primo architetto a interessarsi, oltre che ai monumenti classici, all'architettura rurale e alle sue possibilità legate alla composizione architettonica. Egli analizza le fattorie e i casolari incontrati lungo le strade. Ciò è verificabile attraverso disegni e appunti riportati nei taccuini durante il suo viaggio. Ed è proprio nei disegni delle case di Capri e delle ville nella campagna siciliana che emerge per la prima volta la ricerca di un ordine alternativo che scardina la formazione alla Berlin Bauakademie[7.]
Quello che appare essere il suo primo disegno di invenzione completo assimilabile ad un progetto realizzabile prende forma durante il suo soggiorno in Sicilia nel 1804. Il progetto della casa di campagna per Siracusa è un progetto fantastico ma come nella prassi schinkeliana esplicito in gran parte delle sue intenzioni progettuali.
Di questo progetto esistono vari elaborati e varie versioni tutte comprese all'interno degli oltre 80 disegni riguardo al viaggio in Sicilia di Schinkel. Dall'analisi di Peschken[8] emergono particolari interessanti tra cui alcune descrizioni del territorio che permettono



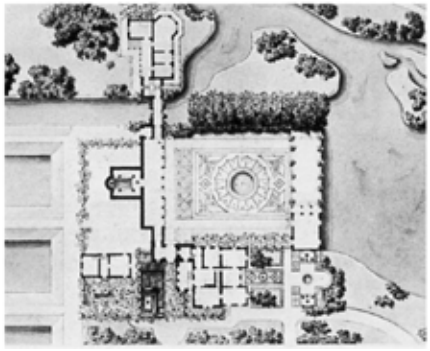


11. - 12. F. Schinkel, disegni di studio di case rurali nella campagna romana e a Capri. Disegni prodotti nel Grand Tour del 1804. In evidenza l'andamento della volumetria dell'edificio e dei corpi aggiunti, come la scala, che rendono la composizione dinamica e l'uso funzionale.
Bildarchiv Preubischer Kulturbesitz|Art Resource.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

13. - 14. Gärtnerhaus di F. Schinkel. Due fotografie dell'ingresso alla casa di campagna. Notare le similitudini compositive con il disegno delle case di campagna italiane. In evidenza l'andamento volumetrico. Le forme sembrano configurarsi seguendo l'andamento appreso nelle case rurali viste in Italia.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

15. Gärtnerhaus di F. Schinkel. Pergolato, volumi asimmetrici, piani terrazzati e muratura semplice. In evidenza, oltre all'andamento volumetrico, Schinkel sembra fare riferimento anche ad altri caratteri visti in Italia come i terrazzamenti collegati tra loro da scale esterne e il pergolato.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

16. Lo Schloss Charlottenhof di F. Schinkel. Planimetria completa con sistemazione esterna.



di definire la collocazione della villa. Dunque la posizione della villa è fornita da Schinkel stesso. Passando vicino Siracusa venendo da Agrigento egli nota la "*graziosa posizione della villa di un Inglese alle pendici della montagna*". La collocazione di questa sembra corrispondere con l'altopiano dell'Epipoli, presente nei disegni dell'architetto tedesco. I disegni ci illustrano il progetto in piante, prospetti, sezioni e vista assonometria.
Il risultato è un compendio dei caratteri architettonici che, secondo l'architetto tedesco, sono i più rappresentativi di quel luogo. Schinkel stesso afferma:
Oltre che per i resti delle costruzioni greche, l'architettura siciliana è interessante per le opere saracene e per molti nuovi complessi. Questi ultimi in particolare sono spesso estremamente interessanti per via della bella disposizione spaziale. Si vedono case di campagna che sono così vantaggiosamente disposte nelle pendici delle montagne che, pur avendo la vista più libera e arieggiata nei piani superiori, hanno quelli inferiori spesso scavati in profondità nella roccia e (contengono) là camere fresche per pranzare o per il bagno. Purtroppo queste soluzioni sono inadatte al nostro rigido clima. [9]
Schinkel studia gli elementi costruttivi e i vantaggi ottenuti dal posizionamento dei volumi. Questo atteggiamento nei confronti dell'architettura rurale non è scontato. Sino ad ora ciò che è stato studiato, misurato e preso a modello non è stata l'architettura rurale che attraeva più che altro per la sua natura pittoresca. Inoltre, alla dislocazione delle funzione si affianca una concezione dell'abitare che fa riferimento alle tradizioni domestiche dell'Italia Meridionale. Ciò emerge con chiarezza nel suo progetto.
La casa adagiata su una montagna sfrutta il dislivello scomponendosi in una serie di padiglioni disposti a terrazzamenti. Questi non hanno tra loro alcun rapporto di simmetria. Piuttosto cercano di sfruttare al meglio le possibilità offerte dal suolo. Grazie alla disposizione in terrazzamenti è sfruttata la possibilità di orientare gli ambienti verso il mare. La disposizione terrazzata prevede delle scalinate integrate nella montagna - scavate nella roccia - che accompagnano la discesa. Queste connettono i piani terrazzati tra di loro e idealmente connettono la sommità della montagna al mare. La conformazione dei volumi è solida e chiudente a formare dei blocchi ermetici. Questi circoscrivono al loro interno delle aree private della casa coperte e delle stanze all'aperto. Gli ampi terrazzamenti esterni permettano di usufruire del clima favorevole e di godere del paesaggio. L'introspezione degli ambienti interni coincide, quindi, con la volontà di aprirsi al paesaggio con le terrazze. Alla simmetria accademica si sostituisce uno studio di asimmetrie controllate. Questa ricerca di un nuovo criterio compositivo trova sviluppo nelle case di campagna che avrà modo di progettare di lì a poco. [10]

In evidenza le finestre sono dei semplici tagli nella parete. L'assenza del partito architettonico è enfatizzata dall'assenza di qualsiasi tipo di ornamento. Il pergolato protegge una serie piccole aree di giardino domestico poste a differente altezza e collegate tra loro da scale esterne. Queste permettono anche l'ingresso ai piani superiori dell'edificio. Il sistema di terrazzamenti svolge quindi la doppia funzione di creare aree di uso all'aperto e di collegare con scale e piccoli ponti i piani superiori dell'edificio dall'esterno.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

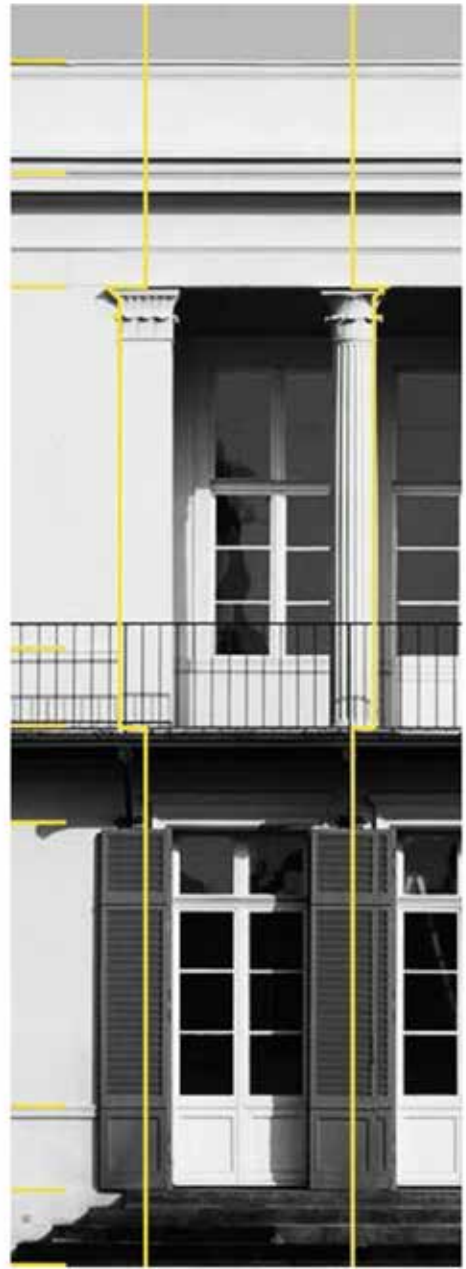
17. - 18. - 19. Gärtnerhaus presso Schloss Charlottenhof di F. Schinkel. Le fotografie raccontano gli elementi architettonici importati da Schinkel in Germania.
Ricostruzione-reinterpretazione di:
Terrazzamenti - Pergolati - Logge e Portici - - scale all'aperto - Balconi - Balaustre in acciaio leggero - Finestre semplicemente tagliate nella muratura.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

20. In basso il progetto dell'ingresso allo Schloss disegnato da Schinkel.

Gli esiti del viaggio.

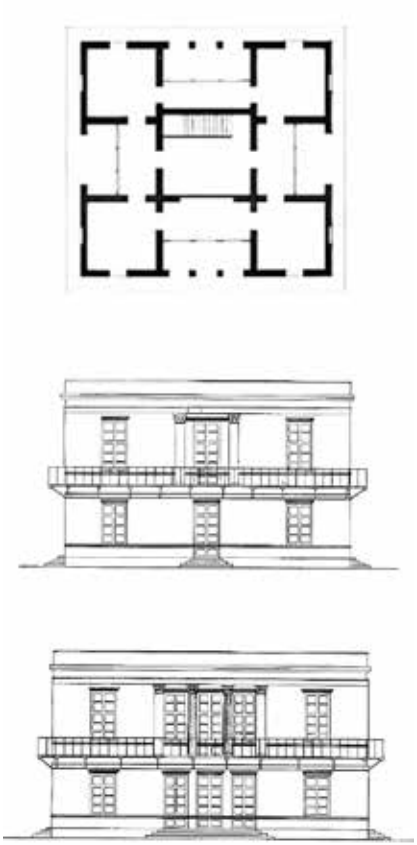
Ogni periodo della storia ci ha lasciato il suo stile nell'architettura, perché non dovremmo cercare di trovarne uno anche per il nostro?…Perché dovremmo costruire sempre nello stesso stile portato da un'altra epoca? Se è bene apprendere la purezza di ogni stile, sarebbe ancora meglio trovare uno stile puro in assoluto che non neghi le maggiori invenzioni degli altri stili… per questo il nuovo stile non si staccherà da tutti gli stili precedenti come un fantasma che difficilmente si impone e difficilmente è comprensibile a tutti, ma anzi alcuni non vedranno niente di nuovo in questo stile. Il merito più grande del nuovo stile sarà nell'applicazione conseguente delle invenzioni fatte in tutti i tempi e che finora non si potevano unire con arte.[11]

Schinkel si fa dunque portatore di uno spirito che si pone in bilico tra romanticismo e illuminismo . Anche lui anela a un mondo perduto, riconosciuto come culla della civiltà, un luogo letterario in cui l'architetto diventa il tramite tra il paesaggio naturale e il paesaggio culturale, assumendo un ruolo di primo piano. Il pensiero critico di Schinkel è capace di determinare sempre un lato differente dello stesso poliedro. Questo dato emerge già negli appunti del testo mai pubblicato *Das Architektonische Lehrbuch (1820-1830)* dove dice:
Ogni oggetto con una funzione specifica richiede un ordine specifico corrispondente, […] quell'ordine può essere la simmetria apprezzabile da chiunque, oppure l'ordine relativo comprensibile solo da coloro che ne conoscono il principio [12]
Questo metodo compositivo viene assimilato dall'architetto che esporterà alcuni caratteri sia metodologici sia atmosferici nelle architettura per le case rurali del Sud in Germania. Da qui nasce la il Gärtnerhaus (villa per il giardiniere) a Potsdam, e il Neuer Pavillon (padiglione di Charlottenburg).[13]
In questi progetti la scomparsa dell'ordine, la semplificazione dei volumi e la stereometria della massa hanno il sopravvento sul linguaggio formale. Questi progetti sono identificabili come il momento di rottura con la prassi progettuale del neoclassicismo.
Nati dall'eco di ricordi conservati nella memoria dell'architetto, emergono illuminanti nel momento dell'atto decisionale legato alla produzione dell'idea progettuale. Schinkel adotta e mette in atto questa nuova tipo di intervento. Riguardo la casa del giardiniere a Potsdam dice
Si voleva creare una ambiente pittoresco […] concepita nello stile di una casa di campagna italiana [...] La gradevole sistemazione della piccola villa e dell'area circostante consente ulteriori aggiunte ed espansioni che si possono facilmente attuare in uno stile adeguato all'ambiente [...] Così, questa sistemazione forma un insieme pittoresco, con le sue diverse aggregazioni, i luoghi appartati dove riposare, le comode stanze, gli spazi aperti e le splendide visuali [...] Grazie alla sua concezione, c'è sempre spazio per migliorie, nelle quali si conserva il piacere costante di produrre e creare[14]



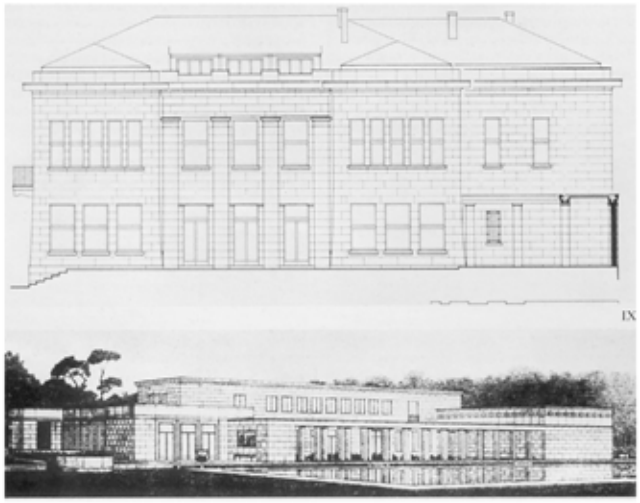
21. -22. - 23. Neuer Pavillon di F. Schinkel. Le due fotografie a sinistra mostrano il padiglione nella sua
interezza. A destra i dettagli mettono in evidenza la semplificazione del partito architettonico e gli elementi estranei alla cultura tedesca inseriti nel padiglione da Schinkel.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

24. - 25. Pianta e due prospetti del Neuer Pavillon di F. Schinkel.



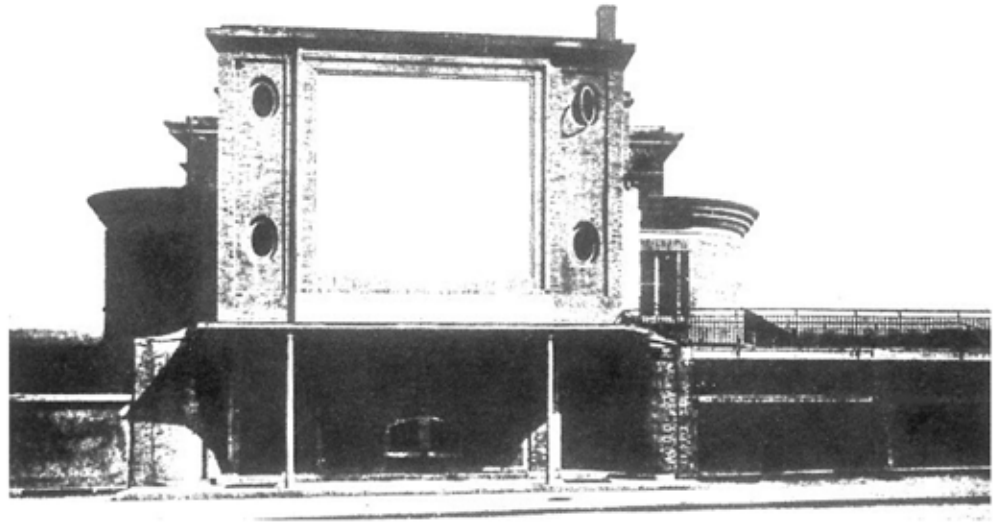
Le forme squadrate e disadorne intessono spazi aperti e chiusi tra loro interconnessi. Le pareti rivestite di intonaco sono libere dagli ingombranti ordini classici e propongono l'immagine di un paesaggio perduto e irraggiungibile. Le pergole lignee che si incastrano nei volumi squadrati e i graticci che ombreggiano e alleggeriscono l'atmosfera cupa del paesaggio germanico cercano di narrare, di ricordare, come dei fermo-immagine, delle situazioni tipiche, quasi stereotipate, del paesaggio che sapientemente il giovane Schinkel riportava sui suoi taccuini lungo le vie italiche.
L'obiettivo è di diventare un tutt'uno con la natura. La sintassi dell'edificio è essenziale. Le decorazioni sono ridotte al minimo e le finestre non sono tenute insieme dal partito architettonico ma sono dei semplici buchi nella muratura. Gli ambienti hanno una stretta relazione con l'esterno e gli spazi all'aperto sono spazi filtro. Questi hanno, allo stesso tempo, il ruolo di portare aria e luce negli ambienti della casa e di essere spazi all'aperto di natura domestica, in contrapposizione rispetto all'immensità della natura che circonda l'abitazione. Essi assecondano la conformazione del suolo creando un sistema di terrazzamenti. Similmente al progetto per la villa a Siracusa, ciò permette la formazione di ambienti protetti all'esterno, delimitati da leggeri cambi di quota del suolo.
Si susseguono poi una serie di ambientazioni che rimandano alle atmosfere italiche: i pergolati, l'acqua che circonda la casa, logge e portici che creano dei collegamenti coperti all'aperto e evitano i corridoi bui e monotoni.
Dunque la libertà compositiva di Schinkel permette la nascita di un ibrido tra l'algido Neoclassico e la libertà vernacolare. Barry Bergdoll definisce questa tendenza come *un vernacolo prussiano trapiantato con radici etimologiche provenienti dal Sud delle Alpi*[15].

Nel casino dello Charlottenburg invece la ricerca si allontana dalle asimmetrie e dai terrazzamenti della casa rurale italica. Mettendo in atto un'operazione intellettuale di grande valore, Schinkel edifica un'architettura napoletana nel cuore della Germania. Situato a lato del monumentale castello di Charlottenburg, emerge come un semplice volume bianco. Le finestre e le facciate sono libere dal partito architettonico. Solo in alcuni casi questo è riproposto ma molto semplificato e al fine di assumere un ruolo funzionale legato all'uso dell'edificio.
La forma chiusa e monolitica trova una sua definizione stereometrica senza il bisogno di scomporre il terreno circostante. Risolve nello spessore di facciata e nei percorsi interni la sua possibilità di impiego. All'esterno un ordine architettonico ridotto all'osso sorregge le logge di ingresso che si configurano come uno svuotamento del volume. Le restanti aperture, in posizione soprelevata, sono collegate da un balcone unico privo di qualsiasi ornamento (è solo provvisto di una semplice balaustra in ferro battuto). La facciata si compone di tre elementi: finestra, loggia, e balcone. I primi due si fanno



IX

X



Nelle prossime due tavole sono riportati disegni e le fotografie per illustrare gli esiti degli insegnamenti di Schinkel. Gli architetti, le cui architetture sono illustrate, hanno dichiaratamente lavorato a partire dai suoi insegnamenti.

26. P. Beherens, Casa Wiegand a Dahalem nei pressi di Berlino, 1911-1912.

27. L. Mies van der Rohe prospetto per casa Kroller presso l'Aia nel 1912.

28. W. Gropius e A. Meier prototipo di fabbrica per l'esposizione del Werkbund.

29. Le Corbusier Villa Turque a La Chaux-de-Fonds nel 1916.

carico di una duplice possibilità funzionale: la finestra può essere una semplice bucatura intagliata nella muratura oppure una porta finestra - più alta - che permette l'ingresso dal balcone-deambulatorio al piano superiore. Le logge similmente svolgono il ruolo di ingresso monumentale quando situate a piano terra e il ruolo di balconi scavati nella muratura quando si collocano, al piano superiore, in corrispondenza delle porte-finestre. La circolazione svolge un ruolo primario. All'interno dell'edificio i percorsi sono sempre continui e circolari. Cerca di suggerire un'idea di perpetua possibilità di movimento all'interno e all'esterno delle mura. Al primo piano il balcone è continuo lungo tutto il perimetro dell'edificio dando la possibilità di deambulare tutto intorno ad esso all'aperto, cosa inusuale nei freddi climi del Nord.[16]

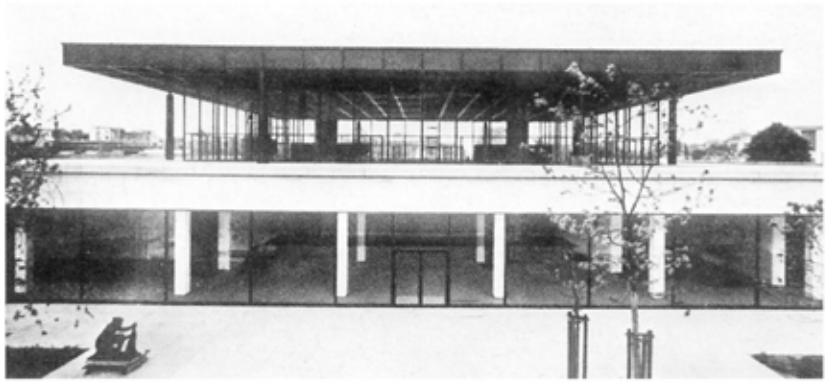
Dopo Schinkel.....

L' elaborazione di questi progetti contribuisce a un rilettura della tradizione che si interessa alla semplificazione delle forme. L'interesse è per il volume puro e non per l'ornamento, per l'atmosfera rurale e non formale, per il paesaggio informale e non quello formale. Questa operazione culturale ha inizio proprio durante il viaggio in Italia di Schinkel, dove per la prima volta osserva con dei parametri paragonabili a quelli degli architetti del Novecento. Egli dà inizio a un lungo processo di semplificazione linguistica che nasce nell'area tedesca ma trae origine dalla cultura mediterranea.

Se Soane ha il merito di innestare dei cortocircuiti che avranno eco fino ai giorni nostri attraverso la rinegoziazione della memoria, la rivoluzione schinkeliana è forse ancor più profonda. La semplificazione dell'ordine architettonico pone in secondo piano l'ornamento e focalizza l'attenzione sul ruolo ordinatore del partito architettonico sulla facciata. Inoltre l'estensione della riflessione architettonica dall'antichità classica alla casa rurale è un atto che va a stravolgere l'impostazione culturale accademica degli architetti.

Fischer Von Erlach e Gilly, suoi predecessori, traducevano il Classico in uno studio di proporzioni e misure strettamente legato all'ornamento della facciata e alle sue possibili variazioni legate al piano di chiusura verticale. In pratica i prospetti venivano trattati come se fosse un foglio bidimensionale di chiusura rispetto alla struttura.

Schinkel, al contrario, prima attua una profonda semplificazione dell'ordine architettonico portato all'osso nei suoi aspetti decorativi, poi riesce ad individuare il partito architettonico come la questione di rilievo nell'architettura classica. La questione si sposta dunque dall'ornamento e dalle pieghe plastiche della facciata bidimensionale, alle misure, al ritmo e alle proporzioni che il partito deve avere per confrontarsi con l'edificio nella sua interezza. La questione ruota intorno alla proporzione del partito architettonico e nella sua relazione con la massa piena e vuota dell'edificio inteso, ora, nella sua interezza e nella sua coincidenza tra forma e struttura.

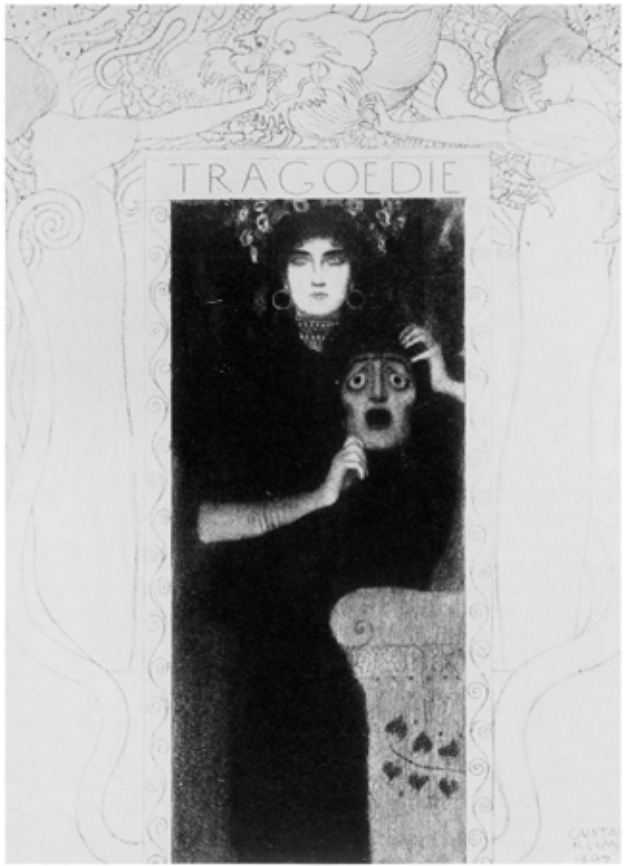


30. L. Mies van der Rohe Nationalgallerie a Berlino nel 1962

31. A. Loos, Muchaelerhaus a Vienna nel 1910

32. Due progetti di J. Plecnick

Inoltre esiste un cambio di rotta, ancora più rilevante per la sua portata rivoluzionaria e per il ruolo che avrà nel secolo successivo che consiste nel cambio di oggetto da osservare. Schinkel è il primo che riesce a vedere nell'edilizia rurale anonima un oggetto da misurare e comprendere nel suo funzionamento. Egli rappresenta e studia cose a cui nessuno aveva mai dato il giusto peso. Ciò che era valutato come pittoresco o semplice parte dell'ambiente che fa da sfondo alle architetture classiche degne di nota, viene studiato da Schinkel come un oggetto avente pari dignità di essere usato come antecedente logico del progetto.
Da qui nasce l'interesse scientifico per l'architettura rurale ed è possibile costruire un albero genealogico che pone le radici nel Mediterraneo ma si sviluppa nel cuore della Secessione viennese e della Germania modernista, emergendo di tanto in tanto, con operazioni più o meno esplicite, ma sempre riconducibili a questo punto di partenza. Architetti come Loos, Hoffmann e Mies, indicano Schinkel come loro maestro e fanno riferimenti espliciti alla sua riscoperta dei volumi puri della casa rurale del Sud-Europa. La cosa interessante è verificare come la loro produzione, a volte parallela a volte divergente (se non in netto contrasto come tra Loos e Hoffmann), trova un punto di contatto proprio nelle tematiche tracciate da Schinkel.
La questione trova conferma nel fatto che lo stesso Schinkel avesse programmato di inserire le sue riflessioni riguardo l'architettura anonima, emerse nel suo viaggio in Italia, nel suo Manuale di Architettura (mai pubblicato ma del quale ci restano le bozze di preparazione).
La volontà era di inserire tra i suoi progetti di invenzione quello della Villa a Siracusa dove riteneva di aver stabilito dei canoni utilizzabili in modo utile nella costruzione delle case di campagna, ville o palazzotti. La casa del giardiniere a Potsdam e il casino dello Charlottenburg ne sono una testimonianza. Lo scopo era divulgativo e didattico: una selezione di frammenti di architetture italiane da pubblicare in quaderni dove erano presenti disegni riflessioni e progetti. Questi frammenti riuniti insieme avrebbero costituito il corpus didattico di cui avrebbe fatto parte anche l'architettura minore italiana con i suoi principi di composizione asimmetrica, elemento innovativo e rivoluzionario.[17]
Dunque facendo uno sforzo nel selezionare, a livello generale, le tematiche e le linee guida tracciate da Schinkel è possibile individuare all'interno delle sue intenzioni progettuali alcune azioni ricorrenti: composizione asimmetrica, terrazzamenti, pergolati, logge e Portici, copertura piana, scale all'aperto, balconi, percorsi esterni come collegamento tra le stanze, finestre tagliate semplicemente nelle murature sono tutti elementi impiegati da Schinkel nella sua attività professionale successiva al viaggio in Italia. Queste, lungi da essere i punti di un programma, possono semplicemente essere individuati come delle possibilità che l'architetto ha selezionato all'interno dell'ampio vocabolario Mediterraneo e, nella loro specificità, rappresentano una delle innumerevoli facce di questo poliedro che cerchiamo di comprendere e delimitare.


TRAGOEDIE

33. Disegni di K. Moser nel 1898.

34. G. Klimt, Tragoedie Allegorien Neue Folge, Vienna, 1897.

35. G. Klimt disegno per la copertina di Ver Sacrumnel 1898.

36. A. Loos disegno per la Copertina di Das Andere nel 1903.

II - L'altra avanguardia

Vienna tra 1898 - 1915 è un ambiente culturale ricco di contraddizioni. Non siamo di fronte a un sentimento classico-romantico ne ad una vera e propria avanguardia. La parola d'ordine sembra essere demolizione. Demolizione degli stereotipi, demolizione dei costumi, demolizione delle abitudini e demolizione delle regole[18]. Ne il pensiero secessionista ne il pensiero loosiano voglio allinearsi ai costumi in auge, piuttosto propongono due rivoluzioni culturali agli antipodi. L'architetto è alleato dell'artista, e a volte i ruoli si sovrappongono. L'architetto è detentore del buon gusto ma allo stesso tempo è un tecnico. Per dirla come A. Loos, *l'architetto è un muratore che ha imparato il latino*[19]. Arte e architettura, tecnica e estetica, tutto sembra fondersi in questa *cultura della demolizione*[20].

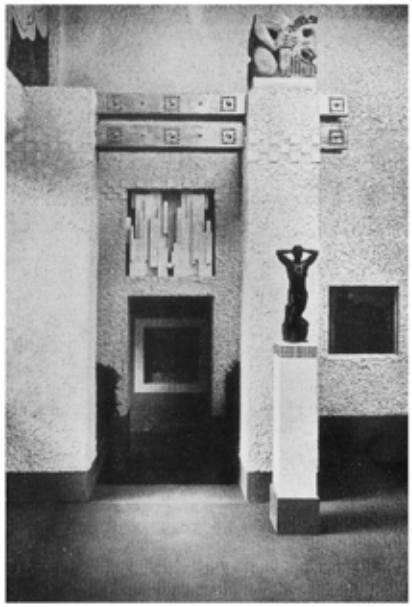
L'allievo di Schinkel (padre spirituale) e Semper (maestro), Otto Wagner fonda l'accademia a cui fanno indistintamente riferimento gli architetti Olbrich, Hoffmann, Loos, e Moser gli artisti Klimt, Schiele, Kokoschka, Schönberg e Gerstl. Tutti insieme questi si adoperarono nel tentativo di mettere in atto una vera e propria rivoluzione culturale.

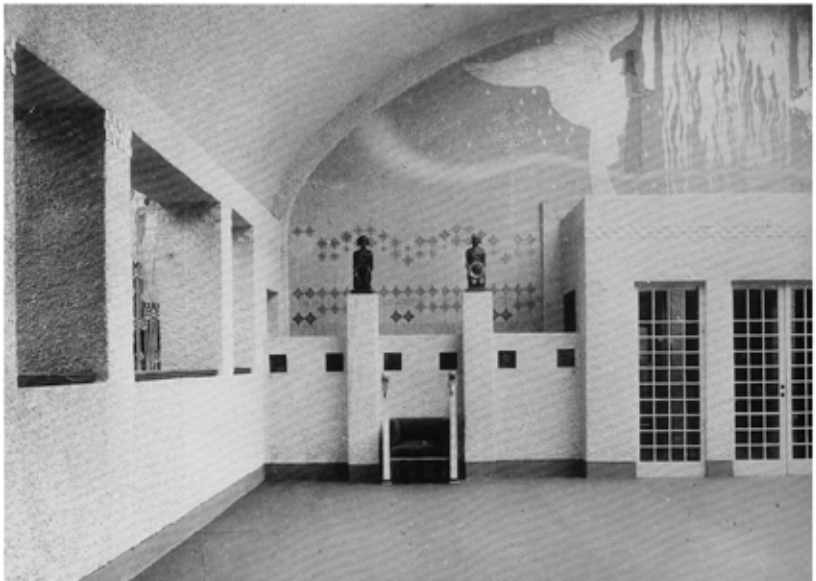
Olbrich e Hoffmann lavorano su vere e proprie esplosioni di arte, invenzioni che si traducono in architetture. Soddisfano il gusto della borghesia più opulenta, che trova nell'ostentazione il suo profondo piacere e riconoscimento nei confronti della società. Dall'altra parte Adolf Loos. E' più interessato a fare case che esercizi intellettuali o artistici. Parlando della Secessione viennese B. Gravagnuolo la definisce come il tentativo dell'uomo di nascondere il lato inumano del "Nostro Tempo" dietro una maschera dorata.[21]

La maschera dorata ha l'obiettivo di neutralizzare le angosce e si materializza nella cupola di J. Olbrich, presso la sede, e nel manifesto secessionista di G. Klimt. Nel Tragoedie, Allegorien Neue Folge, portato a termine a Vienna nel 1897, una donna tiene in mano una maschera dorata; G. Klimt affoga l'angoscia in forme che trasfigurano la realtà per giungere in una dimensione onirica. Come si legge sulla facciata dell' Haus der Secession : *Der Zeit ihre Kunst. Der Khunst ire Freihet. (*Al Tempo la sua Arte. All'Arte la sua Libertà.)

Inganni, demolizioni e rivoluzioni culturali, cosa hanno a che vedere con la tradizione? Che ruolo svolge la cultura mediterranea in questo momento di rottura?

Il punto è che a Vienna nonostante la rivolta in atto non si applica il principio distruttivo della Bauhaus di azzeramento del passato. La questione appare nella sua complessità già all'interno della roccaforte secessionista, dove troneggia la presenza nell'*haus der Secession* nel "*Fregio di Beethoven",* di un gruppo scultoreo di M. Klinger pensato come una traduzione dichiarata della statua Crisoelefantina di Giove scolpita da Fidia. Procedendo si susseguono immagini di G. Klimt sulle pareti allestite da J. Hoffmann. Le immagini rappresentano il gigante Tifeo e le sue tre figlie, le Gorgoni. In un crescendo di allegorie





37. Fotografia della Ruota di Bicicletta con il suo autore, M. Duchamp nel 1913.

38. - 39. Quattordicesima esposizione della Secessione J. Hoffmann. Inquadratura sull'uscita dalla sala laterale destra con il basso-rilievo di Hoffmann nel soprapporta. Sotto inquadratura verso la parete di ingresso.

40. Dettaglio della Haus der Secession di J. M. Olbrich a Vienna nel 1898.

41. Motivi ornamentali incontrati e disegnati da J. Hoffmann sulla via Appia durante il suo viaggio in Italia
42. Esposizione di Malevic.

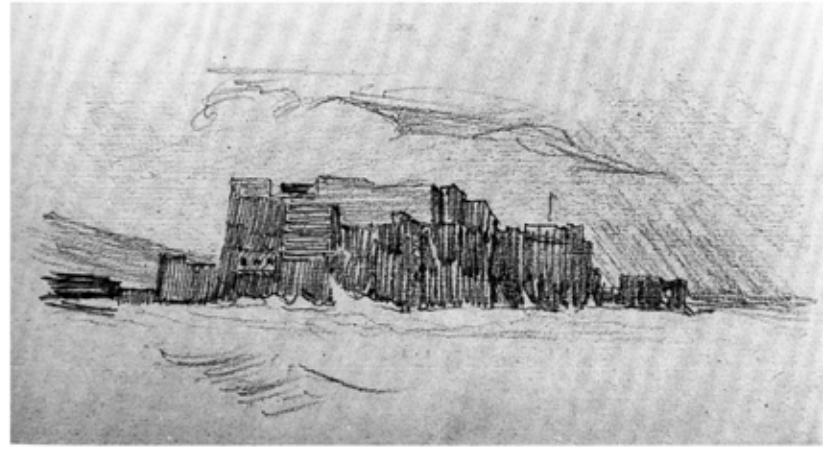
legate per origine mitologica alla cultura mediterranea[22]. E ancora sempre G. Klimt fa ricorso a miti presenti nella memoria comune nel manifesto della prima mostra alla Secessione. Teso e il Minotauro si scontrano ancora una volta nei disegni di G. Klimt. Lo stesso J. Hoffmann scrive parole eloquenti[23] durante il suo soggiorno a Capri, dove si reca consigliato dall'amico J. Olbrich.

La contrapposizione tra la ricerca onirica di un modo che divenne tanto dorato quanto più si vuole fuggire dall'inadeguatezza del reale trova il suo diretto contrario proprio in A. Loos, nel suo odio per il *chiasso dorato.*

A. Loos non vuole fuggire dal presente, piuttosto si contrappone al caos della giovane Vienna. Egli identifica i suoi maestri in Fischer von Erlach e Schinkel mette in atto una rivoluzione parallela a quella secessionista.

Loos con la sua critica all'ornamento non fa altro che affrontare il problema della contemporaneità come lo affrontano Malevic e Duchamp. Da un lato il punto limite della rappresentazione con il quadrato nero su fondo bianco, dall'altro il punto limite del ready-made con la ruota di bicicletta. Estrema astrazione contro estremo realismo[24]

La traduzione del saggio *ornamento e delitto* in francese dall'Esprit Nouveau, l'invito all'esposizione del *Salone d'Automne* a Parigi nel 1923 e la frequentazione del circolo parigino di T. Tzara, per cui costruisce la casa Tzara, sono dati biografici che lo legano a doppio filo con altri protagonisti con la cultura mediterranea. Mallet-Stevens, Lurçat e anche Le Corbusier e Ozenfant fanno parte di in un intreccio tra arte e architettura che dalle lotte viennesi si sposta nei circoli francesi e Loos è coinvolto in questo turbinio di idee. Se da una parte si cerca il sogno e il mito; in Loos c'è pragmatismo, aborrisce l'utopia; identifica la sua modalità operativa nel *fare* come traduzione dell' esperienze maturate nella storia. Il suo interesse, portando avanti quanto già iniziato da Schinkel, è rivolto al realismo strutturale, alla sincerità della casa rurale italiana. E' qui, oltre che nella condivisione di O. Wagner come punto di riferimento culturale, che si stabilisce un punto di contatto con J. Hoffmann che non a caso non viene mai trattato con la stessa ostilità degli altri componenti del movimento secessionista. Il Mediterraneo, in questo caso diventa il punto di contatto, il terreno comune tra architetti così lontani da apparire opposti.



Skizze
zu einer VILLA.

43. I cipressi si rispecchiano nell'acqua in un disegno di J. Hoffmann presso la Villa Falconieri a Frascati

44. Gruppo di edifici rustici rappresentati da J. Hoffmann durante il suo passaggio attraverso la campagna romana.

45. Disegno di una Villa di J. Hoffmann. Da notare le affinità con quanto osserva durante i suoi viaggi.

- La Secessione senza decorazioni. J. Hoffmann e il Sanatorio di Purkersdorf

[…]in verità non era molto facile raccapezzarsi e trovare un filo logico nel caos degli innumerevoli motivi stilistici dell'alto rinascimento e riuscire a scoprire l'autentico significato dell'architettura. Istintivamente avevamo compreso l'importanza di abbandonare la vecchia abitudine alla semplice copia o al rifacimento degli stili del passato per cercare invece di giungere alla verità ed alla purezza delle forme.[25]

Il lavoro di Hoffmann è legato innanzitutto alla sua formazione, connessa al circolo intellettuale della Secessione, denotato da un'importante matrice naturalistica ed ornamentale. Mentre questa andò ad affievolirsi con l'avanzare degli anni, l'architettura del viennese, proseguì con la sua produzione e attività. Dove e come si può rintracciare l'origine, l'ingrediente segreto di questo elisir?

Due [sono gli] elementi che caratterizzano il linguaggio di Hoffmann nel panorama dell'art nouveau e dell'architettura contemporanea europea: la geometria e la durata.[26]

Non si possono fare confronti diretti tra tutte le architetture di Hoffmann, ma indubbiamente si può rintracciare un filo conduttore nella cornice dei suoi intenti. Una caratteristica ben distinta è il suo operare continuo. Non si perde in riflessioni speculative e utopistiche, non si perde mai il contatto con la realtà e con la concretezza del momento. Questa opera "durevole" può essere compresa solo se immersa in questa poetica del fare e della sperimentazione, intesa non in maniera epidermica ma immersa in ogni occasione nel profondo della sua causa. La ricerca di una regola compositivo-proporzionale viene affrontata di volta in volta attraverso passaggi di scala, in cui non abbandona la visione dell'opera nella sua interezza. Descrivendo il suo lavoro Hoffmann dice:

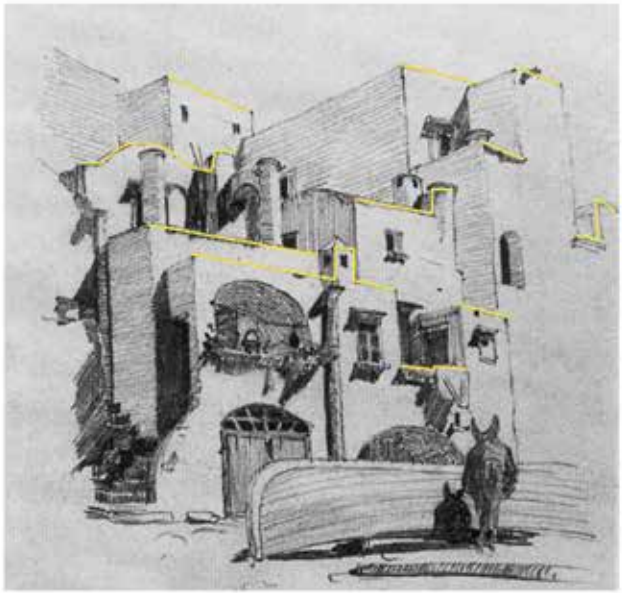
non andare in collera di fronte al nuovo ma sforzarsi di promuoverlo e comprenderlo è un comportamento culturale.[27]

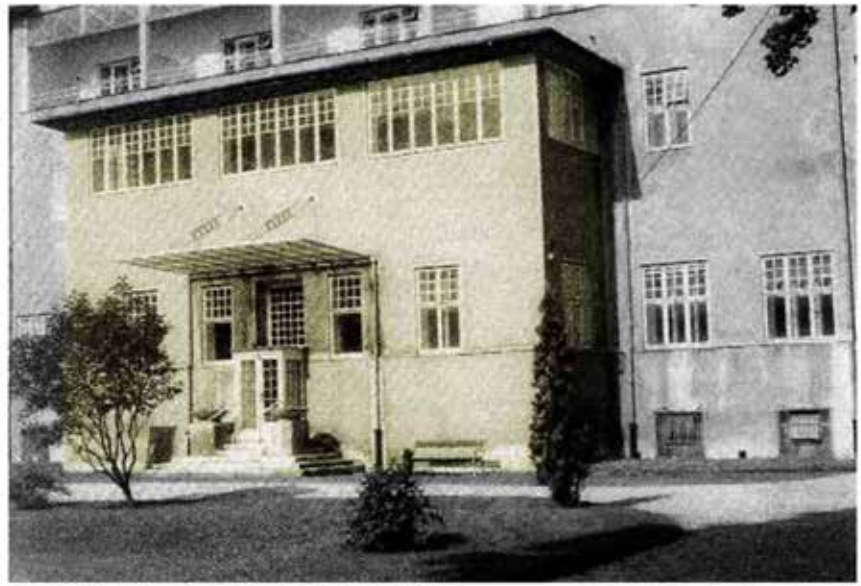
Possiamo quindi capire la valenza che ha per l'architetto propendere al futuro e, sempre in merito a questo, muove una critica alla sua epoca

viviamo in un'epoca che cerca di riannodare i legami con la cultura che si è interrotta e perciò si mette all'opera senza esperienza e senza avere alle spalle una lunga tradizione.[28]

Sempre dalle sue parole si rintraccia quel fervente filo conduttore che accompagna tutta la sua opera ed un messaggio quasi messianico che fa riflettere a proposito degli ingredienti della sua durata:

è nostro compito trovare l'espressione per le forze migliori delle nostre nazioni e creare valori che sopravvivano. […] si ricordi infine questo nostro tempo, che è solo l'arte a serbare per le età future il valore delle sue stupefacenti opere epocali. Noi, invece, nonostante tutte le nostre acquisizioni culturali spariremo dalla faccia del pianeta Terra, a meno che un'arte pregevole tramandi alla posterità le nostre conquiste.[29]





46. J. Hoffmann disegno di casa a Capri 1885. In evidenza le variazioni volumetriche riportate nel disegno. Da notare come i volumi si configurino attraverso un processo additivo ripreso poi nel Sanatorio di Purkersdorf.
Der Architekt, 1898.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

47. - 48. Fotografie del Sanatorio di Purkersdorf di J. Hoffmann. In evidenza le variazioni volumetriche date dalla sottrazione di volume nell'ultimo piano e dall'addizione del volume di ingresso. Inoltre il volume di ingresso si configura come un'addizione al volume edilizio.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

49. J. Hoffmann, Fontana Pubblica a Pompei. Disegno prodotto durante il suo viaggio in Italia del1896.
Archivio Josef Hoffmann, MAK, Vienna.

La concretezza di Hoffmann *noi lottiamo unicamente per il comfort e una sana felicità del prossimo*[30] si snoda con la speranza di lasciare traccia del suo operare, ed ecco quindi che la logica geometrica compositiva delle superfici, degli ornamenti, dei volumi viene accompagnata da lasciti emozionali e sentimentali, che prenderanno poi forma cosciente durane il suo viaggio alla scoperta del mondo Mediterraneo.

Il viaggio attraverso il Mediterraneo

È nella cornice del viaggio che si articolano le forze messe in gioco e in cui si possono delineare dei contorni più netti e precisi dell'intento hoffmanniano. Nel 1885 giunge in Italia.[31] Il suo percorso a tappe avviene sulla falsariga del *Grand Tour* tradizionale: Roma, Pompei, Paestum, ecc. Dichiara di rimanere deluso dall'"architettura dotta di Roma,[32] cerca in ogni modo nuovi stimoli,[33] che troverà non tanto nei resti archeologici di Pompei ed Paestum, quanto

nella campagna e mi beai alla vista delle modeste costruzioni rurali, le quali conferivano alla campagna un particolare carattere […] estranee e lontane dall'architettura aulica.[34]

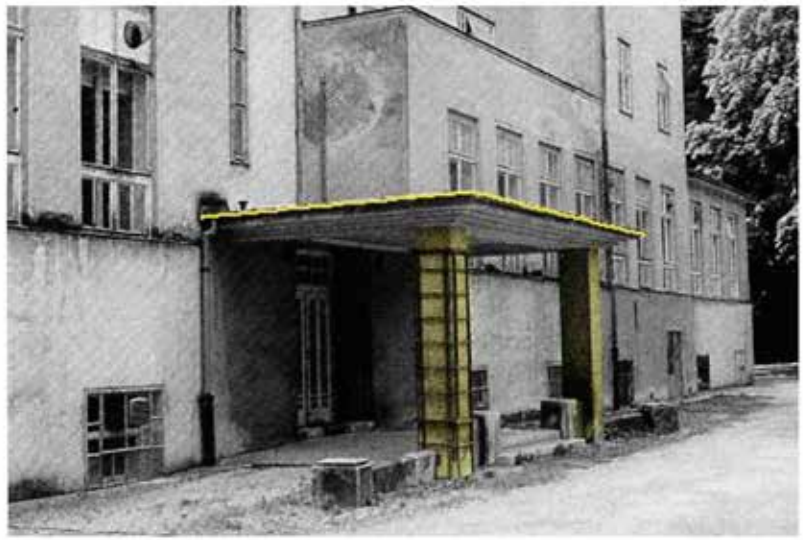
Conferma di quella volontà conciliatrice di ricerca di essenzialità e sguardo verso il futuro dell'austriaco viene direttamente dalle parole del suo antagonista - Adolf Loos - che quando tenta di parlare del suo operato della scrive:

per me la tradizione è tutto; l'opera libera di fantasia, secondo me viene soltanto in seconda linea. Ma in questo caso abbiamo a che fare con un artista che con l'ausilio della sua esuberante fantasia ha riportato in vita le antiche tradizioni[35]

Il legame tra le due visioni viene dichiarato come anche l'intento dell'architetto. L'intento di questa dichiarazione può suggerire quale significato assumesse per il fare architettonico il viaggio, in questo caso, verso le terre del Mediterraneo. Riferendoci al sanatorio di Purkersdorf ci si può ricollegare ad una parte specifica del viaggio di Hoffmann:

L'isola di Capri resta impressa in tutti coloro che compiono un viaggio in Italia.[36]

La ricerca del significato dell'abitare conduce gli architetti alla scoperta di modelli nell'architettura spontanea del Mar Mediterraneo ancora in parte inesplorati che possano essere motivo d'ispirazione. Il salto concettuale operato consiste nel comprendere che l'osservare non comporta necessariamente un'azione progettuale legata a l'imitazione, contro la quale Hoffmann cercava di combattere, piuttosto osservare è il mezzo attraverso il quale l'architetto forma le sue intenzioni che emergono nel progetto attraverso il dato costruttivo. L'attenzione dell'architetto austriaco verso l'edilizia popolare dell'isola di Capri non corrisponde a una semplice riproduzione della realtà bensì ad un processo culturale che, attraverso l'astrazione dei dati reali, seleziona degli aspetti della realtà per renderli parte integrante del *come fare* architettura. Questo processo comporta un legame tanto profondo, in quanto prevede una conoscenza non solo tecnica e funzionale ma anche

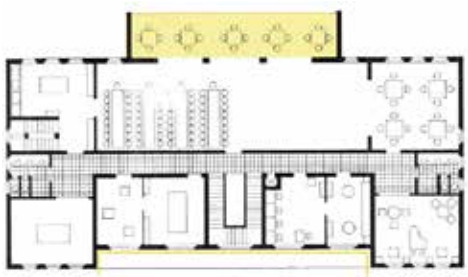


50. Disegno di studio di J.Hoffmann di una casa a Pozzuoli , durante il suo viaggio in Italia del 1885. In evidenza la conformazione del volume che permette l'utilizzo di ampie terrazze all'esterno.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
E.Sekler, Josef Hoffmann the architectural work, Princeton, 1985.

51. Fotografia del Sanatorio di Punkersdorf di J. Hoffmann. In evidenza la sottrazione volumetrica che determina una forma del corpo fisico dell'edificio più articolata. Inoltre grazie al vuoto centrale è possibile aprire una grande finestra che illumina il corpo scale per tutta la sua altezza.
Elaborazionie fotografica a cura di L. di Loreto.

52. Fotografia di dettaglio della pensilina di ingresso. In evidenza la pensilina che si struttura su grandi pilastri di sostegno in muratura. Questi sorreggono un elemento orizzontale molto esile. La logica strutturale ricorda quella del pergolato con elementi verticali spessi a cui si sovrappongono elementi orizzontali leggeri.
Elaborazionie fotografica a cura di L. di Loreto.

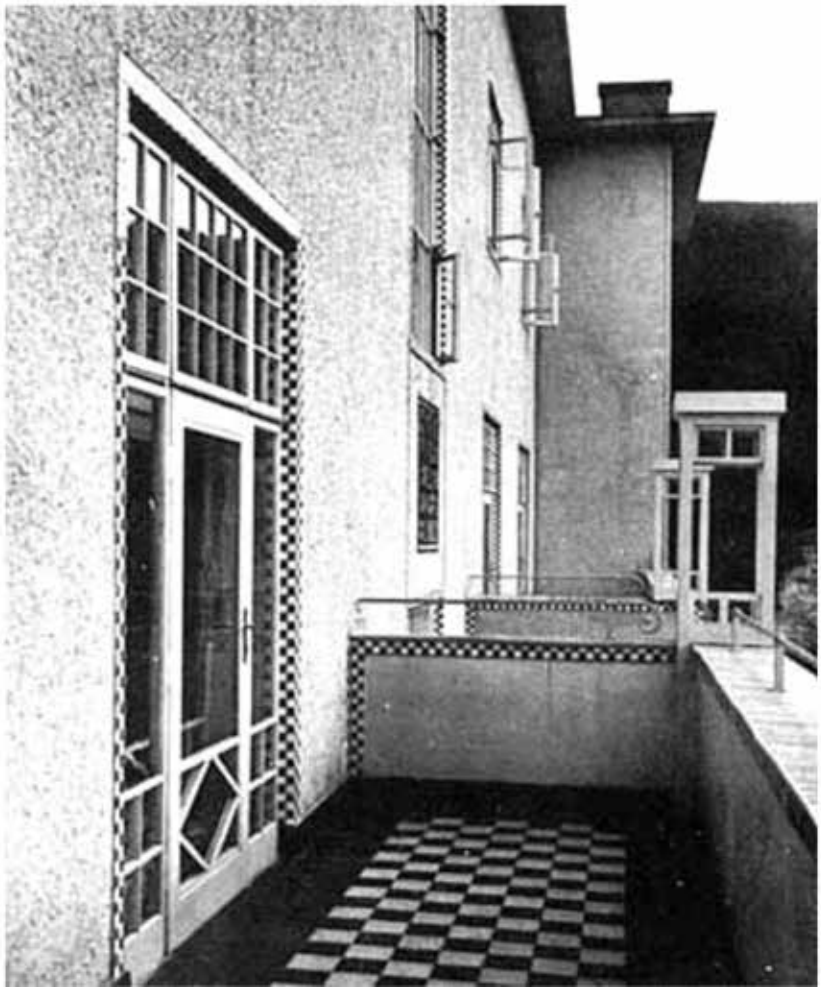
53. Pianta del Sanatorio di Punkersdorf in evidenza le azioni di addizione e sottrazione.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.

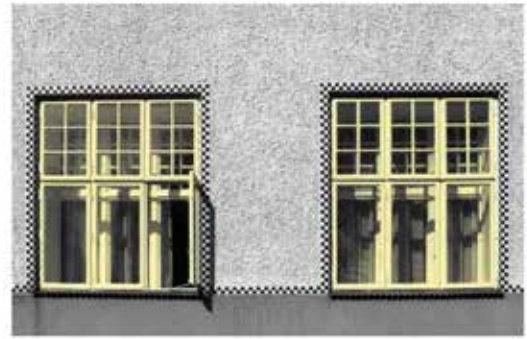


percettiva (rapporto tra spazio e atmosfera), quanto difficilmente rintracciabile, perché celato dalla sua metamorfosi all'interno del processo che va dall'idea all'idea costruita.

Il Sanatorio di Purkersdorf

L'esperienza del Sanatorio è uno stimolo a rileggere l'architettura mediterranea quale espressione di essenzialità di mezzi e autenticità di risposte. La comprensione profonda del luogo, dei suoi caratteri fisici, delle sue condizioni climatiche e di quelle *difficoltà ambientali* che F. Braudel individuava come
l*e condizioni prime delle sue specificità insediative*.[37]
Mediterraneo, dunque si conforma come
è insieme conformazione e deformazione; modificazione continua di caratteri naturali ed artificiali. È una struttura architettonica aperta, in divenire, costituita dall'aggregazione di parti, dalla stratificazione di segni, da ampliamenti successivi."[38]
Questa modificazione sembra rendere omaggio alla mediterraneità di Purkersdorf.
L'impostazione progettuale del Sanatorio si presenta come un blocco unico, sia in pianta che in volumetria. Nella parte dell'ingresso il volume viene scavato al secondo piano, arretrandolo rispetto al filo di facciata. Questa operazione di scavo sembra non corrispondere nella facciata retrostante dove invece gli elementi laterali possono essere letti come addizione. Questi avanzano al piano terra lungo tutto il piano e si innalzano lateralmente, lasciando quindi il segno di questa operazione nella parte centrale che sottolinea l'ingresso dal giardino. La stessa matrice progettuale può essere rintracciata nei disegni che l'architetto produce durante il suo viaggio in Italia. Questi sono riportati nell'articolo dedicato all'isola di Capri. Le case disegnate presentano infatti un' aggiunta volumetrica al piano terra, leggibile nella differenza del piano di facciata e nello sviluppo della terrazza al piano superiore e, contemporaneamente, il volume viene scavato a piano terra in corrispondenza dell'ingresso.
Lì l'idea architettonica […] con la sua totale semplicità libera da ogni artificioso sovraccarico di brutte decorazioni si accorda serenamente con il paesaggio infuocato e parla un linguaggio chiaro e comprensibile.[39]
L'importanza dei volumi e quindi di queste operazioni viene sottolineata da una cornice continua che leggera ne marca gli spigoli, accompagnando la sua evoluzione. Lo stesso bordo viene riproposto come cornice delle finestre, come a voler denunciare anche qui un'operazione volumetrica di sottrazione e a proposito delle bucature Hoffmann continua
Muri d'un bianco accecante con finestre piccole e infossate.[40]
Nella sua complessità l'opera del sanatorio potrebbe essere descritta utilizzando le parole che lo stesso architetto usa riferendosi di nuovo all'architettura isolana, chiarendo per giunta l'intento dell'architetto:





54. Casa con copertura a cupola. Disegno di studio di J. Hoffmann eseguito durante il viaggio in Italia nel 1885. In evidenza le finestre sono dei semplici tagli nella muratura. Da notare la scelta di rappresentare una casa con la scala esterna che si sovrappone al volume per permettere l'ingresso.
E. Sekler, Josef Hoffmann the architectural work, Princeton, 1985.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

55. - 56. - 57. Fotografie del Sanatorio di Purkersdorf di J. Hoffmann. In evidenza le finestre sono dei semplici tagli nella muratura. Inoltre, ogni taglio del blocco edilizio è contornato da un linea di motivo ornamentale quasi a sottolineare i punti in cui il volume è stato tagliato.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

58. Nella fotografia di dettaglio sono mantenuti i colori originali per sottolineare la linea ornamentale in ceramica bianca e blu.

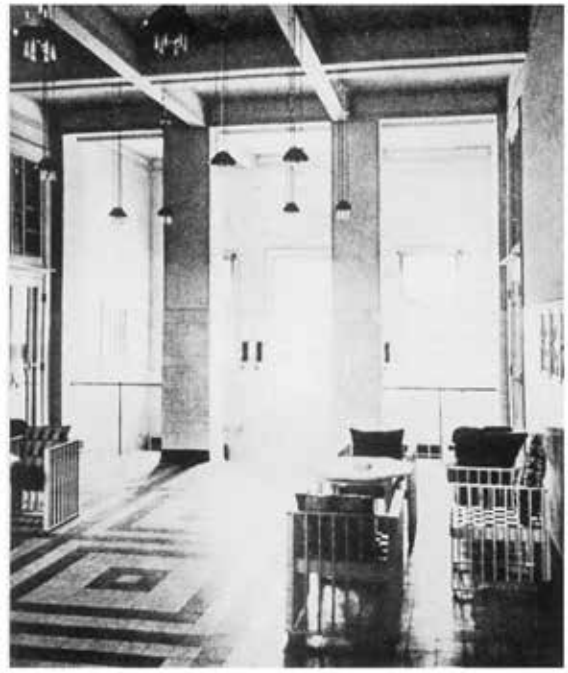
[…] raggruppate secondo un criterio pittoresco e generoso di ombra, sorgono le costruzioni rurali, piuttosto piccole o abbastanza grandi, formando un quadro completo, concluso e omogeneo, che con il suo colore luminoso e il profilo semplice si staglia contro il cielo azzurro o lo sfondo scuro dei monti.[41]

Se questo confronto può rappresentare in parte la validità del percorso progettuale verso un "archetipo mediterraneo" operato nel Sanatorio, altri aspetti permettono di leggere questo progetto sotto questa luce.

Il rapporto tra interno ed esterno è armoniosamente mediato sul fronte dell'ingresso principale, elaborato secondo una successione spaziale che permette un passaggio graduale e di avvicinamento all'interno. Il visitatore è accompagnato da un ingresso coperto da una pensilina leggera, solidamente sorretta da due importanti sostegni verticali. Una volta varcata la soglia un primo diaframma sviluppato in altezza preannuncia lo spazio successivo e per mezzo di una scala centrale si può accedere alla vera e propria hall dell'edificio. Questo passaggio avviene tra due possenti pilastri che identificano l'espressione strutturale dell'intera composizione dando voce alla tessitura di travi che articola lo spazio dell'atrio. In questo momento "*il gioco compositivo di puri volumi euclidei*"[42] lascia spazio all'espressione tettonica dell'edificio.

I cambi scena sono plasmati anche grazie all'uso che l'architetto fa della luce. In sequenza, a un primo momento di penombra segue uno spazio chiuso lambito dalla luce della grande vetrata centrale. Questa colpisce lievemente alle spalle il visitatore. La sensazione visiva cambia di nuovo una volta arrivati al vero spazio dell'atrio, molto più ombrato e protetto. Questo passaggio non si conclude all'interno, bensì si articola nell'ulteriore passaggio che apre poi la scena allo sfondo naturalistico del parco. La sezione altimetrica varia nuovamente riportando il livello di calpestio a quello dell'ingresso e inondano di luce l'ospite che viene accompagnano all'esterno. Anche qui il varco è mediato grazie all'utilizzo di una pensilina leggera, stavolta appesa, quasi a suggerire che la matericità dell'architettura lascia reverenzialmente il posto alla natura.

Se si analizzano nuovamente i disegni di Hoffmann relativi alle case isolane, si nota come uno degli elementi su cui l'architetto sembra porre l'attenzione in maniera insistente è il tipo di copertura delle terrazze di queste case, la leggerezza dei tralicci di legno disposti secondo un reticolo orizzontale sono strenuamente sorretti da elementi verticali monolitici nel piano superiore, mentre al pian terreno, il contatto con la strada viene mediato da tendaggi tesi sull'ingresso dell'abitazione. Contrasto tra elemento leggero e pesante, da un lato estrema levità dall'altro. Lo stesso rapporto si può rintracciare anche nella XIV mostra della secessione del 1902, in cui il sistema di pilastri e travi non sorreggono alcun peso se non quello di due statue e di un architrave decorato in legno, o ancora prima nel disegno che fa a seguito della lettera ricevuta dall'amico Olbrich in viaggio in Italia, che



59. - 60. Fotografie degli interni del Sanatorio di Purkersdorf di J. Hoffmann. In evidenza il dispositivo di ingresso che riesce ad ottenere luce da entrambi i lati grazie al gioco dei volumi in pianta.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

rappresentano il portale d'ingresso agli scavi di Pompei, in cui due colonne si ergono con tutto il loro volume e peso sorreggendo solo l'azzurro cielo.
Continuando a riferirci direttamente alle parole di Hoffmann, si può rintracciare il motivo per cui questa ricerca architettonica viene messa in atto in un edificio che dovrà accogliere malati per cure riabilitative. Il riferimento al Mediterraneo è volontà di semplicità, serenità e ricerca di un modello abitativo. L'obiettivo del progettista è di conferire a questi ambienti le caratteristiche che lui stesso osserva nell'architettura rurale, in modo tale da migliorare la vita di chi le abita. Il sanatorio attraverso l'articolazione dello spazio, concretizza così l'idea di abitazione:
l'esempio di Capri […] non ci deve però indurre ad imitarne l'architettura, ma deve avere unicamente lo scopo di destare in noi l'idea familiare di abitazione che non consista né nell'esasperata decorazione del brutto scheletro […] bensì in raggruppamenti di nuclei abitativi semplici, consoni all'individuo, leggibili e armoniosi, di colore omogeneo e naturale.[43]
Il Mediterraneo, l'osservazione del suo paesaggio, l'assaggio delle sue atmosfere ha dato modo all'architetto viennese di perseguire la sua ricerca di una "radice", di una tradizione che si manifesta attraverso il *fare* della ragionevolezza e la
verifica continua del rapporto sempre misterioso e quasi inafferrabile tra struttura e forma.[44]

- Le possibilità della copertura piana. A. Loos e Casa Scheu

Loos fece piazza pulita sotto i nostri piedi, ed era una pulizia omerica, precisa, filosofica e logica. Con ciò Loos ha avuto un'influenza decisiva sul destino dell'architettura.[45]

La vicenda di Adolf Loos si sviluppa parallelamente a quella di J. Hoffmann. Non ci sono dei veri punti di incontro, anzi, esistono numerosi punti di scontro e Vienna è il campo di battaglia dove A. Loos esprime tutto il suo dissenso nei confronti del progetto culturale portato avanti dai secessionisti.
C'è bisogno di fare una prima distinzione tra l'esperienza nel Sud-Europa di Hoffmann e le modalità di assimilazione della memoria di Loos. Il primo attraverso il viaggio fa esperienza dei luoghi e delle culture di cui apprezza diversi aspetti. Il secondo seppur conoscendo l'area mediterranea non ci da nessuna testimonianza di un vero e proprio *Grand Tour.*[46] Piuttosto intrattiene una relazione costante con la nostra area geografica di interesse attraverso una fitta rete di conoscenze nell'alta borghesia austriaca, italiana e francese.
Loos oltre a essere parte attiva della rivoluzione culturale in atto sente la necessità di ricongiungersi alla tradizione classica e mediterranea.
Egli pone come punto di connessione tra la cultura moderna e la tradizione l'architettura di Schinkel. E' da qui che riprende il filo interrotto che collega passato e futuro. Già in un

Wien in der Karikatur.

XXXVI.

Das Loos-Haus auf dem Michaelerplatz.

61. Disegno di A. Loos con Fischer Von Herlack in Primo piano davanti alla LoosHaus.

62. Disegno di Schinkel di paesaggio Arcadico, 1823.

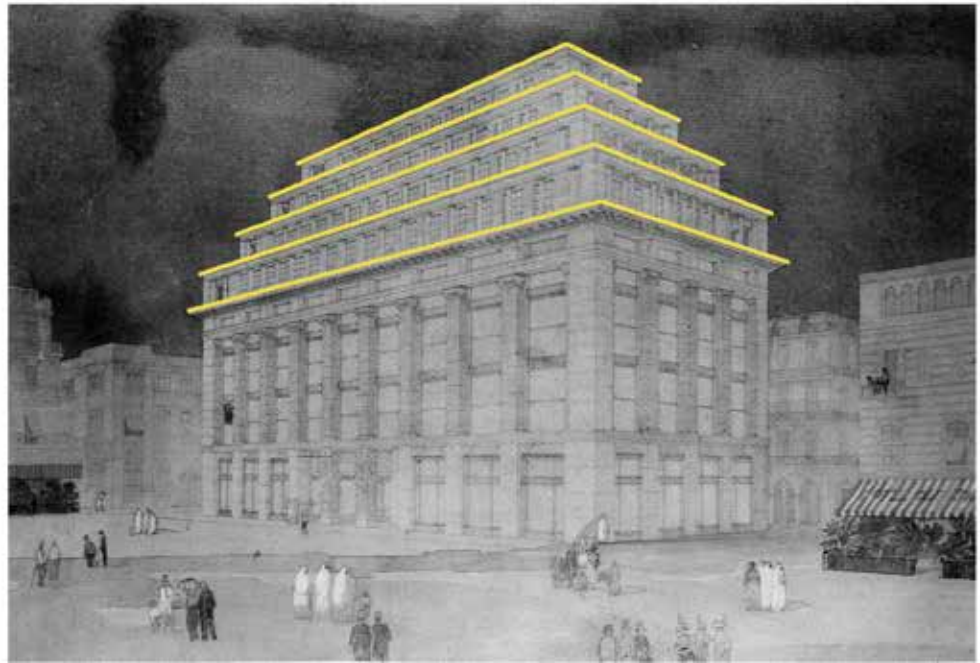
63. Casa Cenci nel Giardino di Villa Borghese.

64. Veduta della Villa del Principe Valguarnera a Braghiera, 1804

65. Veduta delle prealpi di Trieste e del porto marittimo.

66. Veduta dalla finestra dell'abitazione di Schinkel a Roma.

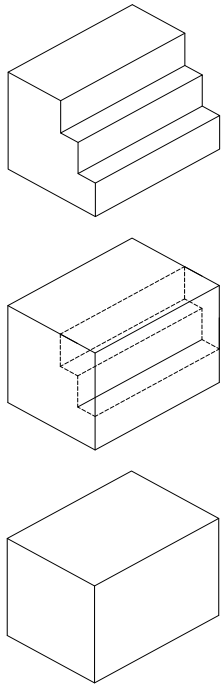
suo scritto del 1914[47] Loos si interessa delle possibilità della copertura piana. Egli grazie al suo pensiero critico vede in questa innovazione della tecnica costruttiva sia gli aspetti funzionali, ragione alla base dell'agire di Loos, sia le aspirazioni formali. Così infatti descrive la questione del tetto piano facendo riferimento all'innovazione portata da Schinkel:
Quando, tre secoli orsono, l'architettura italiana passò le Alpi, gli architetti viennesi sospiravano per i limiti che la tecnica tradizionale di costruzione del tetto imponeva loro. Essi costruirono falsi muri che sopravanzavano i frontoni e in essi aprirono false finestre. Per secoli si aspirò ardentemente alla copertura piana.[48]
Quello di Loos è un interesse che nasce a partire dai suoi riferimenti culturali. Loos stesso indica come suoi maestri e guide Fischer von Erlach, Schinkel, Semper e Wagner.
Da quando l'umanità sente la grandezza dell'antichità classica, un solo pensiero accomuna i grandi architetti. Pensano così: come costruisco io così avrebbero costruito gli antichi romani. Noi sappiamo che hanno torto: tempo , luogo, scopo e clima nonché l'ambiente circostante impediscono che questa intenzione sia realizzata. Ma ogni volta che l'architettura si allontana dal grande modello, attraverso i minori, i decoratori, c'è il grande architetto che la riconduce di nuovo all'antichità. Fischer von Erlach nel Sud, Schulter nel Nord, furono a buon diritto i grandi maestri del secolo XVIII e alla soglia del XIX si trova Schinkel. Noi lo abbiamo dimenticato. Possa la luce di questo architetto eminente scendere sulla prossima generazione di architetti.[49]
L'apparizione di Fischer von Erlach in primo piano nello schizzo per la Looshaus ci da una dimensione del ruolo di questo architetto come guida spirituale. Nel disegno permane la metafora del nuovo e dell'antico. Il maestro in primo piano osserva la Looshaus. Metaforicamente, l'antico in primo piano si sovrappone al nuovo.
Schinkel invece ricopre il ruolo di guida, similmente al ruolo che Virgilio ha per Dante nel suo girovagare per l'inferno. La guida schinkeliana accompagna Loos all'osservare ciò che di norma non viene osservato. Inserendosi nel solco tracciato da questa ricerca avviata con i disegni fantastici della casa di Plinio, della villa sulla Laurentina e soprattutto della villa di Siracusa. Loos si interessa all'architettura anonima con l'atteggiamento scientifico, ereditato da Semper e ne studia non solo le qualità pittoresche e ambientali, che avevano affascinato tutto il movimento del classicismo-romantico, ma anche le modalità costruttive. La robustezza, la sincerità, la durabilità. La semplicità di esistere senza il bisogno di urlare il proprio valore attraverso ridondanti decorazioni costose e inutili.
In conclusione, il passo in avanti del pensiero loosiano, consiste nella doppia consapevolezza di portare avanti un discorso che ha origine in Fischer von Erlach e Schinkel e di proporre una vera e propria metodologia operativa che si prefigge deliberatamente l'obiettivo di rileggere alcuni caratteri ambientali e tipologici che hanno origine nella cultura popolare. Quindi Loos produce una doppio salto critico. Da un lato riesce a cogliere un aspetto nascosto e primordiale del pensiero schinkeliano; lo comprende, lo assimila, e lo eleva a poetica personale. Dall'altro, concentra il suo pensiero sull'evoluzione di un linguaggio che trae costantemente origine dall'antico per tradursi in elementi moderni.
Nella tradizione, insomma, Loos individua già in nuce la tendenza evolutiva che conduce



67. Fotografia di Casa Scheu, A. Loos. Vista dalla strada. In evidenza i piani terrazzati permetto di avere un o spazio esterno per ogni piano. Il profilo dell'edificio è il risultato di questa intenzione progettuale. Le finestre sono dei semplici tagli nella muratura. non son quasi mai disposte assialmente, piuttosto seguono la funzione interna.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

68. Progetto per i Grandi Magazzini, Alessandri D'Egitto, A. Loos, 1910. In evidenza il sistema di terrazze negli ultimi tre piani dell'edificio. Dal disegno emerge un legame con quanto avverrà in futuro in Casa Scheu. Tuttavia in questo progetto le terrazze seguono il volume dell'edificio e le finestre rientrano all'interno del partito architettonico, scandendo la facciata in una alternanza regolare di vuoto e pieno.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

69. Determinazione dei terrazzamenti di Casa Scheu di A. Loos.
Disegno a cura di L. di Loreto.



all'astrazione. In tal senso le sue architetture pretendono di coniugare passato e presente aggredendo uno dei problemi centrali e specifici della cultura europea: il rapporto con la memoria.[50]

Gli aspetti che assimila sono legati alla possibilità di essere oggetti economici ma funzionali. Tutte parti delle sue architetture hanno insieme questi due attributi. Il bianco semplice ed economico, i tetti piani sfruttati come terrazze e spazi all'aperto, i volumi puri e stereometrici neutri e chiusi, non denunciano la complessità dell'interno, e persino il *raumplan* trova una sua giustificazione nell'economicità di usufruire di tutto lo spazio a disposizione in altezza e larghezza senza l'uso di controsoffitti, incastrando in piani differenti tutte le stanze.

Per la radicalità del suo pensiero Loos è un punto di riferimento per l'intero substrato culturale viennese, in piena fase di transizione tra la secessione viennese e il moderno internazionale. La coerenza funzionale, l'eliminazione dell'ornamento, gli spazi economici ma complessi nella loro successione in piani sfasati, l'abbandono del tetto a falda per il tetto piano praticabile, e quindi usabile come terrazza, e la riduzione a volume puro dell'edificio ci permettono di leggere Loos come un architetto già pienamente parte della revisione stilistica del primo dopoguerra.

Tuttavia Loos non è così marcatamente legato all'avanguardia e allo sviluppo tecnico. L'era della macchina e la corsa allo smantellamento della tradizione fanno solo da cornice e da sfondo, non sono gli elementi guida del lavoro dell'architetto viennese. Al contrario la sua sembra essere una rilettura in chiave moderna di tecniche tradizionali e collaudate. E' qui che risiede il valore teorico dell'architettura di A. Loos. Egli rappresenta l'esatto opposto della *tabula rasa* del Bauhaus. Egli propone una riflessione analitica e selettiva della storia.

Un'invenzione tipologica

Loos porta avanti la ricerca dalle indicazioni di Schinkel il quale suggeriva l'uso della casa rurale italiana come tipologia edilizia per la casa isolata.[51]

Da questo punto di partenza sviluppa un percorso che parte dallo studio di soluzioni ottimali per la casa isolata e arriva, attraverso l'assemblamento di questa strategia progettuale, a definire una nuova tipologia edilizia.

La questione del semplice e funzionale si lega molto bene con l'immagine del Mediterraneo proposta per la prima volta da Schinkel. E' lecito ipotizzare che da qui nasca l'interesse per i bianchi volumi stereometrici di A. Loos - dopotutto è lui stesso ad indicare Schinkel come modello da osservare.

Unico antecedente logico alla villa Scheu è il magazzino di Alessandria che seppur ancora lontano dalla paradigmatica casa Scheu, ne rappresenta un pre-testo.[52]

All'esterno la casa si presenta in completa aderenza con quanto enunciato da Loos

verso l'esterno l'edilizia dovrebbe restare muta e rivelare tutta la sua ricchezza all'interno[53]

La casa è un blocco chiuso, la volumetria compatta non svela ciò che accade all'interno. L'unico elemento caratterizzante la volumetria è la presenza delle terrazze che determinano

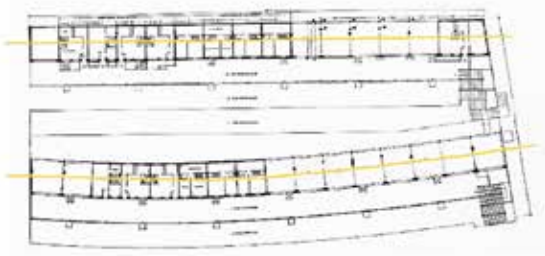
In evidenza i piani terrazzati permetto di avere un o spazio esterno per ogni piano. Il profilo dell'edificio è il risultato di questa intenzione progettuale. Le finestre sono dei semplici tagli nella muratura. non son quasi mai disposte assialmente, piuttosto seguono la funzione interna. Questa modalità operati, già descritta trova nella fotografia di M'zab in Algeria un connessione sia formale che ideale.

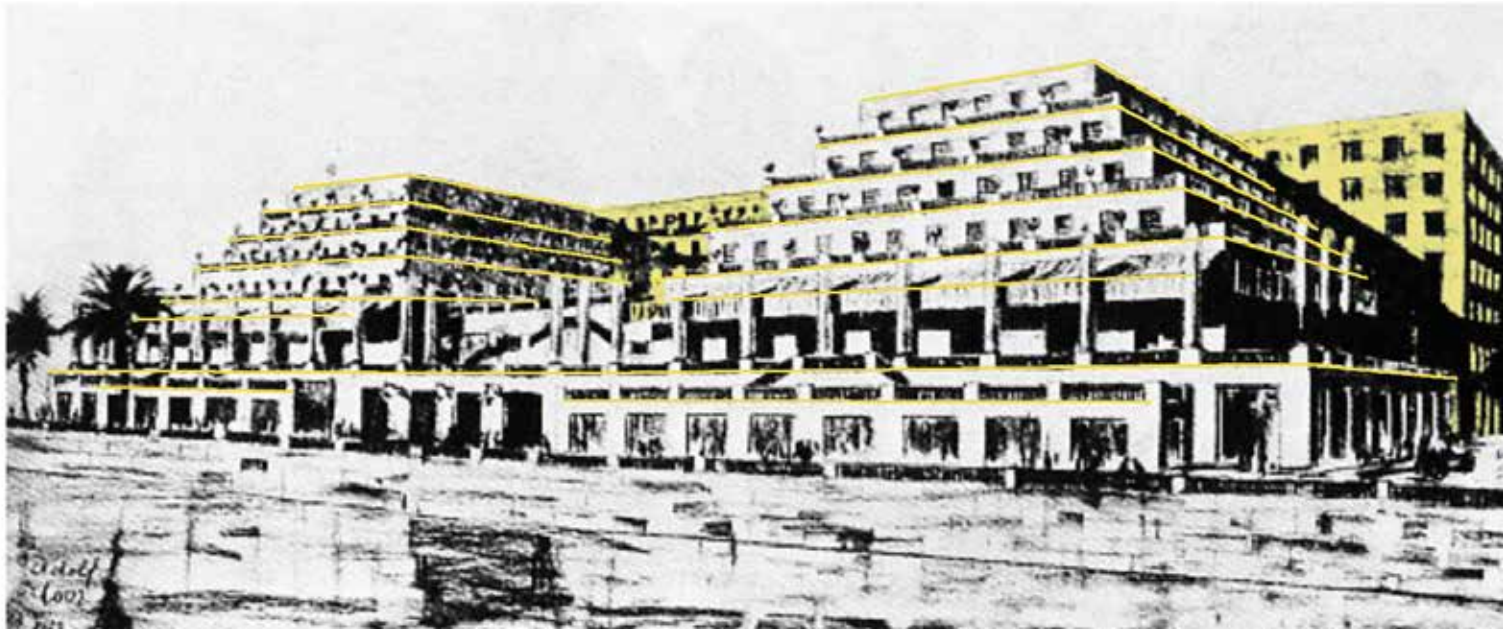
70. Vista di M'zab in Algeria.

In evidenza il profilo dell'edificio determinato dai terrazzamenti e la disposizione delle finestre in prospetto che segue le necessità dello spazio intorno.
71. Fotografiadi Casa Scheu di A. Loos. Vista dal giardino.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

72. Fotografie di Casa Scheu di A. Loos. Vista dalla strada.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

la forma del volume. Proprio sull'elemento terrazza si apre il dibattito. Sono numerose le perplessità e critiche rivolte a Loos per l'abbandono del tetto tradizionale austriaco in favore di tetti piani tipici invece del Sud-Europa, in questo caso addirittura identificati come un elemento di matrice Nord africana. Loos risponde con la consueta precisione e semplicità
Anni fa ho costruito la villa del dottor Gustav Scheu a Hietzing, Vienna. Suscitò la disapprovazione generale. Si pensava che questo tipo di edificio sarebbe stato benissimo ad Algeri, ma non a Vienna. Non avevo per nulla pensato all'Oriente nel costruire questa casa. Pensavo solo che sarebbe stato piacevole poter uscire su una grande terrazza comune dalle stanze da letto che erano al primo piano . Dunque ad Algeri come a Vienna. Così questa terrazza ripetuta al primo piano rappresentava qualche cosa di insolito, di anormale. Qualcuno andò in consiglio comunale a chiedere che questo tipo di edificio fosse vietato dalla legge.[54]
Loos nega la presunta similitudine con l'architettura del Nord-Africa. Giustifica però la scelta progettuale.
Pensavo solo che sarebbe stato piacevole poter uscire su una grande terrazza comune[55]
è la dichiarazione del *perché* sia giunto a questa configurazione volumetrica.
All' intenzione progettuale corrisponde una soluzione nel progetto. Il valore dei tetti piani, di cui non denuncia la diretta provenienza, ha trovato una sua indipendenza intellettuale attraverso l'atto critico della rinegoziazione di un'immagine storica attinta dalla memoria[56]. Egli individua un elemento appartenente ad un'altra cultura un possibile miglioramento delle condizioni abitative e ne fa un tema di progetto.
La volumetria chiusa ed ermetica dell'edificio all'esterno separa la sfera privata dalla sfera pubblica. In Grecia la divisione era talmente netta che negli scritti si è solito denominare la casa il regno della donna mentre all' esterno la vita sociale è portata avanti dagli uomini. Questa visione privata dell'abitare è in uso ad oggi nei paesi di cultura islamica. Essi concepiscono l'ambiente privato come chiuso, opaco. Il riferimento alle case di Algeri risulta quanto mai appropriato.
La ricerca funzionale e formale dell'edificio supera l'appiattimento culturale di chi non guarda oltre l'orizzonte. E' qui che si consuma il dissidio con la cultura Heimat Kunsel e contro il funzionalismo puro che rinuncia a una dialettica con la tradizione. Andando avanti oltre gli aspetti più evidenti della volumetria chiusa e del tetto piano è interessante analizzare la strategia messa in atto nella progettazione.
Il profilo dell'edificio non è più scatolare ma sfrutta al massimo il sistema di terrazzamenti. Il volume si configura come la successione di tre grandi blocchi terrazzati sovrapposti. Questa configurazione dell'edificio permette di avere delle ampie terrazze su un piano e delle case più ampie sul livello inferiore, fornendo così un giusto rapporto tra spazi aperti e spazi chiusi.
Le finestre sono realizzate come dei semplici tagli nella muratura, come suggerito da Schinkel, e la disposizione sul prospetto, seppur apparentemente casuale, risponde a una sola regola, quella dei bisogni dell'abitare. La disposizione si determina in base alla miglior collocazione possibile delle finestre nelle stanze. Oltre all'ornamento Loos elimina il ritmo



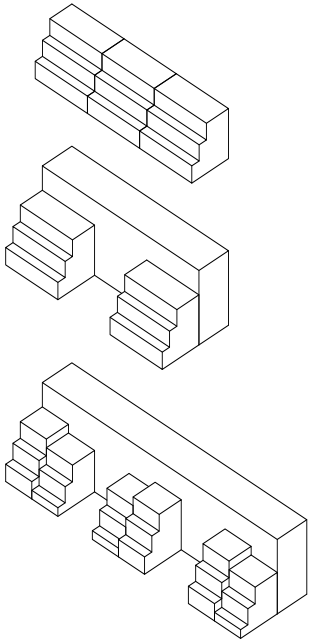


73. Prospetto e pianta del complesso di edifici per abitazioni Izerdorfestrasse 1923. In evidenza il profilo laterale del progetto, molto simile a quello di Casa Scheu. In pianta l'estensione è longitudinale. Casa Scheu è ripetuta come fosse un modulo.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

74. Progetto per l'Hotel Babylon di A. Loos. Prospettiva generale del complesso. Il progetto è un punto di passaggio. E' abbandonato il concetto di ripetizione modulare di Casa Scheu come in Izerdorfestrasse, ma è in nuce quanto sta per avvenire nel progetto per le case in Costa Azzurra. A tenere insieme il sistema di edifici, un blocco continuo longitudinale si dispone alle spalle dei volumi a gradoni.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

75. Progetto per un complesso di venti ville in Costa Azzurra, A. Loos. In questo caso il modulo di Casa Scheu è frammentato. I volumi terrazzati permettendo ad ogni appartamento di avere una terrazza indipendente.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

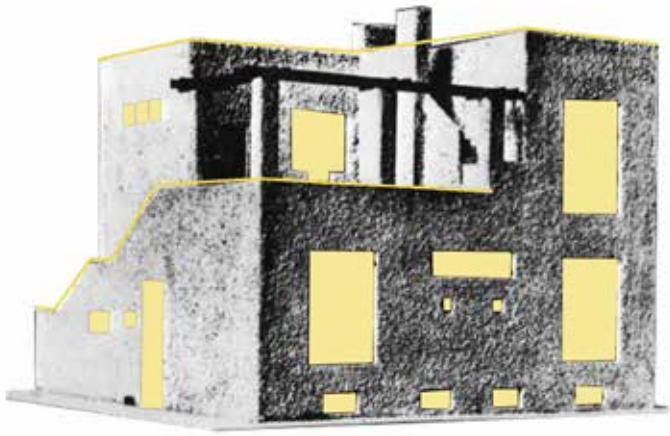
76. In sequenza possibili montaggi del modello abitativo sperimentato in Casa Scheu.
Disegni a cura di L. di Loreto.

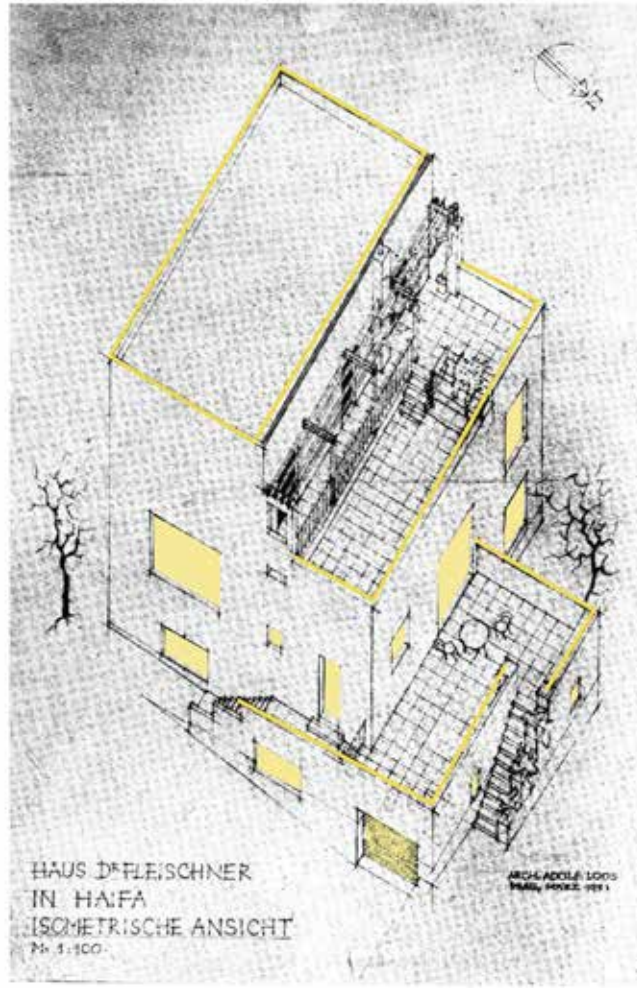


della facciata dato dal partito architettonico, operazione già iniziata da Schinkel, dando al prospetto una conformazione apparentemente informale. Ogni stanza ha la sua finestra nella sua posizione ottimale e trova nel prospetto una sua collocazione senza il bisogno di rientrare in una regola ritmica.
L'armonia è nell'insieme, non nella ritmicità e nella regola del partito architettonico. Ogni scelta è legata alle possibilità che possono nascere dalla collocazione in uno o dell'altro elemento. Ne consegue un edificio che ostenta una libertà compositiva ma che, al contrario, è estremamente determinata dalla funzione e dalle azioni che l'uomo mette in atto nella sua vita di tutti i giorni.

Diverse possibilità applicative

In questi anni Loos si dedica molto ai modelli abitativi mediterranei. A partire da questi studi, che vedono la loro origine in casa Scheu nasce un nuovo modello tipologico che assemblato paratatticamente apre ad una vasta gamma di nuove soluzioni[57]. Sulla costruzione logico tipologica di Casa Scheu prende forma il complesso di unità di abitazioni per Vienna, Izerdorfestrasse 1923, il progetto mai realizzato propone un Siedlung assemblato attraverso l'accostamento di vari moduli abitativi di case terrazzate. Il risultato è di una grande volumetria gradonata che prende forma dalle terrazze che si susseguono ritmicamente. I ballatoi rendono accessibili le ville sovrapposte ai diversi livelli. Il modello sociale messo in atto da Loos è duplice. E' una abitazione economica che non perde i suoi valori abitabili e il lusso di avere un ambiente all'aperto con pergolati e zone private che rendono la casa un ambiente vivibile, un luogo dove abitare. E' un luogo controllato, un piccolo quartiere dove ci si controlla e aiuta a vicenda, un'unità di vicinato che funziona come un piccolo paese. La descrizione della vita in queste abitazioni è emblematica
L'eco della vita di strada, il sogno di poter giocare lontano dal modo delle macchine e dai pericoli delle grandi città industrializzate. Questa idea di città è una proposta di un modo di vivere nuovo ma antico allo stesso tempo. Loos cerca di costruire una situazione ambientale.[58]
Similmente il progetto per le venti ville in costa Azzurra. Qui il modello tipologico della Casa Scheu è smontato e decostruito; inoltre è applicato nelle sue estreme conseguenze il *raumplan*. I volumi si appoggiano l'uno sull'altro sfruttando le diverse altezze come terrazze. Il concetto del *raumplan* viene portato all'esterno e diventa parte integrante e regolatrice della progettazione volumetrica dell'edificio.
L'obiettivo del progetto è quello di condensare venti ville in un lotto molto angusto. La proposta trova soluzione nella ripetizione sovrapposta e intensiva del modulo. Come nell'Hotel Babylon fa da sfondo alla parte gradonata un blocco unico orizzontale che ricuce la composizione donando unità al tutto. In entrambi i progetti il blocco orizzontale posteriore rappresenta il blocco di appoggio dei corpi terrazzati. Pensando alla morfologia urbana delle città arroccate sulle isole e sulle coste del Mediterraneo, tanto Santorini, quanto Positano ed Amalfi, si sviluppato su uno schema compositivo simile: esse poggiano su un terreno scosceso che fa da base agli edifici che si dispongono formando dei




HAUS DR FLEISCHNER
IN HAIFA
ISOMETRISCHE ANSICHT
M: 1:100
ARCH. ADOLF LOOS

77. Progetto per Villa Moissi al Lido di Venezia, A. Loos. Fotografie del plastico del progetto. In evidenza i piani che si vengono a formare e le finestre interpretate come tagli nel volume. In questo caso nella villa sembra selezionare dei caratteri specifici della mediterraneità e metterli insiem in modo organico. Tetti piani ad altezze differenti connessi attraverso scale all'aperto, volumi puri e bianchi , aperture ritagliate nello spessore della muratura.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

78. Assonometria di Casa Fletcher ad Haifa, A. Loos. In evidenza i differenti piani che si creano dalla disposizione volumetrica e le finestre interpretate come tagli nella mjuratura. Il progetto sembra essere una diretta evoluzione di quanto fatto in Casa Scheu.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

79. Piante di Casa Fletcher ad Haifa, A. Loos. In evidenza la complessità dei percorsi esterni.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

terrazzamenti. Quello che si crea è un vero e proprio paesaggio costruito. Loos similmente dando uno sfondo orizzontale continuo riproduce lo stesso adattamento del sistema a terrazze. Riproduce il medesimo paesaggio costruito lavorando contemporaneamente su un'idea di paesaggio urbano e di città. Arriva inoltre alle estreme conseguenze nello studio dei moduli abitativi che basandosi sul *raumplan* continuano a riproporre equamente le stesse possibilità funzionale per ogni modulo abitativo. E' interessante riflettere su come il metodo loosiano trovi un suo corretto funzionamento oltre i rapporti di scala. Il concetto del *raumplan* è portato senza problemi dalla scala della progettazione di interni alla progettazione urbana. [59]

La ricerca avviata in villa Scheu trova il suo ultimo grado nel progetto per la Villa Fletcher ad Haifa. Qui la villa trova un equilibrio perfetto tra il *raumplan* e la volumetria che si ibridano tra interno ed esterno in un perfetto equilibrio. Tuttavia si tratta ancora di una variazione sul medesimo tema.

Al contrario nel progetto per la Villa Moissi al lido di Venezia, seppur antecedente alla villa Fletcher, abbiamo una vera e proprio cambio di registro. La villa seleziona una serie di elementi costruttivi e li compone seguendo un registro moderno. Tetti piani ad altezze differenti connessi attraverso scale all'aperto, volumi puri e bianchi , aperture ritagliate nello spessore della muratura. Gli elementi costruttivi messi insieme da Loos sono ancora una volta quelli ipotizzati da Schinkel nel progetto per Siracusa e poi realizzati nello Charlottenhof. A ben vedere sembra confermare una visione univoca il fatto che questi elementi riescano a mettere in relazione architetture differenti. Essi traducono, a partire dai medesimi modelli, le stesse intenzione di progetto.

Ancora una volta, Il perno della casa è la terrazza che svolge la funzione dell'atrio dell'antica domus italica. Questo permette l'accesso a tutti gli ambienti. La terrazza inoltre definisce le facciate. Le scale che permettono l'accesso oltre ad essere aperte sono scavate direttamente nella muratura che ha il ruolo di un basamento. La scala aperta si oppone al muro chiuso della facciata Nord.

Le aperture seguono due registri. Uno ritmico che ne determina la scansione e uno dimensionale che è determinato dalla funzione e dall'esposizione della facciata.

La dimensione dei balconi è determinata dalle stesse esigenze funzionali e ambientali. I più grandi sono in adiacenza alle zone collettive come il soggiorno. Ad esempio in corrispondenza degli ambienti di rappresentanza le terrazze hanno dimensioni più generose; le più piccole sono invece legate alla aree più domestiche della casa, come la zona notte. Qui le dimensioni dei balconi sono esigue. La terrazza che da sul mare è quindi provvista di pergolato e solarium oltre ad essere direttamente collegata al soggiorno. Qui confluisce la volontà di unire gli aspetti costruttivi e funzionali con le abitudini dell'abitare. In conclusione si può dire che i progetti illustrati hanno in comune la caratteristica di essere concepiti come oggetti utili.[60]Gli architetti austriaci cercano di portare il progetto verso aspetti legati alla convenzionalità della vita e dell'abitare. Lo stesso Sanatorio di Purkersdorf è esemplare in questo. Hoffmann abbandona il linguaggio secessionista per

OK

80. Ritratto di A. Loos di Oskar Kokoschka nel 1909, Vienna.

81. Disegno di A. Loos di Oskar Kokoschka nel 1909, Vienna

82. Fotografia di A. Loos

adoperarsi verso una svolta molto vicina all'architettura di A. Loos.
Hoffmann è un architetto spregiudicato nell'oscillare tra uno stile e l'altro, dal decoratissimo secessionista al classicismo dell'esposizione universale. In questo modo di operare, il Sanatorio di Purkersdorf ha un ruolo cruciale perché è determinato dalla reazione all'esperienza caprese. Ciò indica che la reazione di Hoffmann e Loos si svolge su un terreno comune dando così forza agli aspetti che vengono indicati.
La questione ha il suo centro proprio in questa sovrapposizione di intenti. Se Loos nella sua produzione si stabilizza su una ricerca che ha come linea d'azione la costruzione di case che *programmaticamente non volevano dire niente*[61] Hoffmann si allinea a questo modo di agire solo a contatto con la specificità culturale caprese. Questo è il tassello che permette di avere una visione critica meno nebulosa e da adito ai ragionamenti proposti. Loos diventa un punto di riferimento nel momento in cui dà alla tradizione il ruolo di guida, come ben espone nella parabola del sellaio:

[…]Un bel giorno si propagò in città (Vienna N.d.R.) un movimento singolare. Fu chiamato Secession. Esso prescriveva che si producessero soltanto oggetti d'uso moderni.
Quando il mastro sellaio ne venne a conoscenza, prese con se la sua sella migliore e si recò dal capo della Secession. *E gli disse:"Signor professore..[...]...ho saputo delle regole che avete stabilito. Sono anch'io un uomo moderno.*
Anch'io vorrei lavorare in modo moderno. Mi dica: questa sella è moderna?"Il professore esaminò la sella e tenne all'artigiano un lungo discorso nel quale ricorrevano di continuo solo le parole 'arte dell'artigianato', 'individualità', 'moderno', 'Hermann Bahr', 'Ruskin', 'arte applicata', ecc. Il risultato però era: no, questa non è una sella moderna. L'artigiano se ne andò tutto mortificato.
E ci pensò su; si metteva a lavoro e poi ricominciava a pensare. Ma per quanto si sforzasse di attenersi alle nobili regole del professore, il risultato era sempre la sua vecchia sella.
Rattristato tornò dal professore. Gli confidò la sua pena. Il professore esaminò i tentativi dell'artigiano e disse:"Caro artigiano, lei non ha fantasia".
[...]
Ma il professore disse:"Torni domani. Siamo qui apposta per incoraggiare l'artigianato e fecondarlo con idee nuove. Voglio vedere che cosa si può fare per lei".
E durante la sua lezione disse ai suoi allievi di svolgere il tema seguente: progetto di una sella.
Il giorno successivo il mastro sellaio ritornò. Il professore potè presentargli 49 progetti di selle.
[…]
Il mastro sellaio osservò a lungo i disegni e ai suoi occhi tutto divenne sempre più chiaro.
Infine esclamò:"Signor professore! Se io m'intendessi così poco di equitazione, di cavalli, di cuoio e di lavorazione, avrei anche io la sua fantasia".
E vive da allora felice e contento.
E fa selle.
Moderne?
Non lo sa.
Selle.[62]

PROMONTORIUM CIRCEUM
CUMÆ
CIRCE
SYBILLA
ÆNEA
MISENUM
PAUSILYPON
PALMARIA
PANDATARIA
OCTAVIA
JULIA
AGRIPPINA
HERCULANEUM
POMPEJ
MONS VESUVIUS
MONS LACTARIUS
TYPHOEUS
ULISSE
PROMONTORIUM MINERVÆ
CAPRÆ

83. Disegno di B. Rudofsky, La scoperta di un'isola. Mappa di orientamento.
Pubblicato in Domus.

84. Acquerello di B. Rudosky raffigurante l'isola di Santorini.
Getty Research Institute, Los Angeles.

85. Acquerello di B. Rudosky raffigurante la parte di Oia presso l'isola di Santorini.
Getty Research Institute, Los Angeles.

III - Oltre la funzione

L'uomo stesso non potrebbe allora considerarsi come un essere fornito dalla divinità di proporzioni già di per sé "divine"? O forse la differenza tra l'essere umano e il divino consiste appunto in una "sproporsionatezza" del primo, in un suo trascendere e peggiorare quella purezza proporzionale che sarebbe un appannaggio stabile della Divinità? O, ancora, è proprio nell'asimmetrico, nello squilibrio che tende verso una situazione mai raggiungibile di equilibrio e di simmetria che si può rinvenire l'unico embrione e l'unico impulso alla creazione artistica (e non solo artistica) da parte dell'uomo?[64]

Queste considerazioni riguardo la ricerca dei dati che determinano la forma d'arte si sovrappongono deliberatamente, nel pensiero di G. Dorfles, alla ricerca della forma architettonica. Attraverso un parallelo con l'arte è possibile proporre una riflessione su quale sia il valore della forma architettonica. L'opera d'arte si determina in base alla sua fruizione estetica. Questo genere di percezione è quello che indica il *valore* di un'opera d'arte. Questa fruizione può avvenire grazie ad una sensibilità innata da parte di chi osserva oppure attraverso una sensibilità acquisita con lo studio e la conoscenza tecnica.[65] A tale conoscenza fa riferimento il bagaglio formativo di chi usufruisce dell'oggetto artistico. Da ciò e dalle molteplici esperienze personali è strutturato il giudizio finale riguardo il valore dell'opera d'arte.

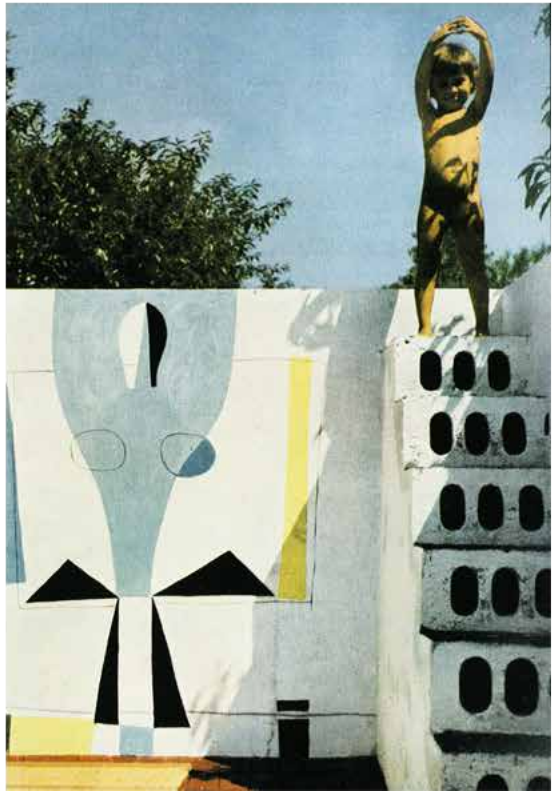
Noi non abbiamo bisogno di un'ermeneutica ma di un'arte erotica.[66]

Con queste parole si conclude il celebre saggio di Susan Sontag *"Contro l'interpretazione"*. In questo caso la riflessione si sposta sulla dispersione della capacità di giudicare un oggetto per quello che effettivamente *è* e non per quello che noi *vogliamo che sia*. Ad oggi si cerca, con una certa frequenza di attivare processi di interpretazione della realtà attraverso sguardi decentrati. Questa metodologia di ricerca, concentrata nel tentativo di far emergere contenuti celati, ha talvolta deviato il significato delle opere d'arte - e io dico anche delle architetture.

G. Dorfles ha un approccio molto diretto alla ricerca del valore che determina l'architettura rispetto all'arte. Egli cerca di tenere conto di tutte le possibili implicazione di una definizione generica di architettura. Parte dall'assunto che ogni tentavo di definire *che cosa è*[67] l'architettura sia vano.[68] A ben vendere, in base alle circostanze, non vengono mai descritti tutti gli aspetti di questa poliedrica, come la chiama Dorfles, *proto-arte*. A partire da questo ragionamento dice:

Potremmo quindi convenire che l'architettura è propriamente costituita da una spazialità, interna ed esterna al tempo stesso, una spazialità che, a differenza di quella della scultura, anziché inserirsi nello spazio, lo comprende e lo delimita dall'interno e dall'esterno, e lo rende al

Rudofsky

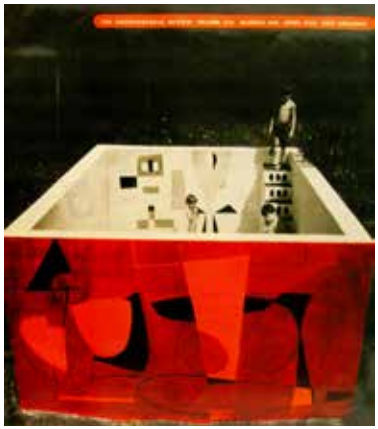


86. - 87. Fotografie presso La Casa a Frigiliana di B. Rudofsky. Il muro si lascia attraversare dai rami dell'albero.

88. Disegno di B. Rudofsky.

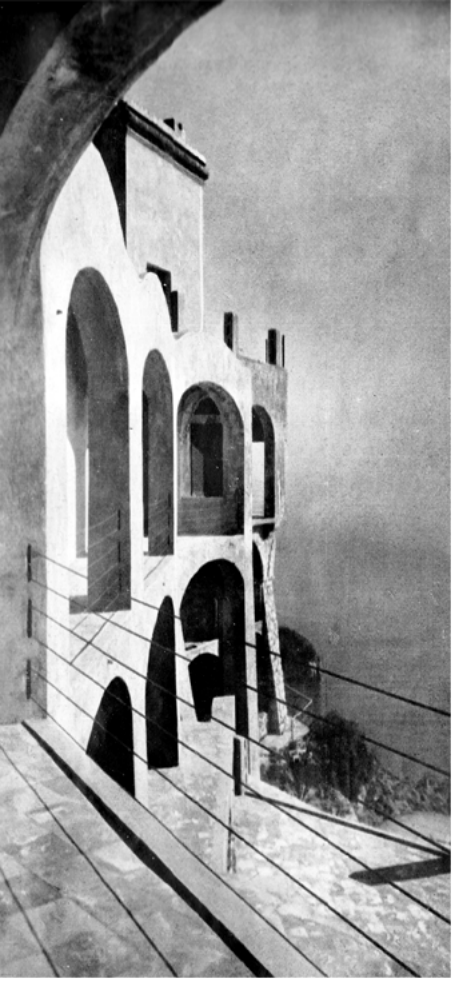
89. Fotografia della casa a Long Island di B. Rudofsky e C. Nivola. Una stanza a Cielo aperto.
Pubblicato in Architectural Review 1949-50

90. - 91. Copertine della riviste Interiors e Architectural Review sul tema della stanza all'aperto di B. Rudofsky.



tempo stesso abitabile in tutte le sue diverse accezioni. […] Giacchè i rapporti tra l'architettura e "forme dell'utile" sono indubbiamente dei più stretti e indissolubili.[69]
A ben vedere il nodo critico del pensiero esposto sembra risiedere proprio in questo stretto rapporto con la *forma dell'utile*. Il salto concettuale che determina il cambio di stato della materia, da pura forma - non utilizzabile se non per un piacere estetico - ad architettura è definibile nel momento in cui alla forma si attribuisce un *valore d'uso.*[70]
Ancora una volta G. Dorfles riesce a identificare lucidamente le implicazioni di tale ragionamento
…l'architettura infatti unisce quasi sempre i due poli dell'utile e del bello, o, se non raggiunge il bello - ciò che purtroppo accade assai spesso - raggiunge immancabilmente l'utile…[71]
Capire *quali* valori d'uso vadano trasmessi per mettere in condizioni l'uomo di vivere l'architettura e *come* alcuni architetti hanno agito in questo senso è il nodo critico della questione.

Questa riflessione ha ruolo di introdurre le argomentazioni che hanno portato alcuni architetti a mettere in dubbio, o quanto meno a riflettere, sul perché
l'architettura moderna non ha funzionato[63].
Interpretare il *valore d'uso* con la *funzione* sembra essere stato il peccato originale del Movimento Moderno. In architettura più che nelle altre arti si è assistito a un cambiamento profondo degli strumenti e del modo di pensare, al punto da codificare una vera e propria nascita nuova, libera da un passato che sembra avere un valore solo in quanto storia. Già tra i pionieri della nuova architettura esiste una controversia tra i promotori della cosiddetta *tabula rasa* e chi rifiuta l'architettura come il risultato di una sommatoria di funzioni.
La questione trova ampio dibattito anche in Italia, soprattutto attraverso le testate editoriali Casabella e Domus, dirette rispettivamente da G. Pagano e G. Ponti.
Proprio nella rivista Domus, trova spazio un articolo firmato Le Corbusier che attira l'attenzione. Egli, nonostante i suoi noti interessi per la rivoluzione macchinista, ci parla di qualità dell'architettura che vanno oltre il concetto di funzione programmatica.
L'articolo è dedicato a alla *Casa di Tragara* a Capri costruita dal suo amico ingegnere Vismara. Commentando la villa caprese dice
Esistono molteplici definizioni dell'architettura. Ecco la più espressiva " l'architettura è la costruzione di un rifugio". Si mette al riparo il corpo, il cuore e il pensiero. Nessuna restrizione limita tale programma: esso può essere prospettato senza confini. - è proprio a questo programma che si cerca di fare riferimento, e continua - *[…] Limpidezza e nitidezza dell'aspirazione caratterizzano le architetture folcloristiche. Il folclore è il frutto dell'esperienza fatta in un laboratorio successivamente dischiuso da un secolo all'altro. Durante queste lunghe tappe si sono definite le classificazioni e stabilite le gerarchie. La creazione si è purificata.*



Le Corbusier

(TRADUZIONE DI RAFFAELE CALZINI)

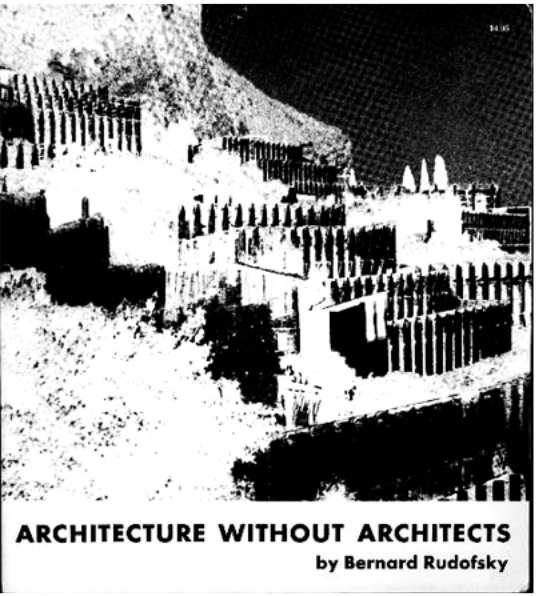
92. - 93.- 94. - 95. Sequenza fotografica della Casa di Tragara dell'ingegnere Vismara. Fotografie di Le Corbusier. Pubblicate in Domus

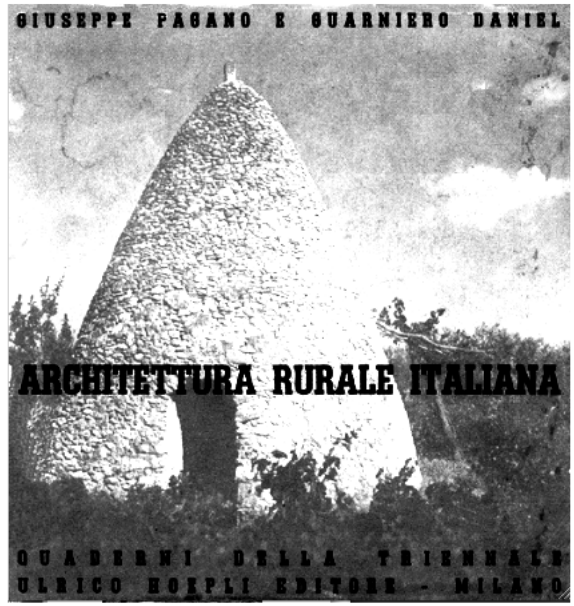
96. Articolo e disegni firmati da Le Corbusier e tradotti da Raffaele Calzin.
Pubblicato in Domus

97. Fotografia del complesso d' insieme di Casa Tragara vista dal basso.
Pubblicato in Domus

98. Pianta del complesso ridisegnata da Le Corbusier. Pubblicato in Domus

Le diverse fasi del problema costruttivo si sono presentate e ognuna di esse ha ricevuto una soluzione. Lo scopo primitivo ha predominato, questo "riparo" si è sviluppato nel senso utilitario delle sue funzioni organiche, biologico, ogni cosa è divenuta fatale, immutabile, esatta. La costruzione del rifugio è venuta ad adempiere il proprio scopo: è utile. - Procedendo nella lettura dell'articolo, Le Corbusier individua le funzioni che determinano la forma dell'opera. Esse sono definite come delle intenzioni atte a creare situazioni atmosferiche precise: *asilo di pace, monastero e mezzo per contemplare le bellezze della natura*. Va avanti scrivendo - *Questo costituisce l'architettura ed io ho amato la casa di Tragara perché, in mezzo alla produzione attuale, disinvolta, isterica, inquieta, e frequentemente staccata dalla dignità dell'uomo, i suoi ritmi architettonici sono protesi serene che raccolgono il pensiero e si aprono a l'emozionante spazio del paesaggio: il mare, la spalla dell'isola, laggiù Tiberio….*[72]
Il fatto che sia proprio Domus a pubblicare l'articolo è solo una delle possibili testimonianze di un interesse da parte dei professionisti italiani a non intraprendere la via indicata dal funzionalismo mitteleuropeo. La stessa Casabella con gli articoli di Persico si interroga costantemente su quale debba essere l'interpretazione italiana della nuova architettura e Pagano stesso si fa promotore di una mostra presso la triennale di Milano, insieme a G. Daniel, *L'architettura rurale italiana,* a sottolineare l'interesse per queste tematiche. Si cerca di ribaltare l'estetica degli asettici cubi bianchi che allontanano la vita dall'architettura. *Utilità* è quindi il termine probabilmente più giusto da sostituire con il termine *funzione* per andare oltre i limiti programmatici che sottintendono questa parola.
Da queste riflessioni riguardo l'importanza di costruire architetture legate alla cultura dell'abitare quotidiano, e alla vita domestica, è possibile ragionare su quali valori contribuiscano alla costruzione dell'idea architettonica. Dunque parlando di architettura come *valore d'uso* si ritiene importante analizzare come questo valore abbia portato a un cambiamento della sintassi architettonica. Per raggiungere tale scopo è utile appellarsi ad altre due categorie che determinano il concetto di valore d'uso nel progetto architettonico: *il valore della memoria* e *il valore dell'intuizione*.
La memoria è intesa come un atto riflessivo. Si fa riferimento alla capacità dei progettisti di apprendere dal passato. La memoria non è intesa come un catalogo da cui si attingono forme[73] ma come il luogo dove si apprende *cosa fare* e *come fare*.
L'intuizione invece è da intendere come atto creativo. Si lega alla capacità, da parte dell'architetto, di produrre materiale esteticamente valido a partire da un'idea. Come spiega A. Campo Baeza, ciò che si cerca di rintracciare è in che modo questi materiali costituenti il pensiero teorico del progettista (idee) si trasformino in architettura diventando un'*idea costruita*.[74] Questo processo è guidato della sensibilità artistica e percettiva dell'architetto ed è teso per lo più alla ricerca della bellezza, intesa come il piacere estetico che deriva dalla forma in se. Queste due categorie di valori, la memoria e l'intuizione, sono individuate


ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS
by Bernard Rudofsky


GIUSEPPE PAGANO E GUARNIERO DANIEL
ARCHITETTURA RURALE ITALIANA
QUADERNI DELLA TRIENNALE
ULRICO HOEPLI EDITORE - MILANO

99. Copertina del libro di B. Rudofsky Architecture without Architect.

100. Sotto una fotografia dell'esposizione al Moma della mostra di B. Rudofsky Architecture without Architect. del 1964.

101. Fotografia della mostra L'architettura Rurale italiana a cura di G. Daniel e G. Pagano presso la Triennale di Milano.

102. Sotto fotografia della copertina del libro relativo alla mostra. L'Architettura Rurale italiana a cura di G. Daniel e G. Pagano.

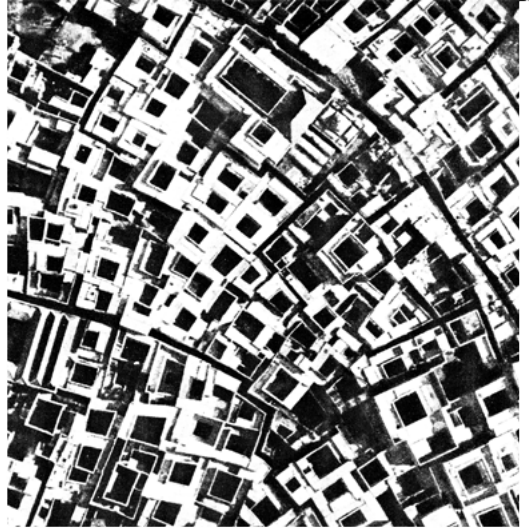
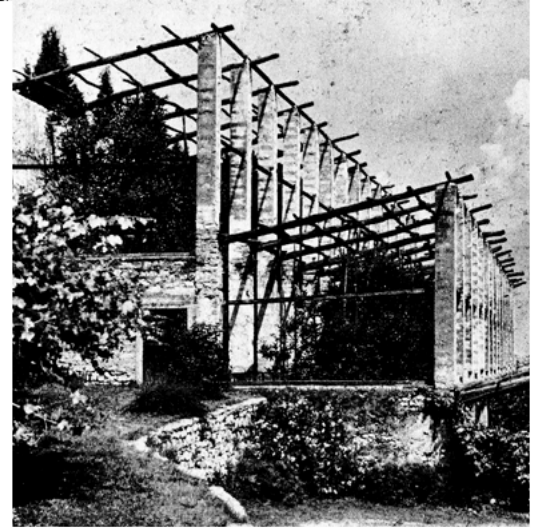
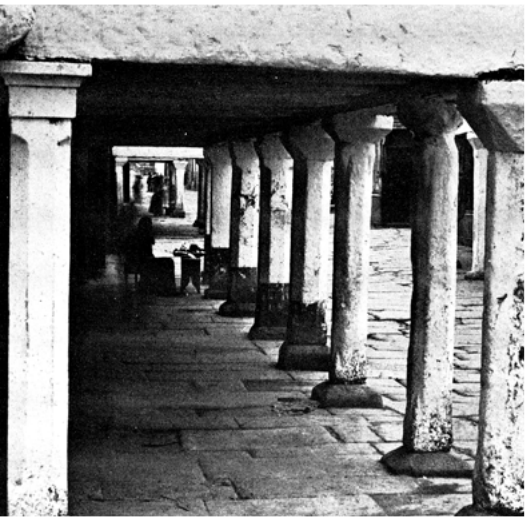
all'interno di questo processo come le genitrici dell'idea costruttiva.

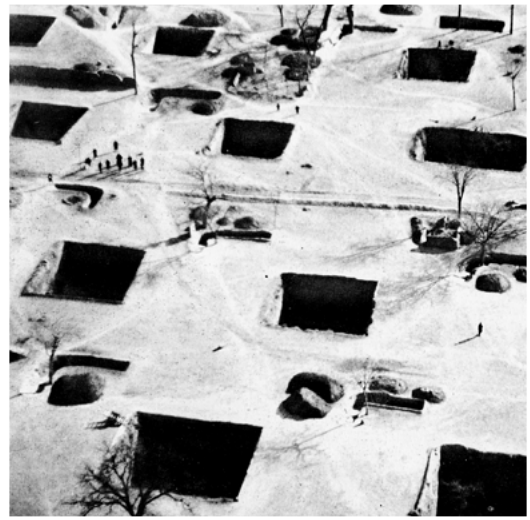
L'interesse per alcune funzioni legate alla vita, ovvero funzioni che non sono determinate dallo standard o dalla normativa bensì dai bisogni dell'uomo, apre la strada ad alcuni architetti interessati a mettere al centro della progettazione architettonica l'esperienza che l'uomo potrà fare dell'architettura.
Questi hanno saputo far emergere dei valori differenti dal resto del movimento moderno. Essi hanno determinato la riuscita di queste architetture mettendo in potenza di azione delle situazioni di vita all'interno dell'architettura. Essi sono stati capaci di prefigurarsi specifici scenari di vita quotidiana attribuendo a questi il vero valore d'uso del progetto architettonico.

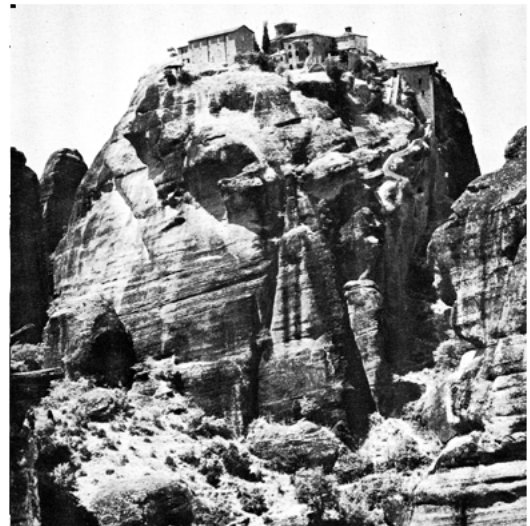
- Progettare l'esperienza. B. Rudofsky e La Casa

La storia dell'architettura come è scritta e insegnata nel mondo occidentale, non si è mai interessata che di poche ed elette culture. In termini di spazio essa abbraccia soltanto una piccola parte del globo […] L'Europa, alcune zone dell'Egitto, l'Anatolia. Inoltre, l'evoluzione dell'architettura viene studiata per lo più attraverso le sue ultime fasi Saltando i primi cinquanta secoli, gli storici ci presentano un quadro completo dell'architettura ufficiale [la storia dell'architettura così] ha finito per essere poco più che un elenco di architetti che hanno contribuito a celebrare potere e ricchezza; un'antologia di opere ad esclusivo uso e consumo della classe privilegiata […] mai una parola sulle case della gente comune […] Architettura senza architetti cerca di intaccare la ristretta visione dell'arte del costruire, presentando il mondo sconosciuto dell'architettura non blasonata. Essa è così poco nota che non abbiamo ancora un termine per definirla. In mancanza di qualsivoglia etichetta, la chiameremo architettura vernacolare, anonima, spontanea, indigena, rurale [ordinaria] a seconda dei casi.[75]

Il 1964 è un anno nodale nella storia della questione mediterranea. Bernard Rudofsky pubblica *Architecture without Architects - A short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, catalogo della mostra fotografica esposta al Moma con tema l'architettura anonima. La mostra è il risultato di un viaggio-ricerca che ha portato l'autore a visitare innumerevoli luoghi e ad apprezzare le qualità del vivere in edifici nati spontaneamente dai bisogni dell'uomo e articolati secondo le regole del territorio. U. Rossi definisce in modo efficace la figura di Rudofsky e il suo modo di operare
[...]sebbene sia anche lui un architetto laureato, smette di praticare negli anni Quaranta, per





Sequenza di fotografie contenute nel libro di B. Rudofsky Architecture without Architect:

103. La scelta del luogo, Phira, arcipelago Thera, Grecia .

104. Strutture di città, Marrakesch, Maracco.

105. Architettura ed intelaiatura, Limonaie presso il lago di Garda, Italia.

106. Abitazioni sotto campi sopra, abitazioni presso Tungkwan in Honnan.

107. Portici, continuazione, Garovillas, Spagna.

108. Mimesi architettonica, Tetti e camini tipici delle isole Egee, Grecia .

109. Forme primordiali, Trulli, Puglia, Italia.

110. Portici, una strada di Aibar, Navarra, Spagna.

111. Una delle Meteore, Grecia.

diventare una sorta di obiettore di coscienza. Un obiettore non dell'architettura, ma del modo in cui l'architetto professionista procede.[76]

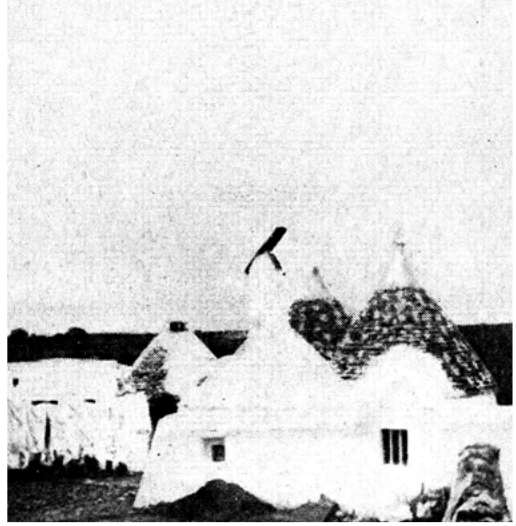
Nella mostra le foto esaltano le qualità a-intezionali dell'architettura spontanea. Il fattore discriminante sembra essere proprio il fatto che si parli di architetture dove l'architetto non è intervenuto. Il risultato è rozzo ma porta con se delle qualità funzionali e un non controllo della composizione formale che determina una libertà compositiva assoluta. Il concetto di rifugio sembra adeguato ad esprimere ciò che queste architetture vogliono essere. Questo è molto differente dal concetto di edificio. Un rifugio è riparo costruito con il minimo delle risorse e assolve unicamente la funzione di proteggere dagli agenti atmosferici chi vi abita. Quello di Rudofsky è un nuovo modo di fare architettura che si inserisce all'interno del clima revisionista del dopoguerra. Qualche cosa di simile sta accadendo nell'aria dei paesi Scandinavi, dove le teorie del *Nuovo Empirismo*[77] propongono un cambiamento radicale nel modo di pensare l'architettura, sulla stessa linea di azione si muoveranno i giovani contestatori del CIAM dando vita al TEAM X. Il modo di agire dell'ingegnere austriaco rientra a pieno titolo in questo modo di porsi rispetto alle problematiche architettoniche. I nuovi parametri architettonici cercano di superare la crisi del Movimento Moderno, troppo disinteressato al fattore umano. L'intellettualismo di cui si permea la classe architettonica modernista è messo in discussione. Si inizia a scrivere, a parlare e a progettare a partire da idee anti-elitarie, le parole d'ordine della rivoluzione culturale in atto sono *umanizzazione, democratizzazione, organicismo* e soprattutto torna l'interesse per la cultura popolare.[78]

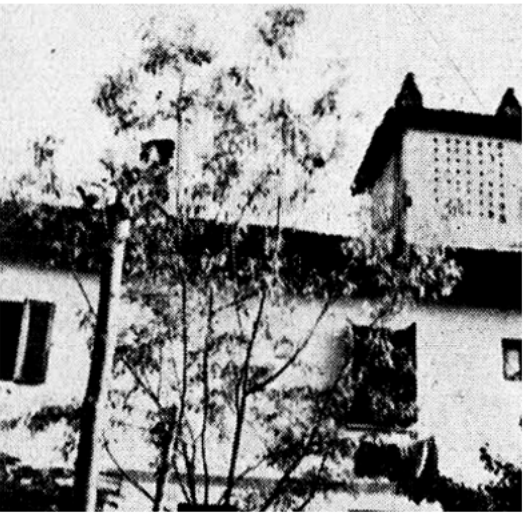
Questo processo di umanizzazione, e liberalizzazione della forma architettonica verrà associato costantemente alle forme primitive dell'abitare riportando inevitabilmente l'attenzione nella culla della civiltà dove è possibile osservare e fare esperienza del primitivismo, e per quanto riguarda lo studio in questione è verificato che l'interesse è focalizzato nuovamente nell'ambito Mediterraneo.

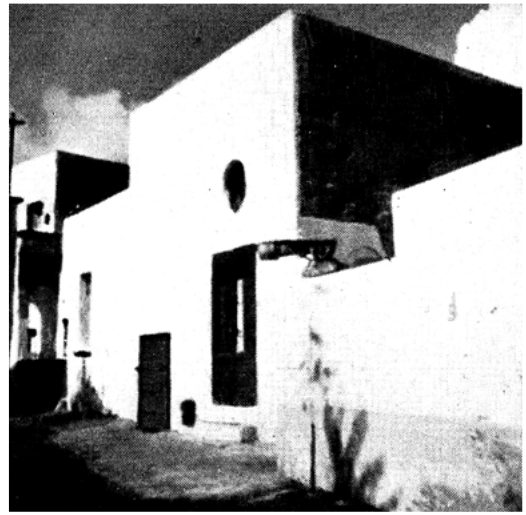
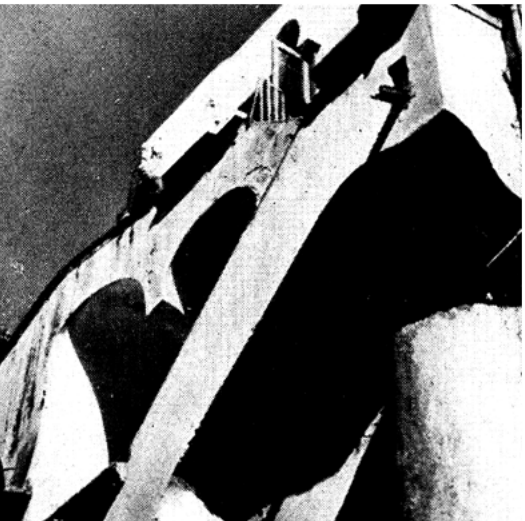
Quello di Rudofsky è un modo di operare anarchico. Il suo è un rifiuto di prendere parte in un dibattito architettonico che ha abbandonato l'interesse per le logiche culturali legate al territorio. L'architettura è diventata disumana. Egli riesce a inserirsi nel processo di rinnovamento del mondo che era ormai stanco del moderno e faceva fatica a trovare una convergenza di intenti.

Cerca di lavorare con il paesaggio e non di renderlo artificiale. L'intreccio tra Architettura e territorio. Questo è il centro del pensiero di B. Rudofsky.

Egli va consapevolmente oltre le rotte convenzionali tracciate dai *Grand Tour* e propone un modo sovversivo di guardare l'architettura. Come suggerisce A. Ferlenga *l'abilità più grande di B. Rudofsky fu quella di sottolineare la marginalità degli architetti all'interno del mondo delle costruzioni.*[79]





Fotografie dall'architettura Rurale italiana a cura di G. Daniel e G. Pagano:

112. Colombaia a pianta circola presso la pianutra di Pesto, Lazio, Italia.

113. Capanna di Calabrese presso Martina Franca - Scala di accesso a casa rurale nel Golfo di Napoli, Italia.

114. Torre quadrata in Calabria, Italia.

115. Una pergola presso Ischia, Italia.

116. Case nella campagna di Napoli, Italia.

117. Casa a Boscotrecase nei pressi del Vesuvio, Italia .

118. Case tipiche delle Puglie, Italia.

119. Colombaia a pianta circola presso la pianura tra di Pesto, Lazio, Italia.

Questo modo di vedere le cose ha rappresentato quell'agire sovversivo che ha tanto incuriosito gli architetti stessi e che in alcuni casi ha determinato un vero e proprio cambio di rotta nel modo di pensare l'architettura. Quella proposta da Rudofsky è una rifondazione culturale che parte dall'architetto e che coinvolge direttamente l'uomo andando a occuparsi del suo modo di vivere. In questo si differenzia da quanto accaduto precedentemente in Italia e Spagna sulle pagine di Domus, Casabella e A.C.; egli non cerca di giustificare un certo modo di operare, non cerca di dare dignità ad un'area geografica surclassata dal progresso tecnologico ne si cimenta in una rivendicazione di un primato ideologico, di una supposta paternità ideale della nascita delle arti e dell'artigianato. Egli guarda la vita, studia la vita e propone un modello di vita o meglio usando le sue parole su Domus sostiene la necessità di scoprire *un nuovo modo di vivere*[80]

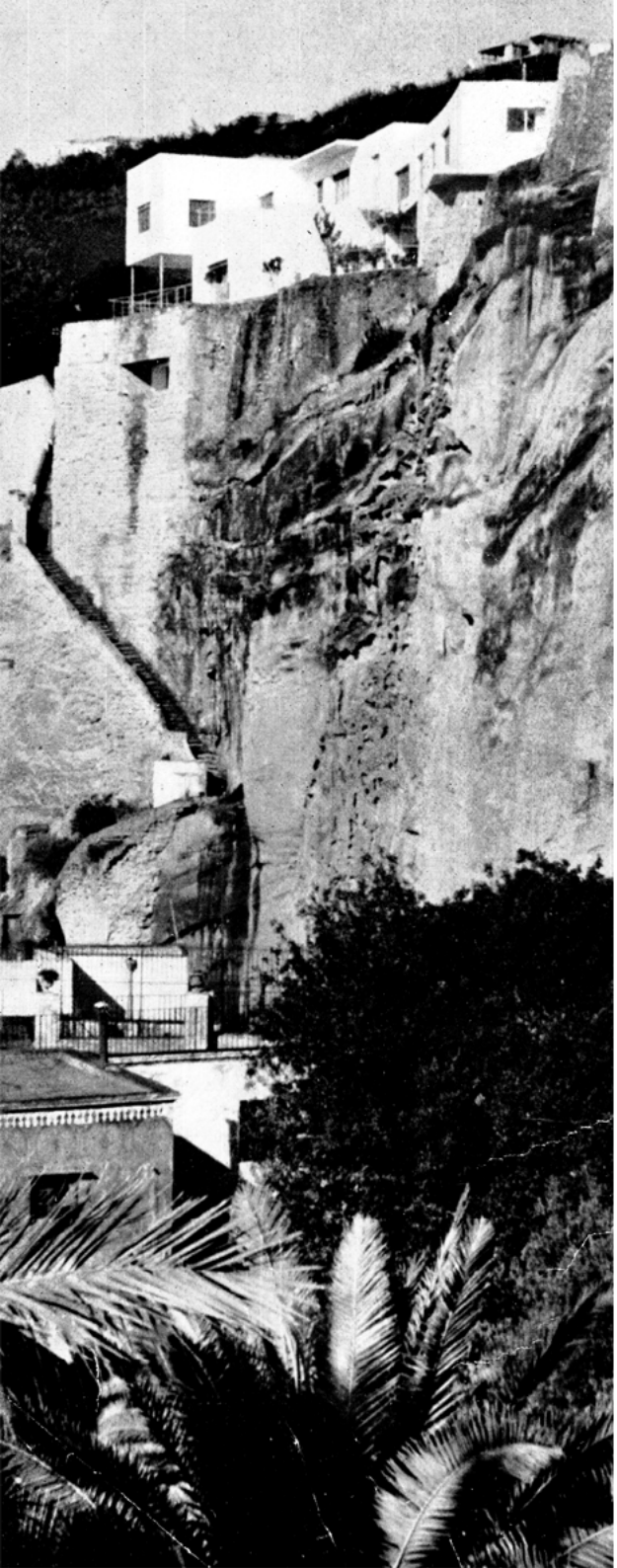
L'attenzione torna finalmente sull'uomo e il Mediterraneo è il laboratorio in cui l'uomo è stato libero di creare dei prototipi di casa a prescindere dall'ordine teorico imposto dagli architetti. Le esigenze umane si mostrano in un teatro che è sempre stato sotto i nostri occhi ma che non sempre si è avuto la lucidità di *saper osservare* per capire *cosa* e *come fare*.

Certamente questo modo di osservare non nasce dal nulla. Anche se con fini differenti già la mostra di G. Pagano e G. Daniel *L'architettura rurale italiana* del 1936 presso la VI Triennale di Milano aveva aperto il discorso di un modo di fare architettura lontano dallo stereotipo del potere classicista promosso dal fascismo.

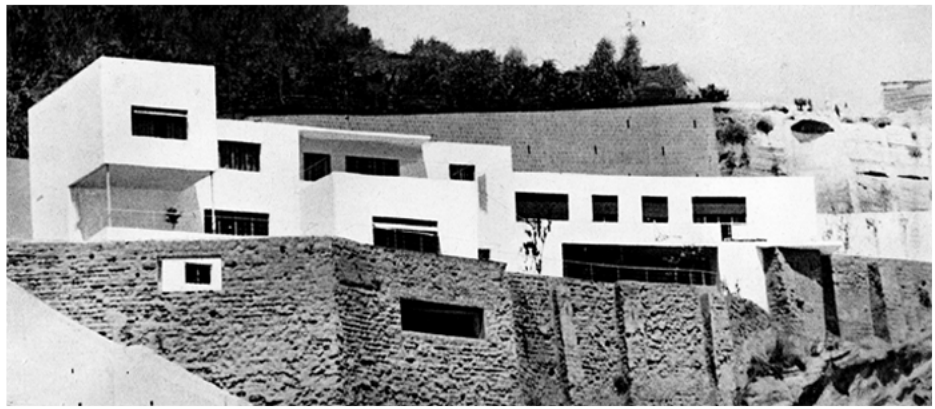
Io mi diverto a scorrazzare per l'Italia per scovare nuovi documenti fotografici e cinematografici da aggiungere al mio archivio; per scoprire nuovi aspetti di una città, di un paesaggio, di un'opera d'arte. Ho costituito così a poco a poca, un mio vocabolario di imani che parlano dell'Italia […] Un'Italia di poche parole, fatti di paesaggio ricchi d'Inesauribile fantasia plastica: l'Italia provinciale e rude, che da lievito al mio temperamento moderno assai più che delle accademie e dei compromessi delle grandi città[81]

L'interesse si sposta su l'architettura dell'uomo comune, quella dei centri rurali, quella che ha contribuito il paesaggio costruito della penisola italica che gli architetti del Nord Europa disegnano con continuità sin dall'ottocento. L'operazione culturale in atto è ancora una volta sintetizzabile nelle idee di Pagano legate alla mostra presso la Triennale di Milano, e dice

L'analisi di questo grande serbatoio di emergere edilizie[…] può riserbarci la gioia di scoprire motivi di onestà. di chiarezza, di logica, di salute edilizia la dove una volta si vedeva solo arcadia e folclore. […]Questo immenso dizionario della logica costruttiva dell'uomo, creatore di fantasie astratte e di fantasie plastiche spiegabili con evidenti legami con il suolo, col clima, con l'economia, con la tecnica, ci è aperto davanti agli occhi con l'architettura rurale. Un esame dell'architettura rurale perciò, condotto con questi criteri, può essere non soltanto



ARIA, SOLE, VERDE E ARCHITETTURA



Fotografie della Villa Oro a Napoli, progetto di Rudofsky e Cosenza.

120. Collocazione della casa sopra la roccia. Pubblicato in Domus.

121. Titolazione di Domus riguardo al progetto trattato. Pubblicao in Domus.

122. - 123. Prospetto laterale che identifica l'operazione di svuotamento del volume per dare vita a una terrazza. Pubblicato in Domus.

utile ma necessario per comprendere quei rapporti tra causa ed effetto che lo studio della sola architettura stilistica ci ha fatto dimenticare. L'architettura rurale rappresenta la prima e immediata vittoria dell'uomo che trae dalla terra il primo sostentamento. [82]

Dopo la seconda guerra questa idea dell'importanza della verità dell'architettura anonima si fa sentire prima in Inghilterra con gli accostamenti fotografici fatti da G. E. Kidder Smith[83], americano, che mette a confronto edifici rurali e architettura italiana degli anni venti. Di questo esperimento parla entusiasticamente J. Stirling *Regionalism and Modern Architecture*

I capitoli visualmente più interessanti del recente libro sull'Italia di Kidder Smith - L'Italia costruire - non erano necessariamente quelli sull'architettura italiana moderna o rinascimentale ma quelli sull'architettura anonima. [84.]

Sempre Stirling si continua a interessare della questione sottolineando in una sua descrizione di Ronchamp lo stretto legame tra l'attività di Le Corbusier e la sua stretta relazione con l'ambiente Mediterraneo, le sue forme, i suoi materiale e la sua luce[85]

Se l 'architettura dovrà rigenerare il Movimento Moderno sarà prima necessario capire cosa sia moderno nell'architettura moderna. Le aperture apparentemente casuali nei muri e nelle cappelle potrebbero richiamare il De Stijl ma una simile espressione è comune negli edifici rurali della Provenza. L'influenza dell'arte popolare è anche evidente nella casa del monaco e negli edifici per l'ostello[86]

La quesito torna quindi alla ribalta negli anni Sessanta ed è estremamente legata a questi precedenti italiani. Sia Cosenza che Ponti conoscevano molto bene il lavoro di G. Pagano e sono proprio loro due i collaboratori più stretti di Rudofsky. Quest'ultimo ha la forza di portare all'attenzione di tutti, nella sua mostra al Moma, l'importanza della tematica.

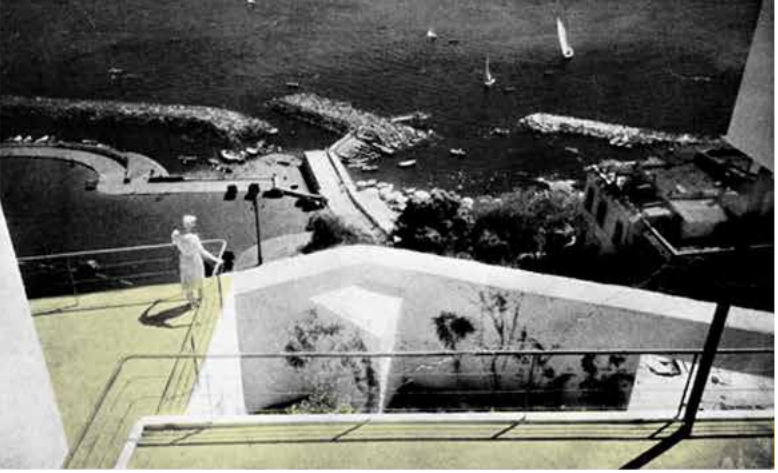
Rudofsky, tra Ponti e Cosenza. Umanizzare l'architettura

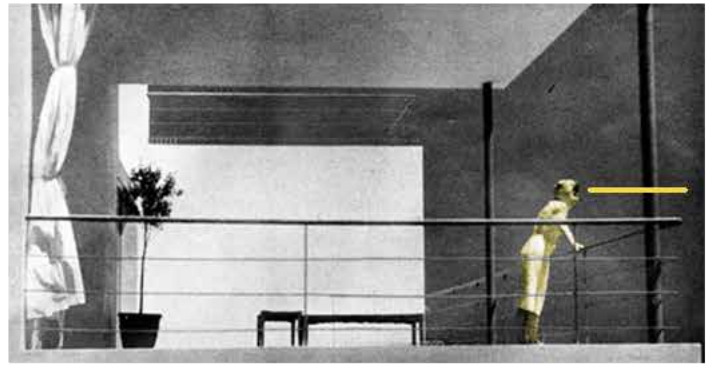
Probabilmente la capacità di Rudofsky di mettere a fuoco la questione risiede nel suo essere uno storico ma prima di tutto un progettista.

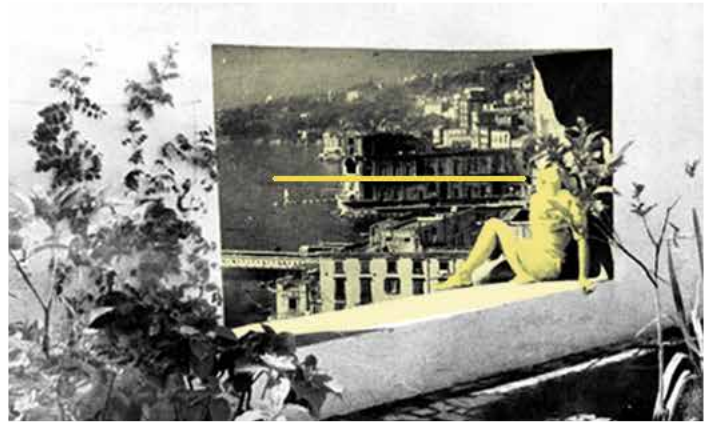
L'ingegnere austriaco lavora a stretto contatto con alcuni architetti italiani - G. Ponti e L. Cosenza (ingegnere) - con i quali avrà un proficuo scambio culturale.[87]

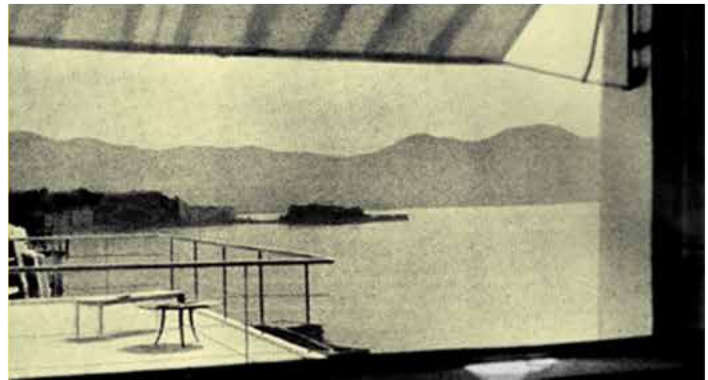
La villa oro a Napoli è il prodotto di una collaborazione con Cosenza. Pubblicata sulle pagine di Casabella[88] e anche su quelle di Domus[89], viene presentata da G. Ponti come "*la nostra più bella costruzione in fatto di ville".*

La villa instaura un rapporto di stretta relazione con il sito. I prismi bianchi non si dispongono più ortogonalmente immobili, poggiati su un vassoio ma cercano di relazionarsi con la topografia del territorio. L'immagine finale è di un insieme che perde la sua purezza razionalista per confrontarsi con i bisogni umani. La complessità della forma ha il ruolo di determinare i possibili scenari di vita quotidiana della casa. Sfruttando la









124. Fotografia d'insieme della Villa Oro a Napoli progetto di Rudofsky e Cosenza.

In sequenza le situazioni di vita domestica che il progettista è stato capace di mettere in potenza nel progetto.
125. - 126. - 127. In evidenza la dislocazione delle terrazze e la possibilità di guardare il panorama, osservare e essere osservati.
128. - 129. Finestra sul paesaggio dalla terrazza e dall'interno della casa.
Pubblicato in Domus.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

130. - 131. In basso zona protetta della terrazza e soggiorno della casa.
Pubblicato in Domus.

disposizione dei volumi, ogni taglio nel muro, ogni terrazza, Cosenza e Rudofsky, offrono a chi abita la casa una vasta scelta di azioni da compiere in questo luogo. Non si parla di funzioni appartenenti ad un programma, ma appartenenti alla vita quotidiana da svolgere all'interno delle mura domestiche. Si cerca di creare diversi scorci sul panorama, diversi posti dove prendere il sole o sedersi in compagnia. I due architetti cercano di mettere gli uomini in potenza di compiere delle funzioni sociali. E' in questo modo che viene interpretato il *valore d'uso* della villa.[90]

A sostegno di quanto detto gli architetti coinvolti nella vicenda, procedono, metodicamente, nel prendere in considerazioni questi aspetti a partire dall'ideazione del progetto. G. Ponti produce delle piante che non sono solamente il momento simbolico dell'unità di misura; grazie a un grande numero di indicazioni scritte, non si limitano a identificare la natura dello spazio ma cercano di identificare i *possibili usi* dello spazio.

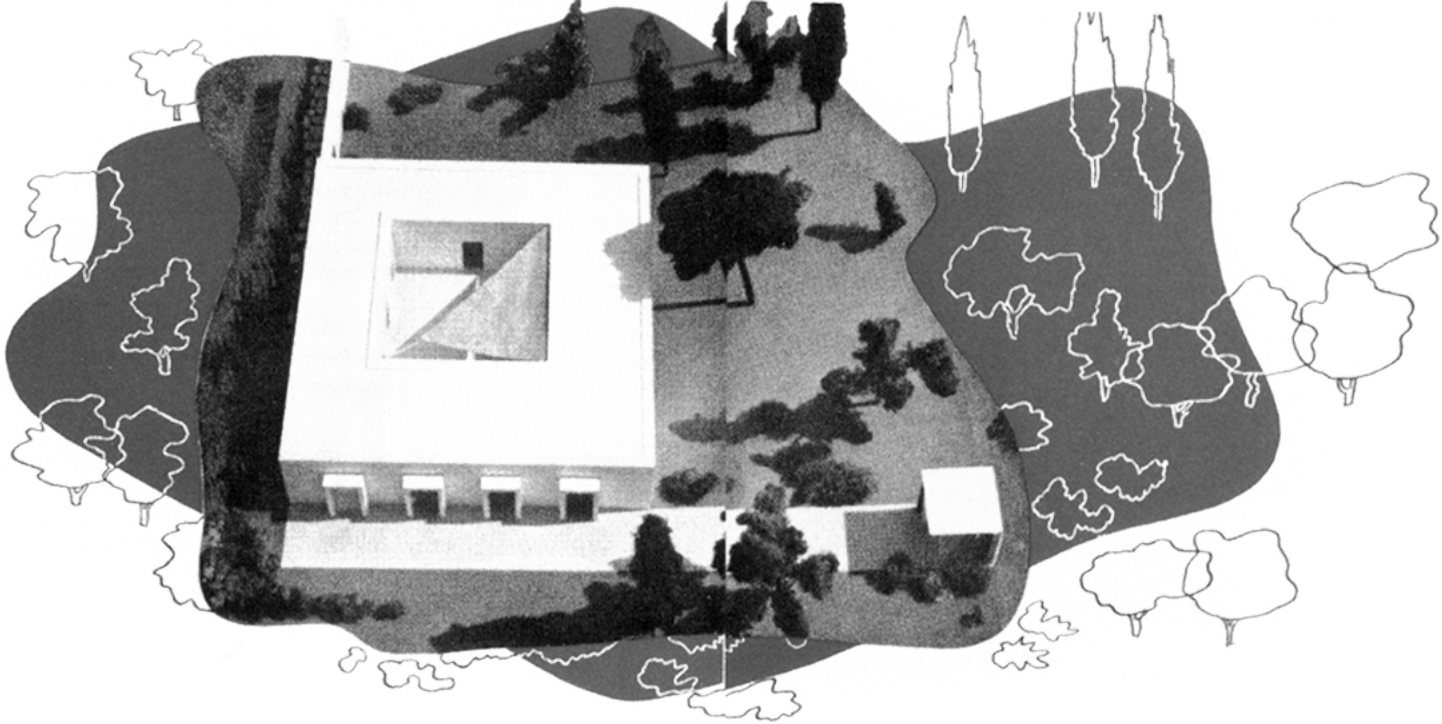
Qui si arriva a casa.
Di qui si scende ai servizi.
Questo è un cortile per lavorare e per stendere.
Per i pasti un tavolo leggero senza fissa dimora.
Una paca e un muro per sdraiarsi.
Qui è una piccola e buona veduta.

In altri casi , come ad esempio Casa Ponti in Via Dezza a Milano (ma anche molti altri progetti), la pianta racconta le possibilità visive che scaturiscono dalla mobilità delle pareti. La possibilità di osservare ed essere osservati, di mettere in comunicazione attraverso lo sguardo spazi diversi e distanti è già prefigurata nella pianta, non si tratta di situazioni fortuite.

Similmente Rudofsky nella sua pianta per "*Una casa ideale sull'isola di Procida*" identifica l'uso degli ambienti attraverso dei disegni. Ancora una volta, la pianta, luogo dell'esplicitazione tecnica delle funzioni dell'edificio, si occupa di programmare e suggerire le esperienze possibili in quello spazio. Anche in questo caso, l'uso della pianta, non più tecnico ma *esperienziale* determina una concezione della funzione assai differente dal *fare* canonico di questi anni. L'utile è legato alle possibili azioni che si possono compiere in quello spazio e queste sono progettate dell'architetto. A ben vedere sembra possibile affermare che questi architetti, abbiano saputo guardare oltre la rigida programmazione funzionale per occuparsi di *progettare l'esperienza*.[91] La conclusione del pensiero di Rudofsky è riassumibile nel titolo per la pubblicazione su Domus del progetto per Procida

Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere[92]

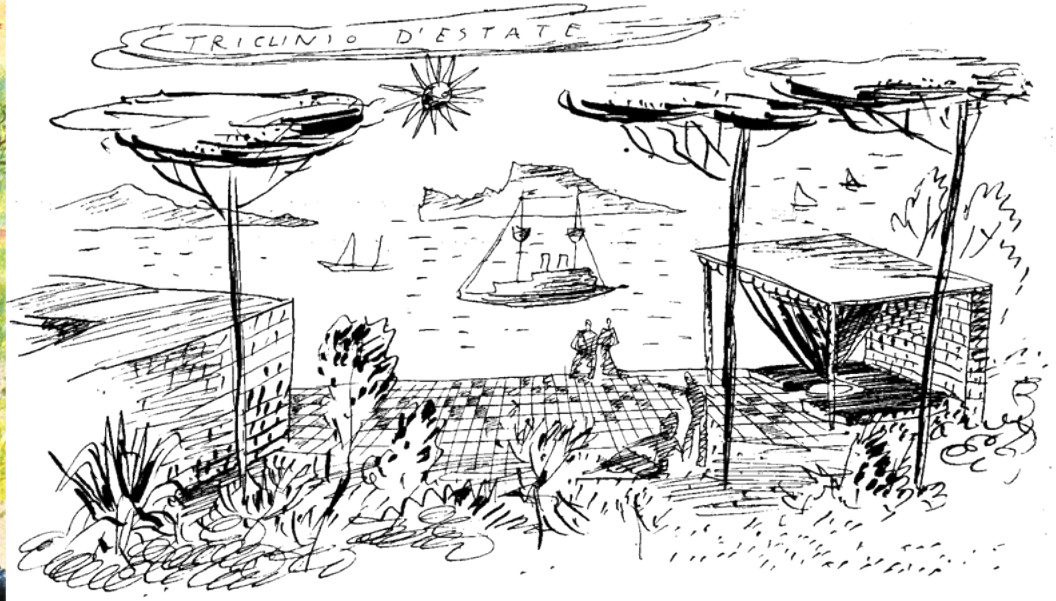
Questo discorso verrà portato avanti individualmente anche da L. Cosenza. Il progetto per le *fabbriche Olivetti a Pozzuoli* ben si identifica nelle parole pronunciate da Erskine pochi anni dopo



Bernardo Rudofsky

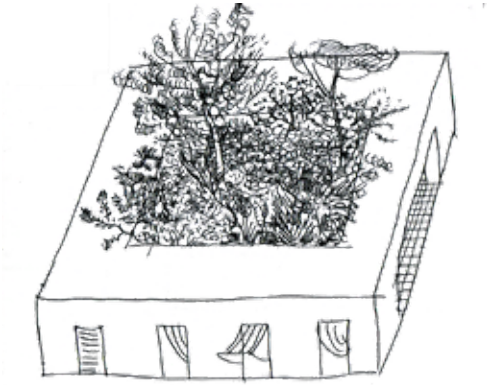
non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere

(commento al disegno di una casa all'isola di Procida)



132. - 133. - 134. Sequenza di disegni di insieme del progetto di B. Rudofsky per una Casa a Procida. La titolazione dell'articolo è emblematica di dell'intenzione progettuale dell'architetto. Pubblicate in Domus.

135. - 136. Disegni di studio di B. Rudofsky sul tema della Casa-Corte-Giardino.
The B. Rudofsky Estate Vienna.



il futuro utente del palazzo con il suo particolare stile di vita, è un materiale da costruzione così importante come cemento, mattoni, legno e acciaio.[93]

Cosenza come Ponti e Rudofsky non si interessa solo dei dati misurabili ma anche di quelli atmosferici. Nei suoi saggi *Esperienze di Architettura* e *Storia dell'Abitazione* senza mezzi termini esplicata le sue intenzionalità

Una fabbrica può uscire fuori dagli schemi razionali di valore universale e cercare di assolvere al compito umano, il più elevato, attingendo dall'ambiente, dal clima e dalla struttura del luogo in cui dovrà sorgere[94]

In questa architettura sembra che Cosenza strutturi il progetto non solo in base alle relazioni visive, ma anche in base a quelle uditive, tattili e olfattive.[95] Si basa su tutte le percezioni che le nostre sensibilità ci trasmettono.[96]

Considerare l'architettura moderna solo come una *machine à abitar* sembra, a questo punto un'ipotesi da scartare. Si può lasciare spazio a dei valori che determinano l'uso dell'abitazione proprio a partire dall'uso giornaliero che si intende fare di questi spazi. Quello a cui si dovrebbe protendere è la ricerca di *valori d'uso* capaci di generare *benessere* piuttosto che metri cubi. L'architetto prima che un tecnico deve quindi essere un profondo conoscitore dei bisogni dell'uomo

[…]l'imperdonabile debolezza del vernacolo è la costanza. A differenza delle arti adorne o dell'architettura nobiliare, esso non segue capricci ne mode e la sua evoluzione nel tempo è quasi impercettibile. Di norma si commisura alle dimensioni umane e ai bisogni umani, senza fronzoli, senza l'isteria del progettista. Una volta che uno stile esistenziale sia fissato, e dall'abitudine si generi un'abitazione, cambiare tanto per cambiare è escluso[97]

Un nuovo modo di vivere. La Casa

La Casa[di Frigiliana]non ha nome o il numero della via, senza consegna di posta, senza radio televisione o telefono. Una strada sterrata privata termina nel garage. Qui ogni estate, Bernard Rudofsky e sua moglie si ritirano da un anno intenso di curatele espositive e di scrittura.[97]

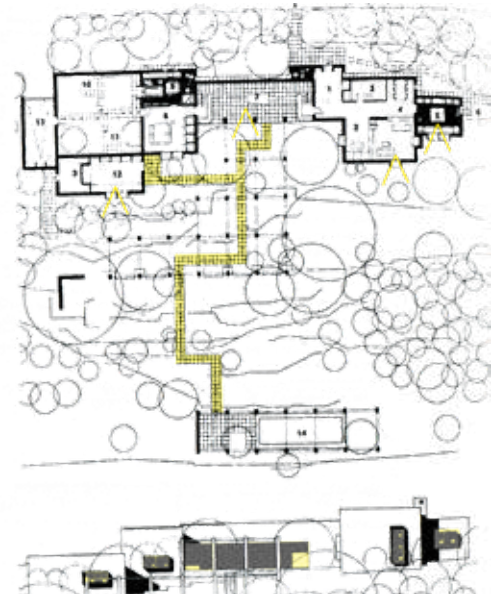
Conclusa la stagione americana di collaborazione con il Moma, Rudofsky ha l'opportunità di costruire una casa per se e per sua moglie. Il sito scelto è in Spagna, presso Frigiliana, nei dintorni di Malaga. Rudofsky racconta la scelta fatta sostenendo l'insostenibilità della vita a New York nelle case completamente vetrate a suo dire insensate per una città che ha la stessa latitudine di Napoli. A suo dire così nasce la scelta di trasferirsi in Spagna, in una casa da lui costruita, un volume opaco che lo potesse proteggere dal calore estivo da Maggio a Ottobre.

La Casa sembra essere la possibilità per Rudofsky di mettere in atto la sua teoria dell'abitare.

137. Disegno di studio del prospetto per la Casa presso Frigiliana, B. Rudofsky.

138. - 139. - 140. - 141. Sequenza fotografica della Casa presso Frigiliana di B. Rudofsky, In (non) evidenza la mimesi con il paesaggio. naturale.

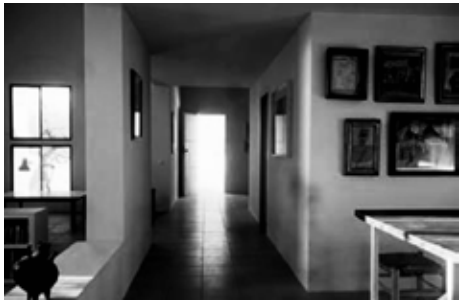
142. - 143. In basso pianta e prospetto della Casa presso Frigiliana di B. Rudofsky. In evidenza il percorso esterno. Le finestre in pianta e in prospetto si aprono verso il panorama.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.



Le fotografie della Casa raccontano un progetto dove il protagonista è l'essere umano. In questo caso la casa è un vero e proprio autoritratto in quanto l'architetto la progetta su misura per se stesso e la sua famiglia.
C'è molto da imparare nell'architettura non ancora divenuta arte da esperti.
I costruttori non acculturati nel tempo e nello spazio[...]mostrano un notevole talento nell'adattare le loro opere al contesto naturale. Invece di cercare di conquistare la natura come facciamo noi , essi accettano di buon grado le stravaganze del clima e la sfida del suolo. Là dove noi cerchiamo situazioni piatte e informi (qualsiasi asperità del terreno viene facilmente cancellata dal bulldozer), altri, più raffinati, sono attratti dai suoli irregolari. Infatti essi non esitano a scovare le conformazioni più complesse del paesaggio.[99]
La casa si inserisce nel territorio tenendo in considerazione gli elementi naturali. Dove ci sono alberi, il muro si apre per lasciare spazio ai rami, dove è presente un declivio i gradini si poggiano sul terreno adattandosi all'inclinazione del suolo. La stessa casa suddivisa in blocchi separati sembra adagiarsi sul solo assecondando la natura. Nessuna geometria, nessuna composizione astratta regola apparentemente regola la composizione delle forme. Invece esse tenute sotto controllo sia compositivo che funzionale. Esse sono invitate a reagire insieme con gli elementi naturali che incontrano sul loro percorso. E' come se la natura fosse un felice imprevisto in grado di determinare delle variazioni che rendono il progetto ricco di sorprese. Usando le parole di Rudofsky
Nel giardino di una casa superbamente progettata, si dovrebbe essere in grado di lavorare e dormire, cucinare e mangiare, giocare e rilassarsi [100]La pergola si estende intorno alla casa a determinare un carattere ambientale usuale. Il ricordo di una scena conosciuta, il bisogno di fare cose normali.
Rudofsky riceve il supporto di Coderch nel processo legale di costruzione della casa. Sin dall'inizio esprime la sue intenzioni riguardo l'atteggiamento mentale da avere nei confronti di questo progetto. Egli avrebbe cercato di progettare la casa senza architettura. Non aspira a trasformare il luogo, ma studia la sua topografia, la sua memoria produttiva che si palesa nelle terrazze agricole e negli alberi preesistenti. Il *Pino alto* diventa l'elemento di riferimento del luogo, una preesistenza in grado di accompagnare lo spirito del progetto.
Sino dai primi schizzi l'intenzione sembra quella di continuare sul *modus operandi* proposto per la casa a Procida e la Casa Arnstein e Frontini a San Paolo, Il progetto si struttura in una frammentazione volumetrica che determina la sua dislocazione in base al terreno e alla funzione. Il patio è ancora una volta il cuore dell'ambiente domestico mentre tutto intorno un sistema di verande accompagna le possibili situazioni all'esterno. Cerca di mimetizzarsi nel paesaggio.
Il suo approccio al locale si traduce in alcuni motivi ornamentali semplificati e standardizzati,

Sequenza fotografica della Casa presso Frigiliana di B. Rudofsky in evidenza:
144. I percorsi si adeguano in modo naturale all'andamento scosceso del terreno .
145. Il percorso giunto all'ingresso della Casa si dirama in piattaforme che permettono l'utilizzo del suolo senza modificarne la forma.
146. Camino esterno con sedute, soggiorno all'aperto .
147. Zona pranzo esterna con panni stesi al sole.
148. Specchio d'acqua con pergolato, gli elementi verticali sono spessi e sorreggono esili travi.
149. Il muro si adatta alla conformazione della pianta aprendo dei passaggi attraverso cui passano i rami.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

150. - 151. In basso due fotografie dell'interno della Casa caratterizzato da forti zone d'ombra a protezione del caldo sole del Sud e della Spagna.



per semplificarne la costruzione, e nella modulazione delle bucature. Inoltre come accade in ogni progetto, la visione delle caratteristiche locali trova spazio anche nella coscienza costruttiva. Egli adopera tecniche locali, materiali locali e forme locali.
Come detto, la determinazione altimetrica della casa è il risultato del rapporto con il suolo scosceso. Allo stesso modo si interessa delle pavimentazioni. Queste sono una parte fondamentale della casa e dell'arredo esterno. Quest'ultimo è piuttosto articolato e permette la connessione tra i vari livelli della casa e del giardino. Stanze all'aperto si susseguono e alternano agli spazi interni. L'uso di materiali come pavimentazione in ceramica, piastrelle e pareti intonacate è sommato alla semplicità e austerità come componenti indispensabili della saggezza della tradizionale architettura mediterranea.
Non vi è una vera e propria gerarchia di valori, ciò che accade all'interno e all'esterno è strettamente collegato.
La storia, le abitudini del luogo, sono considerati materiale di progettazione attivo. Quella che applica Rudofsky al progetto è una revisione critica del dato storico in senso strettamente operativo. Egli rivoluziona il modo in cui si osserva e l'oggetto da osservare. Così facendo compie un doppio passo avanti verso la definizione di un'architettura moderna in grado di tenere conto tanto delle abitudini di vita umane quanto delle questioni urbane e paesaggistiche a cui essa stessa si sottopone nel momento stesso in cui da idea diventa costruzione.

152. Fotografia delle Colonne del tempio di Poseidone, Capo Sunio.

153. Fotografia del portico del Skogskrematoriet di G. Asplund, Skogskyrkogården, Stoccolma.

154. Sistema di copertura della Chiesa di San Marco, S. Lewerentz, presso BjorkHagen.
Fotografia a cura di L. di Loreto.

155. Disegno per "Beyond infinity", 1945 dallo artista svedese Carl Kylberg che aprì la strada alla passione di Utzon per l'arte.

156. Disegno di studio per il concorso di Frederiksberg. Il progetto vince il primo premio, nello schizzo il sole determina il posizionamento delle unità abitative.

157. In basso schizzo di J. Utzon, nuvole e mare .

IV - La natura primitiva

Dal 1947 in poi l'architettura del Norden - definibile come l'area geografica che mette insieme Danimarca, Svezia, Finlandia e Norvegia - diventa un punto di riferimento in Europa. Le parole d'ordine della rivoluzione messa in atto sono *umanizzazione - spontaneità - psicologia*.
Gli articoli di *Architettura Review* descrivono la dimensione dell'influenza della rivoluzione in atto sulla cultura architettonica internazionale:[101]
Finora non è evidente una forte reazione contro i principi del funzionalismo; in effetti, essi non furono mai seguiti più di ora. La tendenza è piuttosto di umanizzare le teorie sul terreno estetico e di ritornare, allo stesso tempo , al primitivo razionalismo sul terreno tecnico. Il Nuovo Empirismo è il tentativo di essere più obbiettivi del funzionalismo, di introdurvi una nuova scienza - quella della psicologia.[102]
Sei mesi dopo, sempre in *Architettura Review,* Eric de Marè dice
[…] gli architetti tentano di formulare una nuova poetica che vitalizzi la loro ispirazione e permetta di sfuggire a quella sterilità cui porta automaticamente una aderenza troppo dottrinaria e pulita al funzionalismo. […] Quali sono le caratteristiche di questo cosiddetto Nuovo Empirismo? In generale si tratta della reazione contro posizioni troppo rigidamente formalistiche. L'entusiasmo per gli esperimenti strutturalistici è superato e v'è un ritorno al buon senso comune. Vi è la coscienza che gli edifici sono fatti per servire gli esseri umani assai più che per aderire alla fredda logica di una teoria. La parola "spontanietet" così frequentemente sulle labbra degli architetti svedesi da forse la chiave di questa nuova tendenza […] il pendolo architettonico si muove ora verso il lato empirico. Perchè, essi domandano, disegnare finestre più larghe del necessario solo per dimostrare che possiamo creare una parete interamente di vetro? Perché tetti piani se vi si verificano delle infiltrazioni di acqua ogni primavera? Perché evitare materiali tradizionali quando rispondono bene alla loro funzione e presentano una grana e un colore piacevoli? Perché inibire la fantasia e scartare quelle decorazioni che desideriamo intensamente? Così, la composizione planimetrica è essa più impegnativa nella realtà finale dell'edificio che nel disegno sulla carta. Le finestre hanno dimensioni dettate dai bisogni e seguono una libera composizione. I materiali indigeni sono usati sia all'interno che all'esterno, specialmente i mattoni e il legno […] Gli edifici sposano il terreno e il paesaggio, e la sistemazione delle piante fa parte integrale della composizione.[103]
A partire da questi articoli (parte di un gruppo più ampio) nel capitolo che segue ci si pone la domanda:
come e dove nasce l'interesse, da parte degli architetti scandinavi, per gli aspetti architettonici, materiali e ambientali che mettono in relazione l'uomo con il corpo fisico dell'edificio?

1
2
3

158. Fotografia di J. Utzon di una casba nella valle del Desde in Marocco, 1947-48. Nella fotografia sul sentiero Lis Utzon.

159. Schizzo di J. Utzon con oggetti di uso quotidiano posti su un tavolo davanti al mare, L'ambientazione dello schizzo è probabilmente la Can Lis.

160. Schizzo in pianta della Can Lis determinazione delle aperture in base al paesaggio.

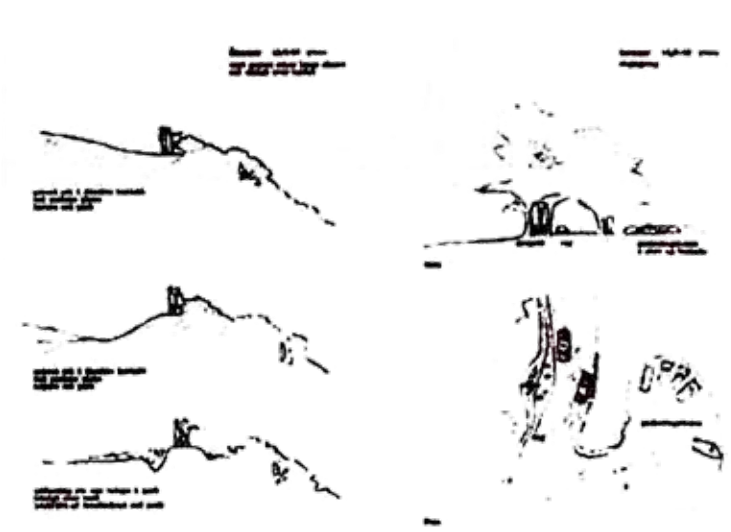
161. Schizzo in sezione della Can Lis in rapporto con la roccia , il mare e le nuvole.

162. Schizzo di J. Utzon rappresenta di copertura della Can Lis con il mare sullo sfondo.

163. In basso una fotografia del Partenone, Atene.

L'architetto preso in esame, J. Utzon, nella sua diversità di approccio al progetto si colloca in una linea di pensiero che ha certamente un raggio di azione più ampio della realtà danese.
L'interesse per l'architetto si concentra prima nel capire il *come* e il *dove* sia avvenuto questo cambio di paradigma e poi nel verificare in *cosa* abbia influito nel *fare* architettonico.
La formazione di Utzon - attraverso i viaggi, i maestri di riferimento, i professori che frequenta e i circoli culturali di cui fa parte - è certamente un dato che può orientare la ricostruzione della nascita di queste idee nuove. Il risultato di tutti questi eventi consiste nel produrre intenzionalità nuove. Queste prendono forma nel progetto dando vita a degli scenari progettuali e architettonici di interesse.

Questo genere di considerazioni vanno inserite in un quadro storico determinato.
I paesi scandinavi usciti praticamente indenni dalla seconda guerra mondiale, escludendo l'invasione tedesca in Danimarca, vengono governati dal partito socialista. Questi promuovono alcune riforme volte ad amministrare le problematiche in campo edilizio. Gli architetti, in questo senso, hanno saputo avviare un dialogo proficuo con la politica. Le riforme progressiste, hanno aperto la strada a numerosi investimenti dando la possibilità ad architetti di primo piano di produrre interventi di qualità sul territorio attraverso i quali le teorie del *Nuovo Empirismo* hanno trovato un immediata verifica.
A partire da questa felice situazione tra una politica illuminata e una scuola di architettura gestita da architetti come Asplund, Lewerentz, Lind, Hedqvist, Rasmussen prende forma questo nuovo modo di pensare l'architettura che darà vita a una generazione di architetti, forti degli insegnamenti e degli stimoli culturali dei loro maestri e di una situazione politica favorevole. Il *Nuovo Empirismo* non è più un'ideologia, ma una cultura. Esso è per prima caso un nuovo approccio alla vita.



164. Nella fotografia J. Utzon tocca la pietra delle cave di Maiorca.

165. A lato schizzi di J. Utzon. Alla ricerca del rapporto con il sito di progetto.

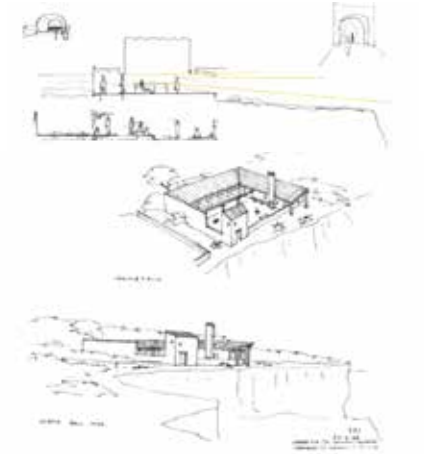
166. - 167. - 168. Sequenza fotografie in avvicinamento della Can Geroni, 1963 - 1965, Erick Christian Sorensen.

169. Fotografie della Can Lis, Convivenza tra muri e albero all'interno del patio.

170. Schizzo di J. Utzon della Can Lis in sezione. In evidenza le possibilità visuali. In basso le situazioni quotidiane sedersi, camminare, parlare e osservare l'orizzonte.

171. Schizzi della Can Geroni, 1963 - 1965, Erick Christian Sorensen.

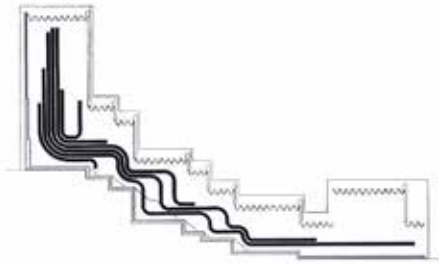
172. Fotografia di Capo Sunio

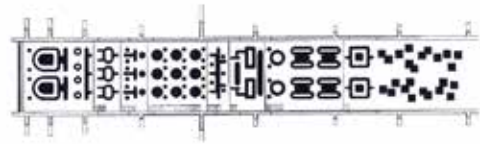


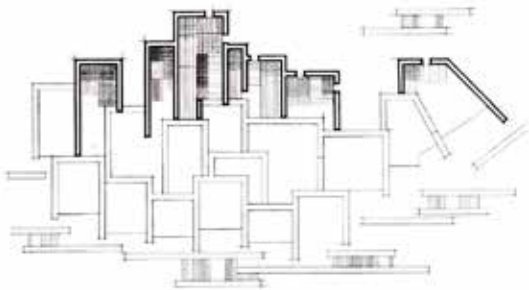
- Un nuovo approccio alla vita. Jorn Utzon e la Can Lis

La nostra professione è qualche cosa che non può essere calcolato[104]

Utzon come la maggioranza degli architetto di origine nordica viaggia molto. Il viaggio in questo caso a un ruolo di primo piano. Sembra possibile rintracciare nei viaggi di Utzon al Sud la consapevolezza della necessità di un ritorno alle ragioni primitive dell'architettura. Nel Mediterraneo, prima viaggia e poi vive parte della sua vita. L'architettura di Utzon cerca nei luoghi dove è costruita il suo significato. Ne risulta una produzione sempre differente che valuta i problemi del costruire secondo il metodo"caso per caso" o, come sarebbe più giusto dire in questa occasione, "luogo per luogo". L'attenzione ai materiali, all'esposizione solare e al rapporto tra interno ed esterno sono gli strumenti attraverso cui cerca un confronto con i luoghi e le culture autoctone. Egli non analizza il luogo solo dal punto di vista storico e dello stile. Egli comprende il *perché* di alcuni atteggiamenti progettuali in determinate aree e riproduce ciò che ritiene parte integrante della tradizione locale. In questo senso è possibile descrivere il suo contributo al progetto come uomo moderno.
E' sintomatica la sua riflessione sul significato di benessere. Il vivere bene è il fine ultimo del progetto; l'architetto mette a servizio del cliente la sua esperienza per creare uno spazio di qualità. Lui stesso afferma:
...la conoscenza del benessere umano è la comprensione del camminare, dello stare in piedi, del sedersi e dello stare comodamente; per godersi il sole, l'ombra, l'acqua che scorre sui nostri corpi, la terra e tutte quelle sensazioni più difficili da realizzare. Un desiderio di benessere deve essere fondamentale in tutta l'architettura se vogliamo ottenere un'armonia tra gli spazi che creiamo e le attività che si svolgono in essi [105]
L' atteggiamento di Utzon verso il progetto domestico cerca di concentrarsi su chi vive la casa; Utzon stesso usa le parole di Erskine per sottolineare questa vocazione:
il futuro utente del palazzo con il suo particolare stile di vita, è un materiale da costruzione così importante come cemento, mattoni, legno e acciaio.[106]
Attraverso questo modo di osservare la realtà, la costruzione e il progetto è fornita l'interpretazione di ciò che è per lui il Mediterraneo. R. Moneo, che collabora nel suo studio, prova a inquadrare la figura dell'architetto danese; *Né la lingua né la storia sembrano preoccupare Utzon. Per lui, ogni progetto è una nuova nascita in cui è permesso tornare alle origini. Da qui il ritratto di Utzon come un pioniere, come autentico Gary Cooper*[107]
Nei suoi scritti e nelle sue interviste Utzon sottolinea l'influenza di diversi architetti come G. Asplund, E. Rasmussen, F. Wright, L. Mies van der Rohe e L. Kahn.
Sicuramente G. Asplund ha un ruolo di primo piano come punto di riferimento del giovane







173. Fotografia di Ouarzazate.

174. Fotografia di villaggio berbero in Marocco nei pressi di Marrakech.

175. - 176. - 177.- 178. Progetto sperimentale di Housing, J. Utzon.

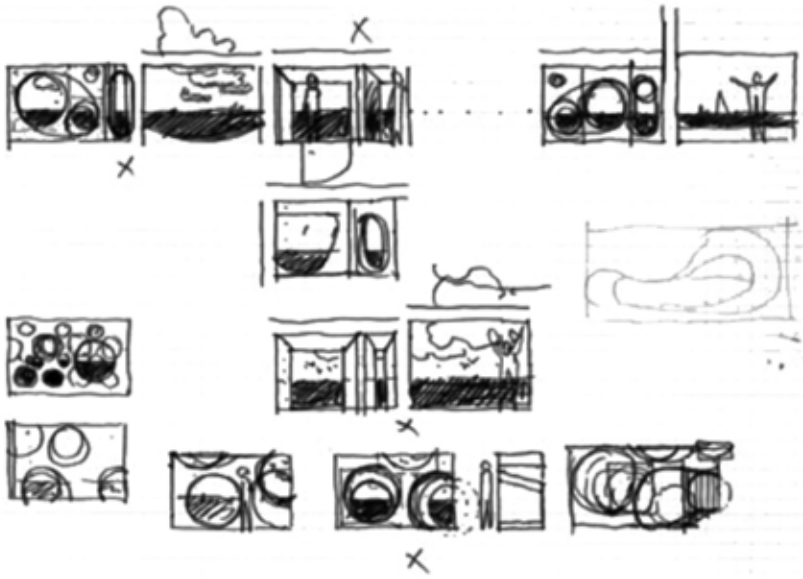
179. Ait-ben-haddou in Marocco nel Sud della catena montuosa dell'Atlante. Il villaggio si sviluppa all'interno di una fortificazione. La morfologia è compatta ma ricca di variazioni altimetriche. i vuoti e i pieni si dilatano e restringono.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

180. - 181. Concorso per l'università di Odense affiancato ad una vista dall'alto di Ouarzazate.

Utzon, appena giunto a Stoccolma per sfuggire all'invasione tedesca in Danimarca. E' probabile che proprio nel conoscere l'architettura di Asplund si interessi in particolare all'espressione dei materiali e al benessere umano. Si può sintetizzare questo interesse per l'architettura di Asplund paragonando ciò che scrive riguardo la Corte di Giustizia di Göteborg e riguardo la Corte di Copenaghen. Della prima dice:
Lo spazio principale dell'edificio è una hall a tripla altezza, con gallerie, uno spazio pieno di luce, piante e fiori, con pareti in legno di colore chiaro, molto confortevoli e dettagli molto raffinati. È una lobby in attesa di una serie di sale per i tribunali che fornisce una piacevole sensazione di calore e purezza. Stimola la speranza della giustizia e della comprensione, non solo la pena [108]
Della seconda invece sottolinea:
Ha un'atmosfera del tutto opposta la Corte principale di Copenaghen, con la sua facciata cieca sinistra, con colonne pesanti e spazi scuri, un edificio mozzafiato che sembra identificarsi con la loro idea di legge e punizione[109]
Questa capacità di distinguere le possibilità atmosferiche dello spazio architettonico trovano conferma nel suo interesse per S. Rasmussen, già professore di K. Klint e K. Fisker, che introduce la scena architettonica danese a tematiche nuove riguardo i dati atmosferici dell'architettura. In seguito, svilupperà questo argomento nella sua pubblicazione *l'esperienza dell'architettura*. Rasmussen sosteneva che il successo degli edifici che disegnava consisteva nel creare una forma naturale tale che a nessuno potesse venire in mente che quell'edificio fosse stato progettato da un architetto.
Questi temi legati alla percezione architettonica avranno uno spazio importante nel lavoro di Utzon e lui stesso è solito spiegare una certa quantità di azioni architettoniche collegandosi direttamente agli aspetti atmosferici legati alla materia architettonica.
In conclusione la ricerca di Utzon pone in primo piano i movimenti e la percezione globale dello spazio come fonte di ispirazione e punto di partenza. Egli è interessato agli aspetti tattili ed uditivi oltre che visivi e la forza del suo punto di vista consiste nella capacità di trasformare questi aspetti fenomenologia in dati di progetto.

Costruire Luogo per Luogo
Tutti gli edifici che mi hanno inspirato - ad esempio le città desertiche del Marocco - si trovavano in relazione al luogo e al sole; è allora che acquisiscono il carattere delle antiche città e dei templi greci. Si tratta di raggruppare case e appartamenti in modo che si armonizzino con il paesaggio e offrano così le migliori condizioni di vita del luogo.[110]

Utzon fa parte di una generazioni di architetti che tende a disinteressarsi del Classico. Piuttosto preferisce studiare gli edifici vernacolari e le forme vicine alla natura, come si



182. Disegno di studio di J. Utzon. Come guardare il mare attraverso le nicchie-finestre della Can Lis.

183. - 184. - 185. - 187. Sequenza fotografica che illustra l'evoluzione dall'archetipo della caverna all' abitazione marocchina.

188. Nella fotografia Capo Sunio. Una piattaforma sul mare.

vede anche dalle sue collezioni di oggetti, souvenir provenienti dai numerosi viaggi: iconografia Russa, sculture africane, urne greche, arte cinese. [111]

Il momento di svolta nella sua formazione è il trasferimento a Stoccolma con l'amico Faber. Qui, lavorando per Hedqvist, conosce il giovane Arne Korsmo, che diventerà un importante architetto norvegese e lo metterà in contatto con gli esponenti della scena architettonica di Norvegia. Inoltre ha la possibilità di partecipare ad alcune conferenze di A. Aalto dove sente parlare per la prima volta dell' "elemento umano" oltre a conoscerlo e aver l'opportunità di lavorare presso il suo studio ad Helsinki.

Il viaggio in Marocco è caldeggiato proprio da Hedqvist. Lo stesso Hedqvist gli permette di iniziare il medesimo tour di P. Celsing, di cui è il professore di riferimento presso l'Accademia di Stoccolma , e di A. Korsmo, che raggiunge sia J. Utzon che P. Celsing in Marocco.

Caratteristica di Utzon era quella di non avere una particolare propensione allo studio della teoria, probabilmente per questo il viaggio è da considerarsi il suo vero strumento di conoscenza. L'esperienza diretta assume un ruolo decisivo. Progettare secondo i bisogni dell'uomo è l'unica via di ingresso al progetto.

Per comprendere tutta l'ispirazione presente negli innumerevoli mezzi di espressione dell'uomo bisogna lavorare con le nostre mani, con i nostri occhi, con i piedi, con lo stomaco a partire dai nostri movimenti e non a partire da norme statistiche o regole date dallo standard; questa è l'architettura che è tanto varia quanto lo è l'uomo.[112]

Egli trascorre un periodo significativo in Marocco entrando in contatto e vivendo la vita dei nomadi del deserto in condizioni estreme. La cultura islamica lascia un forte segno nei suoi progetti. Oltre al progetto di Kingo house - e alle altre possibilità avute di declinare il medesimo concetto di modulo abitativo - il parlamento di Kuwait, la chiesa di Bagsværd e in generale la sua teoria riguardo le possibilità dell'architettura additiva nascono proprio come risultato della sua esperienza in Marocco.

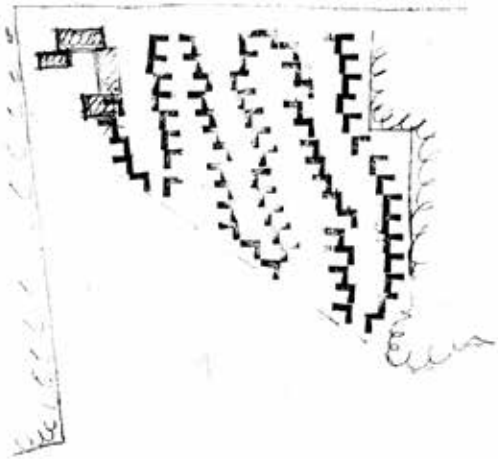
Negli stessi anni anche altri architetti si muovono in questa direzione. Prima Aldo Van Eyck nel 1947 va a vivere nel Sahara per quattro anni e commenta

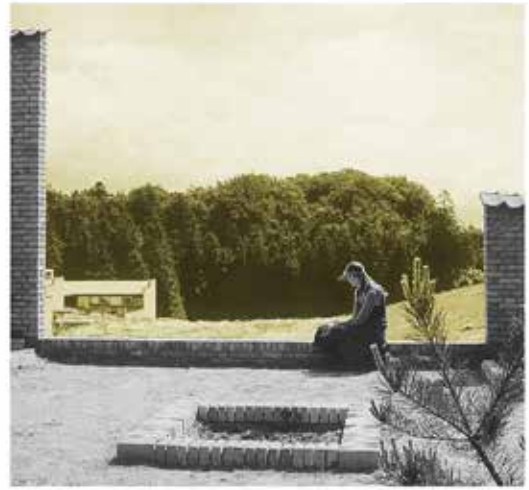
Non può essere stato così diverso in 3500 anni fa: [...]gli stessi spazi attorno al cortile, la stessa enclousure, lo stesso improvviso passaggio da luce a oscurità, la stessa freschezza nel cuore, lo stesso freddo delle notti, le stesse paure [...] lo stesso sonno [113]

La ricerca di un senso primitivo dell'architettura è quindi un tema ricorrente.

A. Van Eyck aiutato dagli antropologi Paul Parin e Fritz Mongenthaler nello studio dei dogon pubblica sulla rivista Forum un servizio fotografico e delle riflessioni sul significato della sua esperienza:

Mi sembra che il passato, il presente e il futuro devono essere attivi all'interno della mente senza soluzioni di continuità questa a mio avviso è la sola medicina contro lo storicismo





189. Disegno di studio di Utzon per il progetto di un complesso residenziale a Fredensborg .

Sequenza fotografica riguardo il progetto del complesso residenziale Kingo:
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

190. - 191. - 192. Dall'alto verso il basso sulla destra si evidenzia la capacità dei muri di inquadrare delle specifiche parti di paesaggio. Gli stessi muri determinano lo spazio sempre differente tra gli edifici.

193. - 194. - 195. In basso a sinistra i bordi degli edifici non sono mai rigidi sul piano orizzontale mentre variano la loro altezza sul piano verticale per proteggere dalla vista il giardino interno.

196. - 197. In sequenza planimetria Kingo e Fredensborg

sentimentale, il modernismo e l'utopismo. E anche contro l'angusto razionalismo, il funzionalismo e il regionalismo. Una medicina contro tutti gli ismi messi insieme[114]

Lo stesso J. Utzon parte per il Marocco alla scoperta di questa civiltà ancora priva dei costumi della modernità. Lui stesso sostiene che

Ho capito che è stato durante i miei viaggi che ho imparato veramente.[115]

Inoltre è proprio lui a consigliare a S. Fehn, presentatogli da A. Korsmo, di intraprendere questo viaggio. Viene così in contatto con il gruppo PAGON[116] con i quali collabora anche per alcuni progetti. Lo stesso Fehn arriva a delle conclusioni simili riguardo al significato e al valore che può avere quell'architettura priva di infrastrutture

culturali stratificate nel tempo. La questione *non è se sia possibile avventurarsi intellettualmente in un mondo culturale che non* è *proprio[..] dovrebbe essere possibile riconoscere, sine qua non, la validità intrinseca e la simultanea giustificazione di tutti i modelli culturali, indipendentemente dal tempo e dallo spazio […] detesto un atteggiamento sentimentale da antiquario verso il passato, come pure sono contrario a un analogo atteggiamento tecnocratico verso il futuro. Entrambi sono fondati su una nozione statica e meccanica del tempo*.[117]

Per tutti e tre gli architetti i villaggi le case diventano dei piccoli universi; un abaco di spazi e forme da riusare nel progetto. E' così che il viaggio diventa materia viva di studio e strumento di lavoro. Il viaggio è ciò che ispira l'intenzione di questi architetti aprendo la mente verso nuovi orizzonti tecnici e umani. Per concludere, A. Van Eyck sintetizza al meglio come il viaggio in Marocco ha un ruolo determinante per accumulare immagini operative[118].

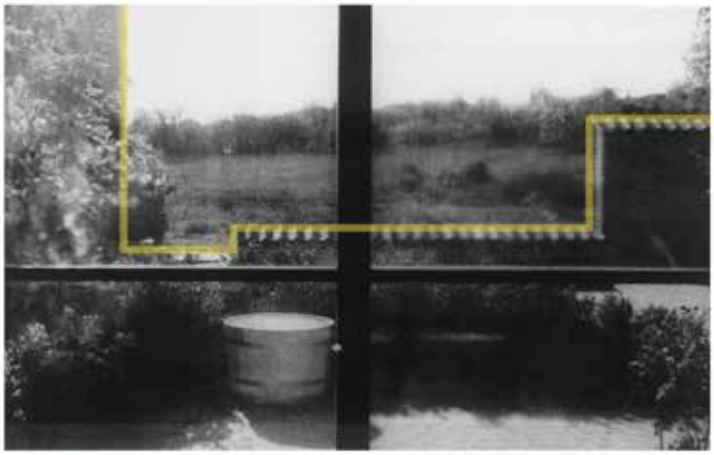
Un villaggio (città o metropoli) non è *soltanto un insieme di luoghi;* è, *nello stesso tempo, molti insiemi, perché a ognuno di essi corrisponde un abitante […] significa che un villaggio per essere associato a ciascun abitante individualmente, ma anche a tutti gli abitanti, nel loro insieme.*[119]

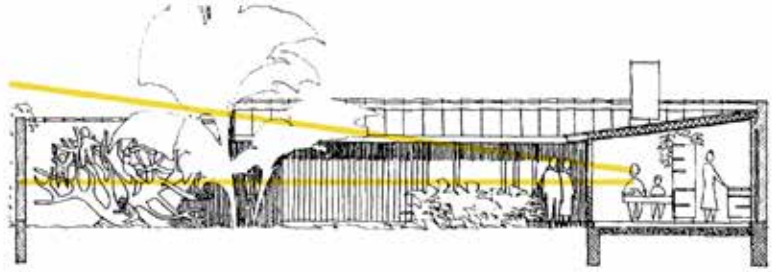
Una città araba in Danimarca.

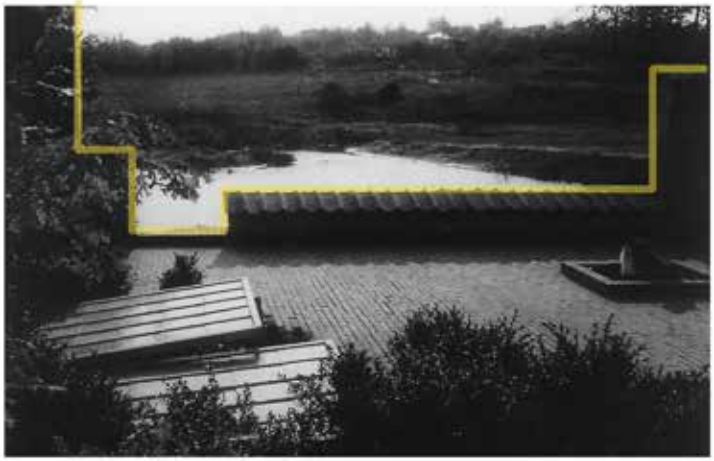
L'importanza operativa del viaggio in Marocco per J. Utzon è chiara nel progetto di Kingo houses e nella formulazione dell'idea di architettura additiva. Nella società islamica la corte domestica ha un ruolo centrale nella vita di tutti i giorni. Djamshid Farrasat spiega con chiarezza:

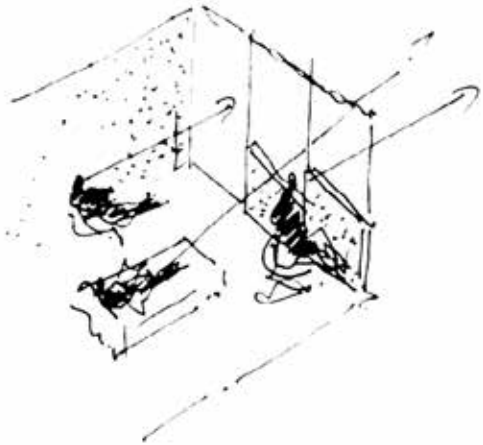
la camera segreta della società era la famiglia. Si viveva all'interno, protetti delle proprie mura. Queste comprendevano il microcosmo di cortili, alberi, acqua, volte fresche e terrazze sul tetto e tutti il necessario; non era necessario vivere all'esterno. [120]

Utzon studia questo modo di vivere e cerca di tradurre gli aspetti più interessanti del modo di vivere islamico nelle abitudini di vita danesi. La cellula progetta prevede due









Fotografie del complesso residenziale Kingo, progetto di J. Utzon:
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

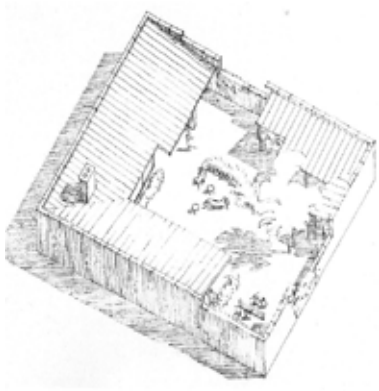
198. - 199. In evidenza i muri che proteggono il giardino si modellano in base all'utilizzo.

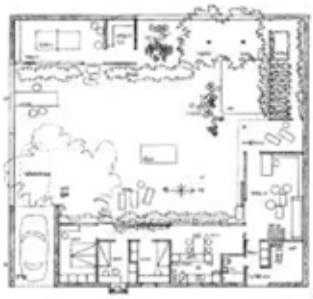
200. Schizzo di Utzon testimonia l'attenzione al dimensionamento della bucature sui muri in base all'uso interno.

201. - 202. Le Sezioni esplicitano i coni ottici che determinano la posizione delle finestre.

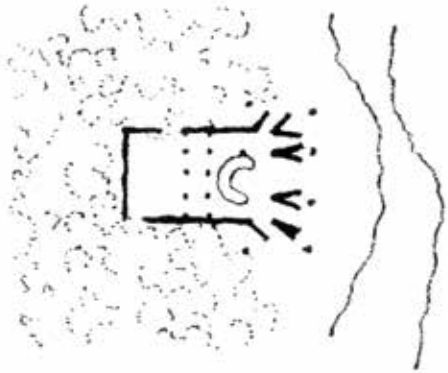
203. - 204. In evidenza, le finestre assumono una forma e collocazione per permettere a tutti gli abitanti della casa, uomo e donne ma anche bambini di avere la giusta visibilità verso l'esterno.

205. - 206. Assonometria e pianta dell'unità abitativa singola di Kingo, J. Utzon





tipi di casa e 50 mq di giardino chiuso|protetto da un muro di recinzione. Questo diventa una stanza a cielo aperto lontana dagli sguardi indiscreti dei vicini ma che si apre in punti specifici sul paesaggio. Il muro quindi non è chiuso, diventa una dispositivo opaco che occlude la vista quando è necessario. La forma del complesso sfrutta la ripetitività dei moduli abitativi per consentire una composizione ottimale dal punto di vista del rapporto tra gli edifici e tra l'edificio e il sole. Questo è il concetto di architettura organica di Utzon che deriva direttamente da ciò che osserva nel Mediterraneo.
Se vedi un fiore di ciliegio, un gruppo di fiori su un albero, ogni fiore ha una posizione diversa a seconda del sole e del suo fiore vicino.[121]
La relazione con il sole è uno dei modi attraverso i quali cerca di uscire dalla conformazione del progetto come di *una scatola dai bordi duri*. Kingo viene soprannominato in breve tempo *la città araba* e successivamente viene assimilato anche all'impianto della *domus romana* caratterizzata dal patio centrale intorno al quale ruotano tutte le funzioni della casa. Anche l'architetto austriaco Roland Rainer, che tratta con molta attenzione l'argomento - scrive *traditional building in Iran* - si congratula di persona di persona con Utzon per sua capacità nella rilettura della tradizione islamica.
Tornando alla conformazione del progetto, la cellula propone un *tipo* di abitazione che si apre in un'unica direzione. Se nelle due case di Mallorca questo metodo serve per inquadrare frammenti sempre differenti di orizzonte, in questo caso l'orizzonte è costituito dal giardino domestico delimitato dal muro. Le direzione sempre differenti delle aperture sono misurate in base all'altezza del muro che determina la linea dell'orizzonte domestico. Gli ambienti hanno altezze sempre differenti. Queste variano in corrispondenza delle attività che si svolgono all'interno e di chi le deve svolgere. Uomo, donna e bambino, ognuno ha una finestra a misura per poter traguardare oltre il vetro ed avere una connessione visiva con la corte privata. Lo spazio esterno si pone in relazione diretta con il tipo di azione che è prevista nello spazio interno.
Nei progetti di quartieri additivi proposti da Utzon questo rapporto continua anche all'esterno della casa. Esiste una relazione tra interno ed esterno anche nel rapporto tra una casa e le altre case vicine. Le case sfruttano la possibilità di essere schermate dalla barriera opaca e allo stesso tempo trovano dei varchi visuali solo in alcuni punti del muro dove è prevista una relazione visiva con i vicini o con il paesaggio. Altra situazione di relazione con il territorio avviene sfruttando la topografia del terreno. Le case si poggiano sul terreno adattandosi alla pendenza. In questo caso Utzon sfrutta le condizioni dettate dal luogo concedendo una apertura sul paesaggio a ogni casa sfruttando il terreno scosceso. Questo approccio determina contemporaneamente la natura individuale della cellula e la sua appartenenza ad una comunità. Nella concezione dell'architettura assemblata con metodo additivo c'è un cambio di punto di vista determinante. Il processo creativo non



207. Utzon osserva il mare dalla Can Feliz.

208. Disegni di studio di Utzon, esplorazione della possibile inquadratura dell'orizzonte.

209. - 210. Disegno di studio dell'idea in pianta e sezione della Can Lis, Maiorca. J. Utzon.

211. - 212. Fotografie della Can Lis, Maiorca. In evidenza l'intenzione di determinare delle precise inquadrature dell'orizzonte.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

213. - 214. Planimetrie del progetto per la casa di Bayview affiancata alla planimetria della Can Lis. In evidenza la relazione tra le case e il paesaggio.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

è più suddiviso in due fasi, uno della pianificazione alla macroscala e uno del particolare. In questo caso il progetto corre su binari paralleli, contemporanei e tra di loro quasi indipendenti se non per i parametri di aggregazione. L'architetto da un lato risolve i problemi della cellula dando risposte multiple. Si occupa di una progettazione dettagliata e particolare, quasi individualmente legata a chi usa lo spazio. Dall'altro può pensare a come comporre strategicamente i blocchetti tra di loro. Qui il problema è nella relazione tra i blocchetti ma la questione è spostata da ciò che avviene al loro interno. L'architetto può occuparsi, indipendentemente da ciò che avviene nella casa, dello spazio *tra* le case
Sembro teatrale se dico che ho un altare come casa, ma la ho. Questo è il mio altare. E' qui che con il più profondo rispetto, affronto la natura e, con grande passione, contemplo il sole e la terra davanti a me.[122]

L'immagine di Utzon che guarda il mare con la mano a visiera seduto su una sedia sulla terrazza della sua casa a Mallorca ci consegna l'elemento chiave per decifrare il testo architettonico. L'atto di osservare l'orizzonte appare come l'idea guida delle azioni progettuali messe in atto.
Fin da bambino, Utzon, quando va in mare con il padre, Aage Utzon, progettista di barche è educato a dare valore all'atto dell'osservare il mare. Per J. Utzon se dove si costruisce una casa c'è il mare, osservare il mare diventa il motivo di esistenza della casa. Lo spunto di riflessione riguardo l'orizzonte, oltre ad emergere nella rotazione dei padiglioni e nell'orientamento delle bucature è denunciato come intenzione dallo stesso architetto che già negli schizzi si sofferma sul tema dell'inquadratura del punto di fusione tra cielo e mare.[123]
Le due case di Mallorca da questo punto di vista sembrano il proseguimento di un percorso che ha inizio a Bayview in Australia. Qui il programma è diviso in tre padiglioni con telaio esterno in calcestruzzo e la tamponatura interna in pietra locale. Il padiglione della zona giorno e quello della zona notte comunicano tra loro attraverso uno stretto passaggio coperto in vetro mentre il padiglione dello studio rimane indipendente e completamente esposto a Sud. Questo progetto mai realizzato è ipotizzabile che si a l'antefatto della Can Lis.
Nella Can Lis l'idea iniziale, ovvero l'inquadratura dell'orizzonte, determina la configurazione spaziale. I padiglioni nascono come scatole chiuse dal lato strada e aperte sul mare, usando l'idea già esplorata per il progetto incompiuto di Bayview. *La vista del mare è la cosa più importante, per questo non ha decorazioni (riguardo la Can Lis)*[124]
I padiglioni ruotano e si aprano in direzioni differenti. Le aperture rilevanti sono su un unico lato, quello rivolto al mare, mentre gli altri tre lati restano quasi ciechi. Così facendo l'abitazione si protegge dalla strada e si proietta completamente verso il mare.

In verticale sulla sinistra in sequenza si evidenziano le differenti soluzione per il controllo della luce:
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

215. Nella Can Lis la dimensione della bucatura è posta dietro il telaio strutturale per proteggersi dalla luce diretta del sole.

216. Can Feliz la bucatura è più ampia ma la struttura si stacca notevolmente rispetto alla bucatura per non permettere ai raggi solari di entrare nel soggiorno.

217. Nelle unità abitative Kingo, in Danimarca, le bucature occupano tutta la lunghezza del soggiorno e il vetro è in linea con il telaio per evitare che ci siano impedimenti all'ingresso dei raggi solari orizzontali del Nord Europa.

218. Fotografia dal mare della Can Lis di J. Utzon.

219. - 221. In evidenza i due interni della Can Lis sono collocati con un'esposizione solare tale da avere sempre ombra durante le ore d'uso dello spazio.

222. Disegno di studio di Utzon. Egli esplicita l'intenzione di avere tre lati protetti e uno aperto verso il paesaggio.

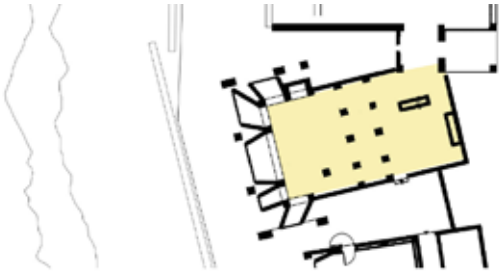
Questa azione perentoria di chiusura e apertura si può determinare solo attraverso una conoscenza del luogo molto profonda. Si tratta di una scelta consapevole, che privilegia delle inquadrature piuttosto che delle altre. Utzon conosce da tempo l'isola di Mallorca quando costruisce la sua prima casa. Va in visita la prima volta nel 1958 e torna per una seconda visita nel 1968, anno in cui compra il terreno dove poi edificherà la Can Feliz ma che in questi anni è inedificabile. Nel 1970 compra presso Porto Petro un lotto su una scogliera. Qui sorge la Can Lis tra il 1970 e il 1973. Del progetto esistono almeno tre versioni. La costante tra le tre versioni è il rapporto con il mare e con il sole.
Riguardo all'esposizione solare, la rotazione dei padiglioni è fortemente regolata in base agli orari di uso dei padiglioni, in modo da poter garantire un'adeguata quantità di ombra. Questo elemento determina prima la configurazione della pianta e poi anche dell'alzato. Quest'ultimo, infatti, subisce variazioni nel suo spessore e nella sua forma muraria in base all'inclinazione dei raggi solari.
La Can Lis è un punto di osservazione del Mediterraneo, è un luogo di contemplazione. In essa il sole impatta nello stesso modo dell'acropoli di Selinunte o della valle dei templi di Agrigento. Il sole passa in rassegna i padiglioni inondandoli di luce nei diversi momenti della giornata in modi differenti, ma sempre calcolati, nelle diverse stagioni. Questi catturano la giusta quantità luce e ombra nel momento esatto in cui l'uomo decide di usarli. E' qui il rapporto con il luogo. Nella conoscenza di *come* e *quando* il sole entrerà in quella scatola. Già nel 3500 A.C. Le città venivano costruite secondo l'orientamento solare e Utzon questo lo apprezza e lo comprende in Marocco. L'orientamento dei padiglioni, quindi, si arricchisce di significato. Non solo ha il compito di selezionare inquadrature dell'orizzonte ma la rotazione è modulata per gestire al meglio i raggi solari. E' in queste azioni che avviene la lettura del Mediterraneo. Qui non si vuole solo isolare il dato culturale ma si vuole tenere conto delle necessità ambientali. Per questo la Can Lis non solo è una casa tipica dell'isola di Mallorca, ma può collocarsi solo ed unicamente su quella scogliera, in quell'unico pezzo di terra.
Se hai finestre, vuoi vedere l'oceano; e se si dispone di sole per riscaldare la vostra casa in Scandinavia o vogliono ombra, che è anche l'architettura organica; forme di copia non è l'architettura organica [125]
Quando Utzon spiega il suo concetto di architettura organica lui stesso esprime l'importanza del *dove*. Se costruisco in Scandinavia cerco il sole, se costruisco a Mallorca cerco l'ombra. Da questa semplice affermazione derivano una serie di azioni determinanti nella configurazione del progetto. Se le case progettate da Utzon nei paesi Nord-Europei, ad esempio casa Hollenbeck , hanno una pianta solitamente rettangolare, i progetti a latitudine più bassa, ad esempio la Can Lis, hanno pianta quadrata.[126] I primi devono captare più luce possibile e diffonderla in un corpo di fabbrica stretto. Qui i raggi non

Le sequenze fotografiche illustrano i differenti trattamenti del volume edilizio in base alla collocazione geografica:
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

223. - 224. - 225. - 226. La sequenza fotografica passa attraverso la Can Lis. Questa deve proteggersi dai raggi solari obliqui del Mediterraneo. Il corpo di fabbrica è spesso in modo da avere zone d'ombra, i muri diventano più spessi per aumentare l'inerzia termiche e porre i vetri verso l'interno i modo che la luce solare non arrivi mai diretta.

227. - 228. - 229. - 230. Nella casa a Hollenbeck invece il corpo di fabbrica è fino, in modo che i raggi solari penetrino facilmente all'interno. La finestra occupa tutta la partizione verticale verso Sud. I muri non sono spessi e i il vetro è posto sul filo esterno del muro per non ostacolare l'ingresso dei raggi solari orizzontali della Danimarca in nessun modo.

231. - 232. Planimetrie di un padiglione della Can Lis e di Casa Hollenbeck, J. Utzon. In evidenza i differenti spessori del corpo di fabbrica.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.



riescono ad andare in profondità. A Mallorca al contrario restringe la superficie di captazione della luce e da profondità al volume che può essere illuminato a sufficienza anche dalla luce indiretta, meno calda.
Similmente lo spessore dei muri e la collocazione dei vetri è determinata dai raggi solari. Alle alte latitudini i muri non sono troppo spessi e i vetri sono posti a filo esterno per far incontrare meno ostacoli possibili all'ingresso della luce, mentre alle basse latitudini la profondità dei muri può aumentare. Al Sud la dimensione e la forma del foro, come all'ingresso di una caverna, serve a controllare l'intensità della luce che deve entrare alle diverse ore del giorno. Nella Can Lis, riguardo questo genere di accorgimenti, c'è un errore. Il telaio esterno non è abbastanza staccato dai muri di tamponamento e dai vetri. In questo modo I muri vengono colpiti in modo diretto dal sole e la stanza diventa per alcune ore della giornata invivibile. Nella Can Feliz risolve questo problema indietreggiando di circa un metro e mezzo il moro di tamponamento rispetto al telaio. Questo accorgimento permette di fare ombra sul muro che così è capace di mantenere la temperatura all'interno vivibile anche d'estate.
In primo luogo, occorre scegliere la situazione più calda possibile[….]Le stanze per i bagni caldi e letti dovrebbero essere illuminati dal sud-ovest o, se la natura della situazione lo impedisce, in ogni caso da sud, perché l'ora impostata per il bagno è principalmente, in una giornata tipo, alla sera - Vitruvio[127]
Tutti gli ambienti della Can Lis sono configurati per ricevere il sole nel momento della giornata in cui sono usati. I movimenti della casa sono costruiti intorno ai movimenti quotidiani che deve compiere l'uomo. A riprova di questa attenzione esiste un foro nella copertura del soggiorno dal quale entra la luce solo il giorno del solstizio di Inverno.

Karen Blixen, l'eccellente scrittore danese, racconta in memorie di Africa, come una volta ha cercato di ordinare ai suoi agricoltori neri di costruire le loro capanne foderate. Era impossibile per loro capire l'importanza della linea. Invece hanno foderato le capanne in relazione ai vicini, al sole e agli alberi[128]
Edifici come le Terme di Caracalla, la città di Olinto e Priene, i templi di Selinunte e Agrigento, è in questa tradizione che va inserito il modo di lavorare di Utzon. Egli rispetta le regole scritte e non scritte che governano il costruire a Mallorca. Per questo la sua non è la casa di un danese a Mallorca ma è una casa di Mallorca. In conclusione, l'ultima riflessione riguarda i materiali. Anche in questo caso il viaggio in Marocco traccia la via dell'architetto danese*In Marocco da Ouarzazate fino al versante meridionale delle montagne dell'atlante ho sperimentato una tradizione costruttiva in piena armonia con il luogo e con i materiali* [129]

I materiali sono legati al luogo non solo per la cultura ma anche per la loro estrazione.

233. - 234. Due fotografie delle cave di pietra sull'isola di Mallorca. La stessa pietra locale è usata per la costruzione della Can Lis.

La sequenza fotografica illustra il ruolo dei materiali nella costruzione della Can Lis, J.Utzon:

235. I blocchi di pietra sono dei moduli costruttivi e determinano le misure della costruzione. Come si vede nelle immagini possono essere usati per lungo , 80 cm, o trasversalmente, 40 cm, quanto ci sono i ricorsi verticali. Un trave d'acciaio sostiene la distanza che la pietra non sarebbe in grado di superare.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

236. Il portico prende le dimensioni della pietra 80 cm x 80cm . Così come i muri prendono lo spessore di 40 cm in base al lato corto dellablocco. Le travi di acciaio sostengono la struttura orizzontale.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

237. I blocchi di pietra vengono usati in verticale per avere il basamento che di conseguenza è alto 80 cm . I materiali sono l'unità di misura della casa.
Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

Ciò avviene per diverse ragioni. Per l'economicità dell'essere già parte dell'ecosistema dove si costruisce. Inoltre, solitamente, essendo i materiali nati nel luogo hanno caratteristiche che li rendono per lo più immuni alle problematiche climatiche. Ad esempio le pietre di Mallorca sono formate da detriti marini che le rendono molto più efficienti contro la salsedine rispetto a materiali moderni come il calcestruzzo o l'acciaio,. Questi necessitano di particolari trattamenti per resistere in modo adeguato alla corrosione della salsedine. Nel caso di Mallorca la casa prende anche la dimensione in base alla misura del materiale autoctono. La pietra infatti è tagliata a blocchi 80x40x40 cm e i pilastri sono 40x40 cm e i muri sono spessi 40cm.

La solidità delle case tradizionali dimostra la qualità delle maree in costruzione. Forse la proprietà più notevole della marea come materiale da costruzione è che non ha problemi di espansione, per questo le pareti di marea sono così solide e rimangono praticamente intatte dopo secoli. A questa qualità va aggiunto che la marea permette traspirazione dell'umidità grazie alla sua porosità[130]

Note

[1] Cit. J. W. Goethe in A. Burelli a cura di, *Le epifanie di Proteo : la saga nordica del classicismo in Schinkel e Semper,* Fossalta di Piave : Rebellato, 1983 pag.
[2] B. Gravagnuolo; *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*; Napoli, 1994 - K. Frampton, *L'altro Movimento Moderno,* Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, 2014 - J. F. Lejeune M. Sabatino, *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, 2010
[3] Per approfondimento sulla questione vedi introduzione di L. Semerani in op. cit. A. Burelli
[4] Cfr. H. Aurenhammer, *J. B. Fischer von Erlach,* Londra, A. Lane, 1973
[5] Progetti fantastici per: la ricostruzione delle ville di Plinio, Siracusa e Laurentina; il progetto per l'Acropoli di Atene e il progetto per un palazzo in Crimea ad Orianda
[6] Cfr. AA. VV. *1781-1841, Schinkel l'architetto del principe,* Venezia, Marsilio, 1989
[7] Tesi supportata da: B., Gravagnuolo, *Adolf Loos: teoria ed opere*, Milano, Idea Books, 1995 -in introduzione di Semerani per op. cit. A. Burelli - G. Fraziano a cura di; *La casa isolata : dalla tautologia alla banalità: letture, trascrizioni, variazioni; Venezia, 1989* - in introduzione di Bergodoll per J. F. Lejeune M. Sabatino., *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, 2010
[8] Peschken, *Das Architektonische Lehrbuch*, in: a cura di P. O. Rave, dal 1968 a cura di M. Kuhn, *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, vol. XIV, Berlin, 1979, pag. 11-23, e *Der Lehrbuchplan von der ersten Italienreise*, 1804
[9] Cit. F. Schinkel in M. Cometa, G. Riemann a cura di , *F. Schinkel. Viaggio in Sicilia*, p. 143.
[10] Le riflessioni riportate sono in coincidenza con quanto esposto nel saggio M. Doimo a cura di, *Mediterraneità" e architettura moderna: Karl Friedrich Schinkel, Casa di campagna nei pressi di Siracusa,* Saggio pubblicato in rivista: "d'Architettura", 12, 1994, pag. 69-76
[11] Cit. F. Schinkel in op. cit. A. Burelli a cura di pag.42
[12] Cit. Friedrich Schinkel in op. cit. Peschken, *Das Architektonische Lehrbuch*
[13] Cfr op. cit. B. Gravagnuolo
[14] Cit. F. Schinkel nel testo di accompagnamento al progetto, contenuto in: K. F. Schinkel, *Disegni di architettura*, Milano, 1991, (ed. it. di: *Sammlung Architektonischer Entwurfe*, Berlino, 1866), p. 80.
[15] Cfr. in introduzione di Bergodoll in op. cit. J. F. Lejeune M. Sabatino, pag. 11
[16] Cfr. F. Fanuele, "*Il trapianto di un tipo architettonico*" in op. cit. A. Burelli a cura di
[17] Cfr. op. cit. F. Doimo
[18] L. Semerani parla di *Cultura della demolizione* in L. Semerani; *Dalla tautologia alla banalità. Saggio introduttivo* in G. Fraziano a cura di; *La casa isolata : dalla tautologia alla banalità: letture, trascrizioni, variazioni; Venezia, 1989*
[19] Cit. A. Loos in B., Gravagnuolo, *Adolf Loos: teoria ed opere*, Milano, Idea Books, 1995
[20] Cfr. op. cit. L. Semerani
[21] Cfr in op. cit. B. Gravagnuolo
[22] Klimt, *Opera completa,* Milano, 1978 pag.5-6
[23] La traduzione degli scritti di Hoffmann riguardo al suo soggiorno a Capri è pubblicata come allegato in B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, Electa, 1994.
[24] Cfr. op. cit. B Gravagnuolo

[25] Cit. J. Hoffmann in J. Hoffmann, *«Selbstbiographie»*, in *Ver Sacrum*, 1972, pag 105-23, in G., Fanelli, E., Godoni, *La Vienna di Hoffmann*, Roma, Laterza, 1981
[26] Cit. in F. Borsi, A. Perizzi, *Josef Hoffmann tempo e geometria*, Roma, officina edizioni, 1982, p. 87
[27] Cit. J. Hoffmann in E. F. Sekler, *Josef Hoffmann (1870-1956)*, Milano, Electa, p. 524
[28] Ibidem
[29] *Ivi*. pag. 528
[30] Ibidem
[31] Cfr. G. Fanelli, E. Godoli, *La Vienna di Hoffmann l'architetto della qualità*, Roma, Laterza, 1981
[32] *Ivi*. pag. 528
[33] Ibidem
[34] Cit. J. Hoffmann in Ibidem
[35] Cit. A. Loos in B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, Electa, 1994, pag. 16
[36] Cit. J. Hoffmann in J. Hoffmann, *Architektonisches von der Insel Capri, in Der Architekt*, III, 1987, in E. F. Sekler, Op. cit. pag. 518
[37] Cit. F. Braudel in A. Monaco (a cura di), *La Casa Mediterranea. Modelli e deformazioni*, Napoli, magna, 1997, p. 13 ma anche in F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, Milano, Bompiani, 1987.
[38]Cit. F. Braudel in Ibidem
[39] Cit. J. Hoffmann in J. Hoffmann, *Architektonisches von der Insel Capri*, in Der Architekt, III, 1987, in op. cit. E. F. Sekler p. 518
[40] Cit. J. Hoffmann in Ibidem
[41] Cit. J. Hoffmann in Ibidem
[42] Cit. B. Gravagnuolo op. cit. B. Gravagnuolo pag. 14 parafrasi della parole di Le Corbusier *L'Architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce* in Le Corbusier, *Verso una architettura,* Milano, Longanesi, 1973
[43] J. Hoffmann in J. Hoffmann, *Architektonisches von der Insel Capri*, in Der Architekt, III, 1987, in E. F. Sekler, Op. cit. pag. 518
[44] Cit J. Hoffmann in F. Borsi, A. Perizzi, *Josef Hoffmann tempo e geometria*, Roma, officina edizioni, 1982 pag. 15
[45] Cit. Le Corbusier, Frankfurter Zeitung, 1930 in B. Gravagnuolo *Adolf Loos: teoria ed opere*, Milano, Idea Books, 1995, pag.
[46] Le esperienze di Loos non sono dei veri e propri viaggi, piuttosto si tratta di incursioni dovute a interessi di vario genere.
[47] *Arte Nazionale*, ed. it. in: A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, 1972, III ed., 1982, pag. 273- 283
[48] Cfr. F. Fanuele, *Il trapianto di un tipo architettonico: il padiglione napoletano di Charlottenburg a Berlino*, in: R. Burelli a cura di A., *Le epifanie di Proteo. La saga nordica del classicismo in Schinkel e Semper*, cit., pag. 65-78
[49] Cit. A. Loos in A. Loos, *Parole nel vuoto,* Milano : Adelphi, 2009
[50] Cit. B. Gravagnuolo in op. cit. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos: teoria ed opere*, pag. 57
[51] Cfr. op. cit. M. Doimo
[52] Cfr. per approfondimenti vedi op. cit. B. Gravagnuolo
[53] Cit. A. Loos in op. cit. A. Loos, pag 281
[54] Cit. A. Loos in A. Loos, *Das Grand Hotel Babylon*, in Die Neue Wirtschaf, Jahrg. 1, Vienna

[55] ibidem
[56] Cfr. riguardo al tema della costruzione del concetto di memoria vedi A. Saggio, *Paesaggi Culturali* in M. Baldissara, M. Montori, T. Piccinno a cura di; *Roma: Cosmo|Materia|Cultura Proiezioni trasversali per il progetto della città*, Raleigh, Lulu.com, 2016
[57] Cfr. per approfondimenti su che cosa è un modello tipologico vedi C. M. Aris, *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Torino, 1994
[58] Cit. B. Gravagnuolo in op. cit. B. Gravagniuolo pag. 177
[59] Cfr. op. cit. B. Gravagnuolo
[60]Cfr L. Semerani; *Dalla tautologia alla banalità. Saggio introduttivo* in a cura di a cura di G. Fraziano; *La casa isolata : dalla tautologia alla banalità: letture, trascrizioni, variazioni; Venezia, 1989*
[61] Cit. L. Semerani in ibidem
[62]Cit. A. Loos in op. cit. A. Loos
[63] Modo di dire ripreso dal titolo del libro di P. Blake, *La forma segue il fiasco. Perchè l'architettura moderna non ha funzionato,* Nota introduttiva di G. Villa, Alinea, Firenze, 1983. Nel riferimento sono presenti anche interessanti riflessioni riguardo le problematiche che hanno determinato il fallimento di alcune idee del Movimento Moderno.
[64] cit. G. Dorfles in *Equilibrio ritmo e proporzione - Approssimazione delle leggi proporzionali* in G. Dorfles, *Il divenire delle Arti,* Giulio Einaudi Editore, Torino, 1962 pag.174
[65] Cfr. G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto e la fruizione estetica,* Lerici, Milano, 1958
[66] Cit. S. Sontag in S. Sontag , *"Contro l'interpretazione",*Mondadori, 1998
[67] Cfr. L. Kahn, *Architettura è,* M. Boinati a cura di, Electa, Milano, 2002
[68] Dorfles mette in evidenza l'opinione di B. Zevi, a suo dire, assertore dell'architettura come arte dello spazio interno come messo in luce in *saper vedere l'architettura* e S. Lager come disciplina del dominio etico, come afferma in *Feelinig and Form*
[69] Cit. G. Dorfles in *Architettura e disegno industriale - L'Architettura come arte della delimitazione* in op. cit. G. Dorfles pag.13470
[70] Cit. in intervista a G. Dorfles - *L'architettura è e rimarrà la forma d'arte più importante, perché lega la vita e le passioni dell'uomo con le strutture abitative in cui si esprimono le forme sociali. E infatti la nostra architettura migliore - penso alla Milano di Giò Ponti, di Franco Albini o di Vittoriano Viganò - è quella che unisce un elemento artistico di prim'ordine con il massimo di funzionalità.*
[71] Cit. G. Dorfles op. cit. in *Il divenire delle Arti*, pag. 135
[72] Cit. Le Corbusier in Le Corbusier, *Il vero sola ragione dell'architettura* in Domus n. 117, Settembre 1937, pag 1-8 con disegni della pianta rilevata da Le Corbusier allegati all'articolo
[73] Cfr. riguardo al tema della costruzione del concetto di memoria vedi A. Saggio, *Paesaggi Culturali* in M. Baldissara, M. Montori, T. Piccinno a cura di; *Roma: Cosmo|Materia|Cultura Proiezioni trasversali per il progetto della città*, Raleigh, Lulu.com, 2016
[74] C. Baeza, *L' idea construida*, COAM editorial, Madrid, 1996
[75] Cit B. Rudofsky in B. Rudofsky, *Architecture without Architects: A shorts introduction to non-pedigree architecture,* New York, Roma, 1964
[76] Cit. U. Rossi in op. cit. U. Rossi, *Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno*
[77] Vedi la definizione di Nuovo Emirismo nel capitolo "La natura primitiva" del presente libro.
[78] Cfr. A. Pizza, *Introduzione* in A. Maglio, F. Mangone, A. Pizza, *Immaginare il Mediterraneo, Architettura Arti e Fotografie,* artistudiopapar, Napoli, 2017
[79] Cfr. A. Ferlenga, *Architetti senza Architettura. Architettura popolare e rifondazione culturale* in U.

Rossi, *Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno,* LetteraVentidue, Siracusa, Ottobre, 2005

[80] Intervento su Domus per Procida

[81] Cit. G. Pagano in G. Pagano, U*n cacciatore di immagini,* in Cinema 1938. Ripubblicato in Costruzioni-Casabella, 1946, 195-198, pag. 67. Rip. da op. cit. A. Ferlenga

[82] Cit. G. Pagano in G. Pagano, G. Daniel, *Architettura Rurale Italiana*, Quaderni della Triennale di Milano, Milano, 1936 pag. 15

[83] G. E. Kidder Smith, *L'Italia costruisce: sua architettura moderna e sua architettura indigena,* Milano, Edizioni di Comunità, 1995

[84] Cit. J. Stirling in J. Stirling, *Regionalism and Modern architecture,* Architects' Year Book, 1957, n 8, pag 62-68. Trad. e rip. in M. Sabatino, *Nazionalismo, Regionalismo, Internazionalismo: architettura moderna italiana e tradizione vernacolare,* in op. cit. U. Rossi pag 39

[85] Cfr. op. cit. M. Sabatino in op. cit. U. Rossi pag. 30-45

[86] J. Stirling, *Ronchamp: Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism,* The architectural Review, 1956, n. 711, pag. 155-161

[87] Giò Ponti dice: *Il Mediterraneo insegnò a Rudofsky, Rudofsky a me*

[88] G. Pagano, *Un architetto. Luigi Cosenza,* in Casabella n. 100, Aprile, 1936

[89] G. Ponti, U*na casa a Posillipo,* in Domus n.120, Dicembre 1937

[90] Per approfondire l'argomentazione vedi A. Farris, *Le situazioni ideali* in A. Farris, *Situare l'azione: uomo,spazio, auspici di architetture*, Città di Castello (Perugia), 2012

[91] Cfr. ibidem

[92] Cit. B. Rudofsky in B. Rudofsky, *La scoperta di un'isola* in Domus n. 123, Marzo 1928

[93] Cit. R. Erskine in J. Utzon in "Intervista con Jørn Utzon" in Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, 157, aprile-giugno: Barcellona, 1983

[94] Cit L. Cosenza in L. Cosenza, *Appunti al progetto Olivetti,* Archivio Cosenza

[95] Cfr. J. Pallasmaa prefazione di Holl S., Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi, Milano, 2007

[96] Cfr. R. Neutra, Progettare per sopravvivere, Milano, 1956

[97] Cit. B. Rudofsky in B. Rudofsky

[98] S.Abercrombie, *With Summer in View*, in Interior design,LVI,#8,Agosto, 1984, pag. 138 Trad. e rip. in op.cit. U.Rossi pag 255

[99] Cit. di B. Rudofsky in op. cit. B. Rudofsky pag. 4

[100] Cit. B. Rudofsky in B. Rudofsky, *The Conditioned Outdoor Room, in Behind the picture Window. An Unconventional Book on the conventional modern house and the inscrutable Ways of its Inmates*, Oxford University Press, New York, 1955, pag. 157; trad. rip. in op. cit. u. Rossi

[101] Come riportato in S. Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Cappelli, Bologna, 1965

[102] Cit in op. cit. S. Ray riportata da B. Zevi, *Storia dell'architettura Moderna*, Torino, pag. 344

[103] ibidem

[104] Cit. J. Utzon

[105]Cit. J. Utzon in J. Utzon *"L'essere più intimo dell'architettura"* in R. Weston, *Jørn Utzon: Ispirazione, visione, architettura,* Bløndal: Hellerup, 1948, pag. 10-11

[106] Cit. R. Erskine in J. Utzon in *"Intervista con Jørn Utzon"* in Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, 157, aprile-giugno: Barcellona, 1983

[107] Cit. R. Moneo in M. Escribano, *Proyecto y lugar en la arquitectura doméstica de Jørn Utzon,*

Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015

[108] Cit. J. Utzon in op. cit. M. Escribano

[109] Cit. J. Utzon in op. cit. ibidem

[110] Cit. Utzon in P. E. Tøjner, "*Architecture as human wellbeing Interview with Jørn Utzon*" ,en Louisiana Revy, 2, vol. 44, Aprile Humlebæk., 2004

[111] Cfr. R. Weston, *Utzon : inspiration, vision, architecture,* Bløndal, Hellerup, 2002

[112] Cit. J. Utzon in op. cit. M. A. R. Escribano[113] Cit. A. van Eyck, 1974 riportato in B. Bogoni, *Morocco. Architetture Paesaggi Citt*à, Univeristas Studiorum, Mantova (italiano-inglese)

[114] Cit. A. van Eyck, 1974in ibidem

[115] Cit. J. Utzon. in op. cit. B. Bogoni

[116] L'acronimo PAGON è per: Gruppo architetti progressisti Oslo Norvegia

[117] Cit. S. Fehn in op. cit. B. Bogoni

[118] Cfr. op. cit. B. Bogoni

[119] cit - A. Van Eyck, 1974 in ibidem

[120] Cit. D. Farrasat in op. cit. M. Escribano

[121] Cit. Utzon in Tesi di Dottorato di M. A. R. Escribano, *Proyecto y lugar en la arquitectura doméstica de Jørn Utzon,* Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015

[122] Cit. J. Utzon

[123] Cfr. M. A. R. Escribano, *Proyecto y lugar en la arquitectura doméstica de Jørn Utzon,* Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015

[124] Cit. J. Utzon in op. cit. R. Weston

[125] Cit. J. Utzon in J. Utzon in *"Intervista con Jørn Utzon"* in Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, 157, aprile-giugno: Barcellona, 1983

[126] Cfr. M. A. R. Escribano compie degli studi molto accurati riguardo l'orario di illuminazione degli ambienti della Can Lis. Gli studi sono compiuti con un modello tridimensionale sottoposto alle variazioni di luce del giorno. Vive, inoltre, per un periodo del suo dottorato presso la Can Lis. In questa occasione può fare esperienza diretta del rapporto tra luce e ambiente durante la giornata. Quanto detto è riportato nella tesi di dottorato M. A. R. Escribano, *Proyecto y lugar en la arquitectura doméstica de Jørn Utzon,* Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015

[127]Cit. Vitruvio *I dieci libri sull'architettur,* Harvard University Press, Cambridge, 1914 Libro V, Capitolo X. 57

[128]Cit. J. Utzon in *J. Utzon. Memori del progetto. Gruppo di alloggi Bikenberg*, Helsingør, 1960

[129] Cit. J. Utzon in op. cit. M. Escribano

[130] Cit. J. Utzon in op. cit. ibidem.

Fonti delle Illustrazioni

I - La scoperta dell'architettura rurale

1. Karl Friedrich Schinkel, progetto per il diorama di Palermo, Berlino, 1808 in A. Burelli a cura di, Le epifanie di Proteo : la saga nordica del classicismo in Schinkel e Semper, Fossalta di Piave : Rebellato, 1983
2. Disegno di J. B. Fischer von Erlach, Il Labirinto. Etwurf einer Historischen Architektur, Vienna, 1721 in H. Aurenhammer, J. B. Fischer von Erlach, Londra, A. Lane, 1973
3. Disegno di J. B. Fischer von Erlach, Il tempio di San Carlo Borromeo. Vienna 1715 in ibidem.
4. Disegno di J. B. Fischer von Erlach, La Piazza di Traiano. Etwurf einer Historischen Architektur, Vienna, 1721 in ibidem.
G. Peschken, Das Architektonische Lehrbuch, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1979 in M. Cometa, G. Riemann a cura di , F. Schinkel. Viaggio in Sicilia.
5. Nel primo foglio, secondo Peschken, è rappresentata la prima versione del progetto di Schinkel. Foglio M.VI 50 in ibidem.
6. Nel secondo foglio la pianta e il prospetto trattano la risoluzione della scala che in questi disegni sporge ancora dalla terrazza inferiore. Fogli M.VI 48, 49 in ibidem.
7. A lato le ultime tavole di progetto redatte. Piante, sezioni e assonometria. Fogli M.VI 50-51 in ibidem.
8. Tempio della Concordi di Agrigento in op. cit. A. Burelli.
9. Teatro di Taormina con l'Etna in AA. VV. 1781-1841, Schinkel l'architetto del principe, Venezia, Marsilio, 1989.
10. Come dovrebbe essere il Duomo di Milano in op. cit. A. Burelli.
11. F. Schinkel, disegni di studio di case rurali nella campagna romana. Disegni prodotti nel Grand Tour del 1804 presso il Bildarchiv Preubischer Kulturbesitz|Art Resource in B. Gravagnuolo; Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea; Napoli, 1994. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
12. F. Schinkel, disegni di studio di case a Capri. Disegni prodotti nel Grand Tour del 1804 presso il Bildarchiv Preubischer Kulturbesitz|Art Resource in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
13. - 14. - 15. Fotografie del Gärtnerhaus di F. Schinkel presso lo Schloss Charlottenhof di F. Schinkel in https://it.pinterest.com/pin. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
16. Lo Schloss Charlottenhof di F. Schinkel. Planimetria completa con sistemazione esterna in AA. VV., Raccolta di disegni di architettura : che comprende progetti che sono stati realizzati e progetti di cui si prevedeva la realizzazione. Karl Friedrich Schinkel. - Nuova ed. completa con 174 tavole. Berlino - 1866; Milano, F. Motta, 1991.
17. - 18. - 19. Fotografie del Gärtnerhaus presso Schloss Charlottenhof di F. Schinkel in https://it.pinterest.com/pin. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
20. In basso il progetto dell'ingresso allo Schloss disegnato da Schinkel in op. cit. AA. VV., Raccolta di disegni di architettura : che comprende progetti che sono stati realizzati e progetti di cui si prevedeva la realizzazione. Karl Friedrich Schinkel.
21. -22. - 23. Fotografie del Neuer Pavillon di F. Schinkel in op. cit. A. Burelli. Elaborazione fotografi-

ca a cura di L. di Loreto.
24. Pianta Neuer Pavillon di F. Schinkel in ibidem.
25. Due prospetti del Neuer Pavillon di F. Schinkel in ibidem.
26. P. Beherens, Casa Wiegand a Dahalem nei pressi di Berlino, 1911-1912 in B., Gravagnuolo, Adolf Loos: teoria ed opere, Milano, Idea Books, 1995.
27. L. Mies van der Rohe prospetto per casa Kroller presso l'Aia nel 1912 in ibidem.
28. W. Gropius e A. Meier prototipo di fabbrica per l'esposizione del Werkbund op. cit A. Burelli.
29. Le Corbusier Villa Turque a La Chaux-de-Fonds nel 1916 in ibidem.
30. L. Mies van der Rohe Nationalgallerie a Berlino nel 1962 in op. cit. B., Gravagnuolo, Adolf Loos: teoria ed opere, Milano, Idea Books.
31. A. Loos, Muchaelerhaus a Vienna nel 1910 in B., Gravagnuolo, Adolf Loos: teoria ed opere, Milano, Idea Books.
32. Due progetti di J. Plecnick in op. cit. A. Burelli.

II - L'altra avanguardia

33. Disegni di K. Moser nel 1898 in op. cit. B. Gravagnuolo, Adolf Loos: teoria ed opere.
34. G. Klimt, Tragoedie Allegorien Neue Folge, Vienna, 1897 in E. F. Sekler, Josef Hoffmann (1870-1956), Milano, Electa, 1991.
35. G. Klimt disegno per la copertina di Ver Sacrumnel 1898 in ibidem.
36. A. Loos disegno per la Copertina di Das Andere nel 1903 in M. Cacciari, Adolf Loos e il suo Angelo. Das Andere e altri scritti, Milano, Electa,1992.
37. Fotografia della Ruota di Bicicletta con il suo autore, M. Duchamp nel 1913 in ibidem.
38. Quattordicesima esposizione della Secessione J. Hoffmann. Inquadratura sull'uscita dalla sala laterale destra con il basso-rilievo di Hoffmann nel soprapporta. op. cit E. F. Sekler.
39. Sotto inquadratura verso la parete di ingresso in ibidem.
40. Dettaglio della Haus der Secession di J. M. Olbrich a Vienna nel 1898 in op. cit. B. Gravagnuolo, Adolf Loos: teoria ed opere.
41. In basso, motivi ornamentali incontrati da J. Hoffmann sulla via Appia durante il suo viaggio in Italia in op. cit. B. Gravagnuolo; Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea.
42. Esposizione di Malevic in op. cit. B. Gravagnuolo, Adolf Loos: teoria ed opere.
43. I cipressi si rispecchiano nell'acqua in un disegno di J. Hoffmann presso la Villa Falconieri a Frascati in op. cit. E. F. Sekler.
44. Gruppo di edifici rustici rappresentati da J. Hoffmann durante il suo passaggio attraverso la campagna romana nel 1885 in ibidem.
45. Disegno di una Villa di J. Hoffmann in ibidem.
46. J. Hoffmann casa a Capri in J. Hoffmann, «Architektonisches von der Insel Capri», in Der Architekt, III, 1897. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
47. - 48. Fotografie del Sanatorio di Purkersdorf di J. Hoffmann in E. F. Sekler. Elaborafione fotografica a cura di L. di Loreto.
49. J. Hoffmann, Fontana Pubblica a Pompei. Disegno prodotto durante il suo viaggio in Italia del1896, presso Archivio Josef Hoffmann, MAK, Vienna in op. cit. B. Gravagnuolo; Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea.

50. Disegno di studio di J.Hoffmann di una casa a Pozzuoli, durante il suo viaggio in Italia 1885. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto in E.Sekler, Josef Hoffmann the architectural work, Princeton, 1985.
51. Fotografia del Sanatorio di Punkersdorf di J. Hoffmann in op. cit. E. F. Sekler, Josef Hoffmann (1870-1956). Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
52. Fotografia di dettaglio della pensilina di ingresso in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
53. Pianta del Sanatorio di Punkersdorf in ibidem.
54. Casa con copertura a cupola. Disegno di studio eseguito durante il suo viaggio in Italia nel 1885. E. Sekler, Josef Hoffmann the architectural work, Princeton, 1985. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
55. - 56. - 57. Fotografie del Sanatorio di Purkersdorf di J. Hoffmann in op. cit. E. F. Sekler, Josef Hoffmann (1870-1956). Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
58. Fotografie del Sanatorio di Purkersdorf di J. Hoffmann in ibidem.
59. 60. Fotografie degli interni del Sanatorio di Purkersdorf di J. Hoffmannin op. cit. E. F. Sekler, Josef Hoffmann (1870-1956).
60. Fotografie degli interni del Sanatorio di Purkersdorf di J. Hoffmannin in ibidem. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
61. Disegno di A. Loos con Fischer Von Herlack in Primo piano davanti alla LoosHaus in op. cit. B., Gravagnuolo, Adolf Loos: teoria ed opere.
62. Disegno di Schinkel di paesaggio Arcadico, 1823 in op. cit. AA. VV., Raccolta di disegni di architettura : che comprende progetti che sono stati realizzati e progetti di cui si prevedeva la realizzazione. Karl Friedrich Schinkel.
63. Casa Cenci nel Giardino di Villa Borghese in in op. cit. B. Gravagnuolo; Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea.
64. Veduta della Villa del Principe Valguarnera a Braghiera, 1804 in op. cit. AA. VV. 1781-1841, Schinkel l'architetto del principe
65. Veduta delle prealpi di Trieste e del porto marittimo in ibidem.
66. Veduta dalla finestra dell'abitazione di Schinkel a Roma in op. cit. A. Burelli.
67. Fotografia di Casa Scheu, A. Loos. Vista dalla strada in op. cit. B., Gravagnuolo, Adolf Loos: teoria ed opere. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
68. Progetto per i Grandi Magazzini, Alessandri D'Egitto, A. Loos, 1910 in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
69. Diagramma a cura di L. di Loreto.
70. Vista di M'zab in Algeria in https://it.pinterest.com/pin.
71. Fotografiadi Casa Scheu di A. Loos. Vista dal giardino in R. Bock, Adolf Loos: opere e progetti, Milano : Skira, 2007. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
72. Fotografie di Casa Scheu di A. Loos. Vista dalla strada in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
73. Diagramma a cura di L. di Loreto.
74. Prospetto e pianta del complesso di edifici per abitazioni Izerdorfestrasse 1923 in op. cit. B., Gravagnuolo, Adolf Loos: teoria ed opere. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
75. Progetto per l'Hotel Babylon di A. Loos in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
76. Progetto per un complesso di venti ville in Costa Azzurra, A. Loos in ibidem. Elaborazione foto-

grafica a cura di L. di Loreto.
77. Progetto per Villa Moissi al Lido di Venezia, A. Loos. fotografie del plastico del progetto in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
78. Assonometria di Casa Fletcher, presso Haifa, a. Loos. in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
79. - 80. Piante di Casa Fletcher ad Haifa, A. Loos in ibidem.
80. Ritratto di A. Loos di Oskar Kokoschka nel 1909, Vienna in Kokoschka, 1906/1924. Disegni e acquarelli, Palazzo della Permanente, Mazzotta Ed., Milano, 1984.
81. Disegno di A. Loos di Oskar Kokoschka nel 1909, Vienna in op. cit. M. Cacciari.
82. Fotografia di A. Loos in op. cit. B., Gravagnuolo, Adolf Loos: teoria ed opere.

III - Oltre la funzione

83. Disegno di B. Rudofsky, La scoperta di un'isola. Mappa di orientamento in Domus.
84. Acquerello di B. Rudosky raffigurante l'isola di Santorini. Getty Research Institute, Los Angeles in U. Rossi a cura di, Tradizione e Modernità: L'influsso dell'architettura ordinaria sul moderno, Siracusa, 2015.
85. Acquerello di B. Rudosky raffigurante Oia presso l'isola di Santorini. Getty Research Institute, Los angeles.in ibidem.
86. - 87. Fotografie presso La Casa a Frigiliana di B. Rudofsky. Il muro si lascia attraversare dai rami dell'albero in The Bernard Rudofsky Estate Vienna.
88. Disegno di B. Rudofsky in C. Niero, B. Rudofsky e Giò Ponti, La casa come vaso per la vita, Venezia1929 - 1959
89. Fotografia della casa a Long Island di B. Rudofsky e C. Nivola in Architectural Review 1949-50
90. Copertine della riviste Interiors B. Rudofsky.
91. Copertine della riviste Architectural Review B. Rudofsky.
92. - 93.- 94. - 95. Sequenza fotografica della Casa di Tragara dell'ingegnere Vismara. Fotografie di Le Corbusier in Le Corbusier, Il vero, sola ragione dell'architettura in Domus n. 117, Settembre 1937, pag 1-8.
96. Articolo e disegni firmati da Le Corbusier e tradotti da Raffaele Calzin.
Pubblicato in Domus
97. Fotografia del complesso d' insieme di Casa Tragara vista dal basso in ibidem.
98. Pianta del complesso ridisegnata da Le Corbusier. Pubblicato in Domus in ibidem.
99. Copertina del libro di B. Rudofsky Architecture without Architect in B. Rudofsky, Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture, London: accademy Edition, 1964.
100. Fotografia dell'esposizione al Moma della mostra di B. Rudofsky Architecture without Architect. del 1964 in op. cit. U. Rossi.
101. Fotografia della mostra L'architettura Rurale italiana a cura di G. Daniel e G. Pagano presso la Triennale di Milano in G. Pagano e G. Daniel, L' Architettura Rurale Italiana, Quaderni della triennale, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1936
102. Fotografia della copertina della pubblicazione relativa alla mostra presso la Triennale di Milano, L'Architettura Rurale italiana a cura di G. Daniel e G. Pagano in ibidem.

103. Fotografia di B. Rudofsky. La scelta del luogo, Phira, arcipelago Thera, Grecia in op. cit. B. Rudofsky
104. Fotografia di B. Rudofsky. Strutture di città, Marrakesch, Maracco in ibidem.
105. Fotografia di B. Rudofsky. Architettura ed intelaiatura, Limonaie presso il lago di Garda, Italia in ibidem.
106. Fotografia di B. Rudofsky. Abitazioni sotto campi sopra, abitazioni presso Tungkwan in Honnan in ibidem.
107. Fotografia di B. Rudofsky. Portici, continuazione, Garovillas, Spagna in ibidem.
108. Fotografia di B. Rudofsky. Mimesi architettonica, Tetti e camini tipici delle isole Egee, Grecia in ibidem.
109. Fotografia di B. Rudofsky. Forme primordiali, Trulli, Puglia, Italia in ibidem.
110. Fotografia di B. Rudofsky. Portici, una strada di Aibar, Navarra, Spagna in ibidem.
111. Fotografia di B. Rudofsky. Una delle Meteore, Grecia in ibidem.
112. Fotografia di G. Pagano. Colombaia a pianta circola presso la pianutra di Pesto, Lazio, Italia in op. cit. G. Pagano e G. Daniel.
113. Fotografia di G. Pagano. Capanna di Calabrese presso Martina Franca - Scala di accesso a casa rurale nel Golfo di Napoli, Italia in ibidem.
114. Fotografia di G. Pagano. Torre quadrata in Calabria, Italia in ibidem.
115. Fotografia di G. Pagano. Una pergola presso Ischia, Italia in ibidem.
116. Fotografia di G. Pagano. Case nella campagna di Napoli, Italia. in ibidem.
117. Fotografia di G. Pagano. Casa a Boscotrecase nei pressi del Vesuvio, Itali in ibidem. .
118. Fotografia di G. Pagano. Case tipiche delle Puglie, Italia. in ibidem.
119. Fotografia di G. Pagano. Colombaia a pianta circola presso la pianura tra di Pesto, Lazio, Italia in ibidem.
120. Fotografia di Villa Oro di B. Rudofsky e L. Cosenza. in G. Ponti, Una casa a Posillipo, in Domus n.120, Dicembre 1937
121. Titolazione di Domus riguardo il progetto della Villa Oro di B. Rudofsky e L. Cosenza in ibidem.
122. - 123. Fotografia di Villa Oro di B. Rudofsky e L. Cosenza in ibidem.
124. Fotografia d'insieme della Villa Oro a Napoli progetto di B. Rudofsky e L. Cosenza in ibidem.
125. - 126. - 127. Fotografie dell'esterno di Villa Oro a Napoli progetto di B. Rudofsky e L. Cosenza in ibidem. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
128. - 129. Fotografie dell'interno di Villa Oro a Napoli progetto di B. Rudofsky e L. Cosenza in ibidem. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
130. Fotografie dell'esterno di Villa Oro a Napoli progetto di B. Rudofsky e L. Cosenza in ibidem. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
131. Fotografie dell'interno di Villa Oro a Napoli progetto di B. Rudofsky e L. Cosenza in ibidem. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
132. - 133. - 134. Progetto di B. Rudofsky per una Casa a Procida in B. Rudofsky, Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere, Domus, n. 123, marzo 1938, pp. 6-15.
135. Disegni di studio di B. Rudofsky in The B. Rudofsky Estate Vienna.
136. Disegni di studio di B. Rudofsky in ibridem.
137. Disegno di studio del prospetto per la Casa presso Frigiliana, B. Rudofsky in op. cit. U. Rossi.
138. - 139. - 140. - 141. Sequenza fotografica della Casa presso Frigiliana di B. Rudofsky, in The B. Rudofsky Estate Vienna.

142. - 143. In basso pianta e prospetto della Casa presso Frigiliana di B. Rudofsky in ibidem. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
144. - 145. - 146. - 147. - 148. - 149. Sequenza fotografica della sistemazione esterna della Casa presso Frigiliana di B. Rudofsky, in The B. Rudofsky Estate Vienna. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
150. - 151. Sequenza fotografica dell' interno della Casa presso Frigiliana di B. Rudofsky, in The B. Rudofsky Estate Vienna. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

IV La natura primitiva

152. Fotografia delle Colonne del tempio di Poseidone, Capo Sunio in https://it.pinterest.com/pin.
153. Fotografia del portico del Skogskrematoriet di G. Asplund, Skogskyrkogården, Stoccolma. Fotografia di L. di Loreto.
154. Sistema di copertura della Chiesa di San Marco, S. Lewerentz, presso BjorkHagen. https://it.pinterest.com/pin.
155. Disegno per "Beyond infinity", 1945 dallo artista svedese Carl Kylberg in M. A. Andersen, Jørn Utzon : drawings and buildings, New York ,Princeton Architectural Press, 2014.
156. Disegno di studio per il concorso di Frederiksberg in ibidem.
157. In basso schizzo di J. Utzon, nuvole e mare in AA. VV., Utzon and the new tradition, Copenhagen : The Danish Architectural press, 2005.
158. Fotografia di J. Utzon di una casba nella valle del Desde in Marocco, 1947-48 in M. A. R. Escribano, Proyecto y lugar en la arquitectura doméstica de Jørn Utzon, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015.
159. Schizzo di J. Utzon in L. Ruiz, Can Lis: la huella de la arquitectura de Jørn Utzon a través de esta obra, Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM), 2015.
160. Schizzo in pianta della Can Lis determinazione delle aperture in base al paesaggio in ibidem.
161. Schizzo in sezione della Can Lis in rapporto con la roccia , il mare e le nuvole in ibidem.
162. Schizzo di J. Utzon rappresenta di copertura della Can Lis con il mare sullo sfondo in ibidem.
163. In basso una fotografia del Partenone, Atene.
164. Nella fotografia J. Utzon tocca la pietra delle cave di Maiorca in op. cit. M. Escribano.
165. A lato schizzi di J. Utzon in ibidem.
166. - 167. - 168. Sequenza fotografie in avvicinamento della Can Geroni, 1963 - 1965, Erick Christian Sorensen in ibidem.
169. Fotografie della Can Lis in AA. VV. intr. Martin Keiding Utzon's Own houses, Copenhagen, The Danish Architectural Press, 2004.
170. Schizzo di J. Utzon della Can Lis in sezione in op. cit. M. A. Andersen.
171. Schizzi della Can Geroni, 1963 - 1965, Erick Christian Sorensen in op. cit. M. Escribano.
172. Fotografia di Capo Sunio in https://it.pinterest.com/pin.
173. Fotografia di Ouarzazate in op. cit. M. Escribano.
174. Fotografia di villaggio berbero in Marocco nei pressi di Marrakech in ibidem.
175. Sezione del progetto sperimentale di Housing, J. Utzon in op. cit. AA. VV., Utzon and the new tradition.
176. Prospetto del progetto sperimentale di Housing, J. Utzon in op. cit. ibidem.

177. Pianta del progetto sperimentale di Housing, J. Utzon in op. cit. ibidem.
178. Disegno di studio del progetto sperimentale di Housing, J. Utzon in op. cit. ibidem.
179. Ait-ben-haddou in Marocco nel Sud in op. cit. M. Escribano. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
180. Concorso per l'università di Odense in op. cit. M. A. Andersen.
181. Fotografia dall'alto di Ouarzazate in op. cit. M. Escribano.
182. Schizzo di J. Utzon. Studio in ibidem.
183. - 184. - 185. - 187. Sequenza fotografica che illustra l'evoluzione dall'archetipo della caverna all' abitazione marocchina in ibidem
188. Nella fotografia Capo Sunio. Una piattaforma sul mare in https://it.pinterest.com/pin.
189. Disegno di studio di Utzon in J. Utzon, Jorn Utzon: Houses in Fredensborg, Berlino, Ernst & Sohn, 1991
190. - 191. - 192. Fotografie del progetto Kingo Houses di J. Utzon presso Helsingør in M. A. Andersen. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
193. - 194. - 195. Fotografie del progetto Kingo Houses di J. Utzon presso Helsingør in ibidem. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
196. Disegno di studio planimetria Kingo di J. Utzon presso Helsingør in ibidem.
197. Disegno di studio Planimetria Fredensborg in op. cit. J. Utzon
198. - 199. Fotografie del complesso residenziale Kingo di J. Utzon presso Helsingør, in op. cit. M. A. Andersen. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
200. Schizzo di Utzon in op. cit. M. Escribano.
201. - 202. Le sezioni dell' unità residenziale Kingo in op. cit. M. A. Andersen. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
203. - 204. Fotografie del complesso residenziale Kingo di J. Utzon, presso Helsingør in ibidem. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
205. Assonometria dell' unità residenziale Kingo J. Utzon in ibidem.
206. Pianta dell'unità abitativa singola di Kingo, J. Utzon in ibidem.
207. Utzon osserva il mare dalla Can Feliz, Archivio Utzon Fondetion in op. cit. L. Ruiz.
208. Disegni di studio di Utzon, esplorazione della possibile inquadratura dell'orizzonte in ibidem. M. A. Andersen.
209. - 210. Disegno di studio dell'idea in pianta e sezione della Can Lis, Maiorca, J. Utzon in op. cit.
211. - 212. Fotografie della Can Lis, Maiorca in AA. VV. intr. Martin Keiding Utzon's Own houses, Copenhagen, The Danish Architectural Press, 2004. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto
213. - 214. Planimetri del progetto per la casa di Bayview affiancata alla planimetria della Can Lis in op. cit. M. A. Andersen. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
215. Fotografia della Can Lis di J. Utzon, Maiorca, Archivio J. Utzon Fondation in http://canlis.dk/en/the-utzon-foundation. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
216. Fotografia della Can Feliz di J. Utzon, Mallorca, Archivio J. Utzon Fondation in http://canlis.dk/en/the-utzon-foundation. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
217. Fotografie del complesso residenziale Kingo di J. Utzon presso Helsingør, in op. cit. M. A. Andersen. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
218. Fotografia dal mare della Can Lis di J. Utzon. Mallorca, Archivio J. Utzon Fondation in http://canlis.dk/en/the-utzon-foundation. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
219. - 221. In evidenza i due interni della Can Lis in op. cit. L. Ruiz. Elaborazioni fotografiche a cura

di L. di Loreto.
222. Disegno di studio di Utzon in R. Weston, Jørn Utzon: Ispirazione, visione, architettura, Bløndal: Hellerup, 1948.
223. - 224. - 225. - 226. Sequenza fotografica della Can Lis di J. Utzon, Maiorca, Archivio J. Utzon Fondation in http://canlis.dk/en/the-utzon-foundation. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
227. - 228. - 229. - 230. Sequenza fotografica della Casa a Hollembek di J. Utzon, Danimarca, in AA. VV. intr. Martin Keiding Utzon's Own houses. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
231. Planimetria di un padiglione della Can Lis. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
232. Planimetria d Casa Hollembek, J. Utzon. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
233. - 234. Due fotografie delle cave di pietra sull'isola di Mallorca. op. cit. M. Escribano
235. Fotografia ingresso della Can Lis di J. Utzon, Maiorca, Archivio J. Utzon Fondation in http://canlis.dk/en/the-utzon-foundation. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
236. Fotografia portico della Can Lis di J. Utzon, Maiorca, Archivio J. Utzon Fondation in http://canlis.dk/en/the-utzon-foundation. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.
237. Fotografia terrazza naturale della Can Lis di J. Utzon, Maiorca, Archivio J. Utzon Fondation in http://canlis.dk/en/the-utzon-foundation. Elaborazioni fotografiche a cura di L. di Loreto.

DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA

A.C. 21

PUBLICACIÓN DEL G.A.T.E.P.A.C. AÑO VI PTAS. 3.25

1. Cartapostale del Weissenhof Siedlung di Stoccarda trasformata in villaggio arabo di P. Schultze-Naumburg. Il fotomontaggio satirico vuole sottolineare la natura mediterranea dell' Architettura Moderna.

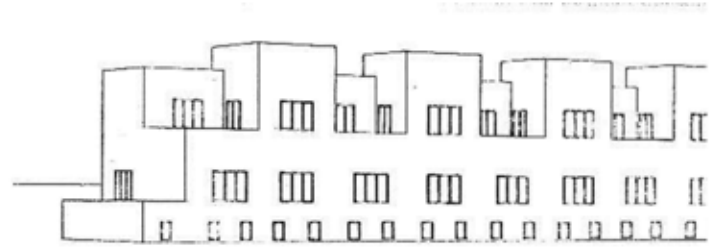
2. Copertina della rivista spagnola A.C. pubblicata dal GATEPAC. In primo piano una fotografia dell'architettura rurale spagnola sull'isola di Ibiza. Pubblicato in A.C.

V - Tradizione e modernità

Tecnicamente, l'architettura moderna è in gran parte una scoperta dei paesi nordici, ma spiritualmente, è l'architettura mediterranea senza stile quella che influenza questa nuova architettura. L'architettura moderna è un ritorno alle forme pure, tradizionali del Mediterraneo. Un'altra vittoria del Mare Latino[1]

La causa più immediata di decadenza fu culturale - una causa socio-psicologica: il fenomeno può essere riassunto come dispersione di intento che si manifestava nel divorzio dell'intera arte intesa come successo individuale dell'espressione vernacolare. La rovina del Diciannovesimo secolo fu l'architetto di grido: l'idea rinascimentale di un individuo che viene celebrato ben oltre il senso d' unità artistica rinascimentale. L'architettura non si può permettere di essere un affare individuale. Solo quando le innovazioni di un individuo vengono assimilate all'interno di una tradizione regionale, possono essere considerate come culturalmente valide. Tale unità di intento permette unità di lingua culturale - cioè di quel vernacolare, nel caso dell'architettura, a cui abbiamo accenta dinanzi. [2]

In questo capitolo è sotto osservazione il rapporto tra tradizione e modernità. Sono proprio i paesi del Sud-Europa a mettere in crisi i principi macchinisti di standard e funzione messi in primo piano dal modernismo Mitteleuropeo. Nelle regioni in cui l'industrializzazione era stato meno consistente come in Italia, Spagna e Grecia, non è riscontrabile alcuna ansia di abbandonare il legame tra architettura e artigianato. Piuttosto l'interesse sembra rivolgersi all'esaltazione delle qualità plastiche dell'architettura a partire da un'ispirazione mediterranea.
Quello che succede in questi anni è un tentativo di uscire dalla subordinazione ideologica in cui era stato rilegata la cultura mediterranea dai paesi industrializzati. Questi, portatori dei nuovi principi legati all'avanzamento tecnologico, hanno cercato di far intendere che il legame con la cultura del passato era ormai rotto. Le parole di Peressutti fanno luce sulla questione
Ecco le caratteristiche dell'architettura mediterranea e dello spirito mediterraneo; di quello spirito che ha innalzato le piramidi a sfida del tempo; che ha composto la sinfonia dell'acropoli, o il ritmo di un acquedotto; amalgamando alle linee umane i colori e le linee della natura. Eccole tutte ritrovate nella casa Biskara, nelle case Libiche, nelle case di Capri. Ecco un'eredità che ignoriamo o vogliamo ignorare troppo spesso noi italiani, un patrimonio che abbiamo custodito in un archivio qualunque e del quale ce ne siamo dimenticati come di un certificato che abbia solo valore di storia. Un patrimonio che scoperto dai Gropius, dai Le Corbusier, dai Mies van der Rohe, è stato camuffato come una novità di sorgente nordica, come un'invenzione



WER HAT RECHT?

Traditionelle Baukunst oder

Bauen in neuen Formen

Zwei sich widersprechende Ansichten

Von

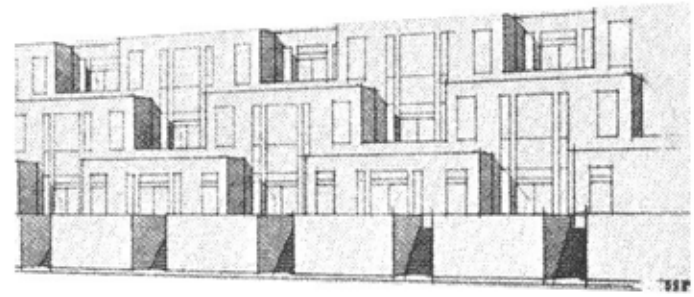
Prof. Schultze-Naumburg

und

Walter Gropius, dem Leiter des „Bauhauses" in Dessau

Traditionelle Baukunst: Landhaus Otto von Mendelssohn bei Potsdam
Von Professor Schultze-Naumburg

Der Kampf um die Entwicklung der Baukunst wogt hin und her. Vertreten einer traditionellen Architektur stehen Architekten gegenüber, die grundsätzlich jede überlieferte Form verwerfen. Während die neue Form sich für neue Schöpfung der Technik von selbst ergibt, ist z. B. die Frage nach unverbindlichen, ob auch unsere Wohnhäuser endlich in neuen Formen gebaut werden müssen. Wir geben je einem prominenten Vertreter beider Richtungen das Wort.



Il confronto tra fotografie e disegni mette in evidenza la vicinanza concettuale e formale tra l'architettura rurale di Ibiza e le architetture degli architetti mitteleuropei.

3. - 4. Fotografie dell'architettura rurale di Ibiza pubblicata in un servizio fotografico fatto dalla rivista A.C.. Pubblicato in A.C.

A lato destro in Successione verticale:
5. P. Behrens, progetto di una casa a terrazze,1920.

6. P. Oud case a schiera sul mare 1917.

7. L. Hilberseimer, case a schiera, 1924.

8. A supporto di quanto di P. Schultze-Naumburg la prima pagina dell'articolo "Chi ha ragione?", intervista di P. Schultze-Naumburg e Gropius. Paragone tra una casa Neues Bauen con una casa di campagna tradizionale. Fotografia del confronto didattico Kulturarbeiten di P. Schultze-Naumburg. Casa di tipo *Um* 1800 affiancata a casa nella periferia di Berlino (che lui aborrisce).

del secolo ventesimo. E molti hanno creduto. E moltissimi hanno preso quel camuffamento per una vera novità, per una nuova legge solare. Senza accorgersi che a quella novità mancava la vita, mancava la parola, mancava il canto del Mediterraneo[3]

Nelle aspre battaglie ideologiche della prima metà del novecento si cerca di definire quale sia la giusta linea di azione per portare avanti la nuova architettura e le idee innovative proposte dal Movimento Moderno. Le immagini propagandistiche svolgono un ruolo fondamentale sia nell'orientamento dell'opinione pubblica sia come documenti che tracciano eventi storici messi, tacitamente, da parte.

Gropius, nella Bauhaus, promuove il nuovo stile come un' invenzione priva di una base storica di riferimento. L'idea della *tabula rasa* trova inizialmente molti sostenitori. Una volta stabilizzatasi la conquista del nuovo stile emergono i primi problemi.

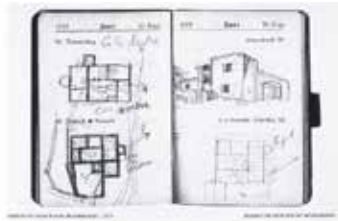
In prima linea come detrattore c'è Paul Schultze-Naumburg. Egli, nel tentativo di rintracciare uno stile architettonico prettamente germanico, sottolinea l'inadeguatezza delle soluzioni Bauhaus. La critica si struttura sulla supposizione che l'architettura del Movimento Moderno abbia come suo modello di riferimento l' architettura vernacolare Sud-europea. Questa è colpevole di non rappresentare lo spirito nazionale tedesco e di non rispondere tecnicamente alle necessita climatiche, ambientali e paesaggistiche del Nord-Europa.[4]

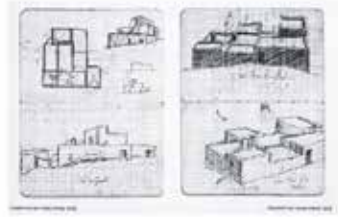
La critica di P. Schultze-Naumburg prende forma nel suo libro *Das gesicht des deutschen hauses - Il volto della casa tedesca* - qui mette a confronto una foto di insieme del Weissenhof di Stoccarda con una foto dell'isola di Santorini. E ancora con la pubblicazione della cartolina satirica in cui compare un fotomontaggio del Weissenhof abitato da cammelli e persone in abiti arabi. Infine poco prima della mostra sull'esposizione di Stoccarda, la rivista *Der Uhu* propone un'intervista doppia a W. Gropius e P. Schultze-Naumburg riguardo le loro posizioni in merito all'architettura. L' articolo è accompagnato da foto di architetture del Movimento Moderno paragonate ad architetture neo-rurali. Lo scopo è di far riflettere i non addetti ai lavori sull'inadeguatezza della nuova architettura. Essi sono ovviamente più abituati alle viste di case con tetto a falda e muratura portante.[5]

Si cita questo contraddittorio per cogliere come l'architettura del Movimento Moderno possa apparire di matrice Sud-europea agli occhi di un architetto tedesco. A ciò si aggiunge il rovescio della medaglia riguardo l'ammirazione da parte di P. Schultze-Naumburg dello stile classico di Gilly e Schinkel. Hugo Häring, (nonostante faccia parte di una linea di pensiero a sua volta emarginata all'interno del Movimento Moderno, opposta a quella di Gropius), critica l'atteggiamento di P. Schultze-Naumburg e usando le sue stesse argomentazioni dichiara che il classicismo ammirato dall'architetto tedesco è

un elemento estraneo derivato dall'Oriente, dalla Grecia e da Roma

Continua poi preoccupandosi di come gli studiosi di case vernacolari tedesche





9. - 10. La fotografia, scattata sull'isola di Ibiza, coglie il fotografo Raoul Hausmann nella preparazione di uno scatto fotografico. A lato taccuino con schizzi di case ad Ibiza ad opera di Raoul Hausmann

11. Fotografia di Walter Benjamin e Jean Seiz a Ibiza.

12. Scultura di Aristides Maillon, Mediterraneo, 1900, terracotta.

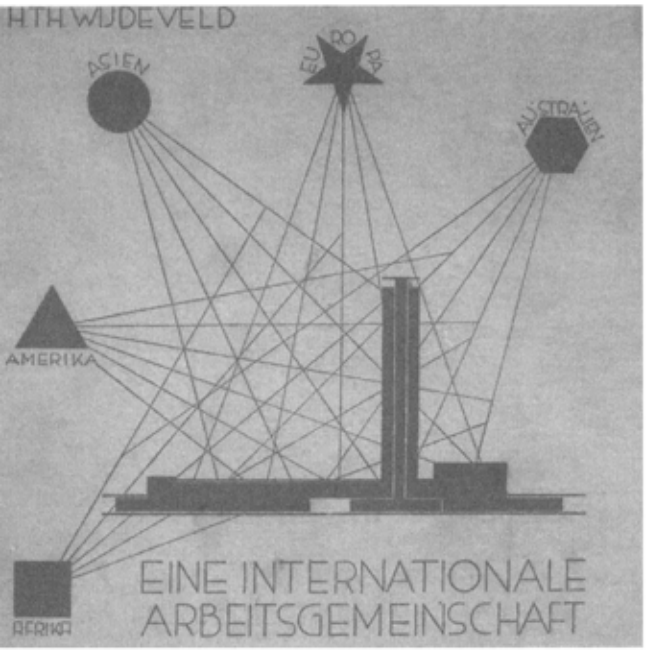
13. - 14. Copertina disegnata da Joan Mirò per "D'Acì ì d'Ala" n 179. 1934 e manifesto propagandistico "El Sagador"per il Padiglione dell Repubblica all'Esposizione Universale di Parigi.

decorino il paesaggio nordico con delle architetture del Mediterraneo non appartenente al nostro paesaggio culturale nordico.[6]

Il paradosso consiste nel cercare una tradizione nel classicismo di Gilly e Schinkel. Ma anche questo è di provenienza Sud-europea, non diversamente da Santorini e dai villaggi arabi presi come esempio negativo da P. Schultze-Naumburg in precedenza.

Anche Mendelsohn si scaglia contro l'architetto tedesco sostenendo impossibile ignorare il Mediterraneo come culla della cultura Occidentale. [7]

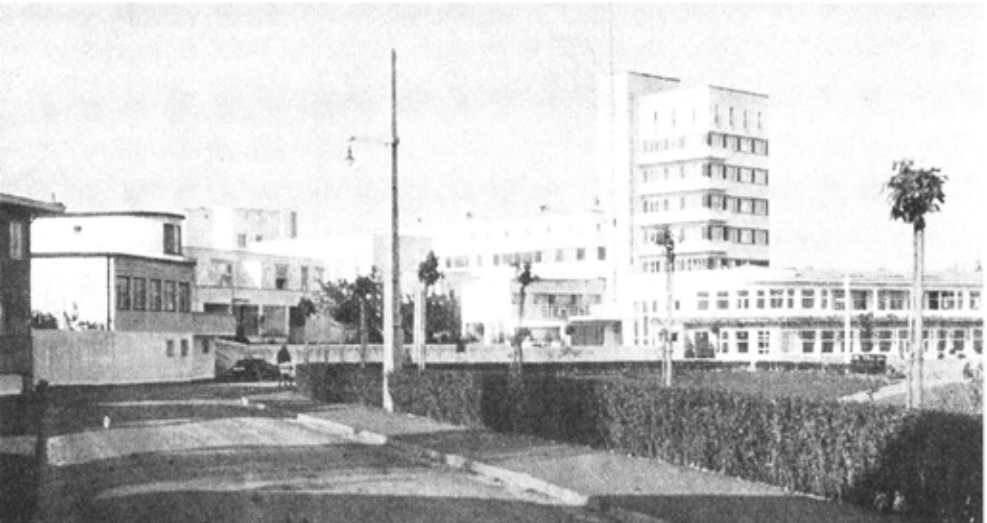
A questo punto è proprio la critica anti-mediterranea a dare forza all'ipotesi che esista una radice, una base mediterranea dell'architettura moderna. Inoltre come prima accennato la critica anti-mediterranea non è certo il primo circolo culturale ad avanzare questa ipotesi. In Spagna la rivista A.C., redatta da L. J. Sert, proprio in questi anni, propone, in successione dei servizi editoriali atti a denunciare il ruolo da protagonista della cultura mediterranea nella nuova cultura moderna. La questione ha inizio con il numero 21 di A.C.[8]. Sert pubblica un reportage sull'architettura rurale di Ibiza. Queste foto vengono messe a paragone con le case di P. Oud. La somiglianza è sorprendente. Da qui una serie di servizi fotografici su Ibiza e il trasferimento di un gruppo di intellettuali, non solo spagnoli, sull'isola che diventa un luogo di ritrovo. Emergono nomi di sicuro rilievo a contatto con l'esperienza di A.C. Si interessano all'isola passandoci lunghi periodi, fotografandola e studiandola artisti, architetti, fotografi e filosofi come Broner, Mirò, Hausmann e Benjamin. [9] Anche in Italia la questione mediterranea ha una vasta risonanza. Oltre al già citato Sartoris, con i suoi libri *l'architettura funzionale* e i tre volumi dell'*enciclopedie architetturelle*, Rava con i suoi articoli su Domus, Giò Ponti e Pagano come redattori delle riviste Domus e Casabella*[10]*. Infine in Francia non solo i contatti di Le Corbusier con il GATEPAC; ma la sua stessa partecipazione al Salon d'Automne. Qui attraverso l'artista dadaista T. Tzara vengono coinvolti J. Lurçat, R. Mallet-Stevens e A. Loos. Le stesse avanguardie artistiche del novecento attraverso alcune letture sono state ricondotte alla questione. Dadaismo, Surrealismo, Cubismo e Purismo sono state messe sotto osservazione. Per quanto riguarda il movimento Dada, il sopracitato Tzara si fa promotore del Salon d'Automne. Questa iniziativa contiene al suo interno architetti e artisti che orientano la loro ispirazione verso le immagini dell'architettura rurale del Sud Europa, lo stesso concetto dadaista del *ready-made* sembra affondare le sue radici nella precarietà delle soluzioni fatte in casa, pragmatiche. Per quanto riguarda il movimento purista è proprio A. Ozenfant a spiegare lo stretto rapporto tra l'ideazione della forma d'arte e la cultura classica. Il movimento cubista, secondo Ozenfant, ha bisogno di trovare un ordine interno. Questo ordine interno, Ozenfant, lo cerca nel Classico. Quello di Ozenfant, e C. E. Jeanneret, come forma d'arte è un cubismo classico purificato, per l'appunto, il Purismo. Lo stesso Ozenfant spiega questo processo nelle sue pubblicazioni *Art* e *Foudetion of Modern Art*. A livello accademico tra il 1930 e il 1935 tre esponenti


H.TH.WIJDEVELD
ASIEN
EUROPA
AUSTRALIEN
AMERIKA
AFRIKA
EINE INTERNATIONALE
ARBEITSGEMEINSCHAFT

15. Edizione tedesca dell' *Ein Internationale Arbeitsgemeinschaft* a cura di Wijdeveld. La copertina raffigura il forte orientamento internazionale del programma cercando di riunire tutti e cinque i continenti nella comunità del lavoro.

16. Murales di A. Ozenfant nel soggiorno di Mendelsohn presso la Neues Haus a Berlino. Le interconnessioni tra artisti e architetti sono molto forti e permettono una notevole influenza di idee reciproca

dell'avanguardia, Mendelsohn (tedesco) Ozenfant (francese) e Wijdeveld (olandese) hanno in programma la fondazione di un' Accademia da contrapporre alla Bauhaus, L'*Accademia Europea Mediterranea*. I tre si attivano seriamente per dare inizio al progetto culturale.
In primo luogo si cimentano in una lunga ricerca del sito dove far sorgere l'accademia; sulla Costa Azzurra, nel Sud della Francia. Poi attraverso le conoscenze dei tre, in particolare Wijdeveld, attivano una rete di contatti per coinvolgere i migliori intellettuali in circolazione che potessero essere in linea con le prerogative del progetto.[11] Vengono coinvolti nomi del livello di Paul Valéry, Albert Einstein, Frank L. Wright, I. F. Stravinsky e altri. L'accademia vuole metterei in atto l'unione di tre discipline: architettura, gestita da Mendelsohn, arte, gestita da Ozenfant, teatro, gestita da Wijdeveld.
L'ideale della scuola si sintetizza bene nel commento di Mendelsohn a P. Schultze-Naumburg
Lasceremo che siano i Schultze-Naumburg a ignorare il Mediterraneo come padre della teoria occidentale internazionale dello stile.[12]
La scuola si pone in contrapposizione alla Bauhaus come approccio ideale all'Europa. Mentre nella Bauhaus di Gropius gli studenti di origine tedesca erano favoriti sia nell'ingresso all'istituzione sia nel pagamento delle tasse, presso AEM vige un regime egualitario proprio per promuovere il carattere internazionale dell'iniziativa culturale. A riguardo Wijdeveld dice
I giovani provenienti da tutte le parti del mondo vengono a vivere e lavorare là e saranno immersi nell'internazionalismo che là regnerà ovunque…..Scienziati e artisti provenienti da Europa e America, dall'Asia e da altre parti del mondo, non solo saranno i nostri ospiti ma diventeranno anche parte del nostro personale permanente.[13]
Il tema del dialogo tra arte, architettura, pittura, scultura e musica e la localizzazione del centro delle arti nel Mediterraneo è un prodotto diretto del pensiero di Paul Valéry, peraltro coinvolto nel progetto e probabile padre spirituale dell'iniziativa. E' possibile affermare che i concetti espressi nell' *Ispirations Mediterranees* , scritto da P. Valéry , sia alla base dei principi formativi che cercano di oscillare tra Spirito Mediterraneo ed eredità Classica.
Il concetto di Mediterraneo come centro culturale dell'Europa è preponderante negli scritti dell'intellettuale francese, sia come programma culturale sia come input socio-politico. Riguardo all'influenza di Valéry sull'AEM Heinze-Greenberg afferma che, ottenuto l'incarico presso l'università Mediterranea di Nizza, P. Valéry propone un programma che ha lo scopo di analizzare e conservare l'immenso patrimonio della civiltà mediterranea visto come unica salvezza dell'Europa. Negli stessi anni diventa membro del comitato consultivo dell'AEM. E' possibile dunque portare avanti l'ipotesi dell'influenza subita dall'accademia. Allo stesso modo appare possibile riconoscere nell'Accademia un ramo ideologico-operativo del pensiero dell'intellettuale francese.[14] Sempre Heinze-Greenberg



Le fotografie mostrano un Moderno mediterraneizzato. Quella che viene esportata a Tel Aviv, è un'architettura che risente fortemente del contesto ambientale in cui è trapiantata.

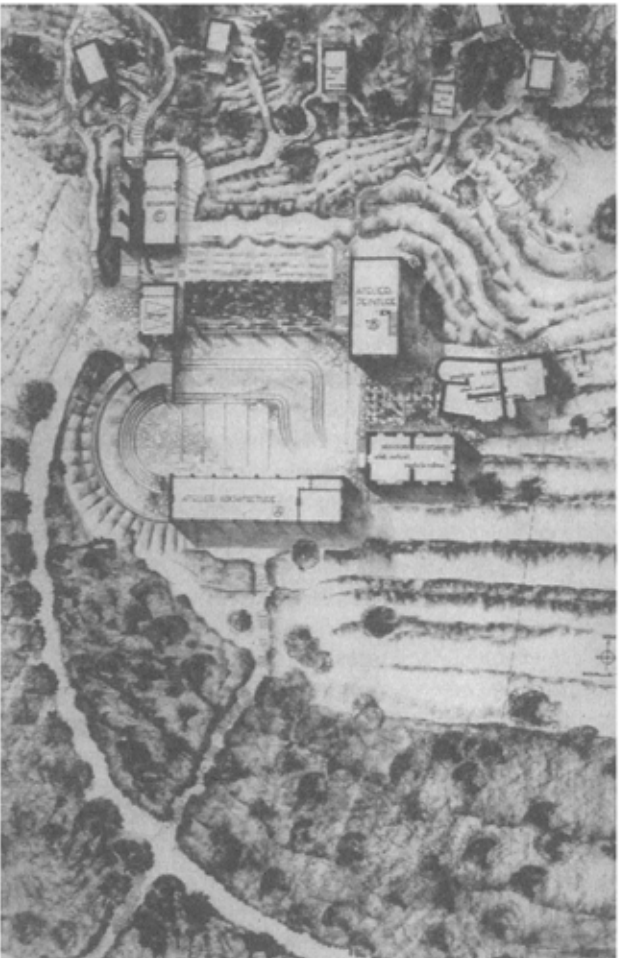
17. Fotografia della Città Bianca, Tel Aviv costruzioni in "Stile Bauhaus".

18. - 20. Fotografia dell'isola di Mykonos in Grecia affiancata a una fotografia del Weissenhof di Stoccarda.
P. Schultze-Naumburg, Das Gesicht deutschen Hauses, 1929.

suggerisce nei suoi studi riguardo l'AEM che l'esigenza di un ritorno al concetto di accademia è emblematico del bisogno del Modernismo di non essere più inteso come rottura ma come uno sviluppo organico, un*'evoluzione* del pensiero che prende origine nel passato.
Questo quadro sintetico riguardo i movimenti culturali e artistici che portano avanti queste idee all'interno dell'avanguardia fa capire il valore che prende una critica come quella anti-mediterranea portata avanti da P. Schultze-Naumburg. Nel momento in cui parte del Nord Europa vede nella nuova architettura Moderna una matrice mediterranea, la questione diventa, probabilmente, più che un'ipotesi.
Il bisogno dell'avanguardia di uno spostamento geografico a Sud rimane una argomentazione che coinvolge l'Europa intera, dall'Italia alla Scandinavia. L'irrisolta questione del ruolo che la cultura del Sud ha avuto nel capovolgimento culturale è ancora oggi argomento di discussione e appare credibile continuare a pensare a questa ipotesi come un'idea sempre più concreta.

- Contemplare e creare. E. Mendelsohn e la Casa Weizmann

Confrontare i contenuti dei taccuini di viaggio di E. Mendelsohn e Goethe permette di avere una contrapposizione di punti di vista sintetica ed efficace. Il primo è preso dal richiamo atavico della dinamica cultura con cui si confronta:
Il Mediterraneo contempla e crea, il Nord si chiude su se stesso e fatica. Il Mediterraneo vive, il Nord si difende.[15]
Il secondo riflette sul diverso valore della vita
Ognuno è in strada, seduto al sole, finché splende. Il napoletano è convinto di possedere il suo paradiso. E ha un concetto molto triste dei paesi nordici….sempre neve, case di legno, grande ignoranza ma un sacco di soldi. [16]
Mendelsohn stesso si definisce, per le sue origini ebraiche, *ein Orientale aus Ostpreuben* (ovvero un orientale della Prussia dell'est)[17].In lui convive il richiamo alla sua terra di origine e il suo essere tedesco di nascita e formazione, quindi a tutti gli effetti, un uomo del Nord. Il ruolo del viaggio è, anche in questo caso, fondamentale. E' l'esperienza nel suo paese d'origine a far nascere in lui un nuovo interesse per la tradizione.
Mendelsohn era stato già in Italia da studente, tra Roma Firenze e Milano. Il primo viaggio in Palestina, nel 1923, risveglia in lui la coscienza e il richiamo per quelle terre. In questo viaggio scopre l'architettura mediterranea e prende forma in lui la coscienza e l'interesse per questa cultura. Questo interesse emergerà in lui ogni qual volta che avrà la possibilità di lavorare in questo ambito geografico. La sua concezione di architettura Medio-



ACADEMIE EUROPEENNE MEDITERRANNEE
CAVALIERE, Cap Nègre, Le Lavandou (Var), FRANCE
Siège social provisoire, 10, rue des Marronniers, Paris, XVI

¶LA Société Anonyme 'Académie Européenne Méditerranée' a été constituée le 27 juin 1933. Le but de la Société est la création d'une Académie d'art au bord de la Méditerranée. L'Académie enseignera l'architecture–la peinture–la sculpture et la céramique–le tissage–la typographie–le théâtre–la musique et la danse–la photographie et le cinéma.
La Société a nommé comme directeurs de l'Académie les architectes H. Th. Wijdeveld (Amsterdam), Erich Mendelsohn (Berlin) et le peintre Amédée Ozenfant (Paris).

THE EUROPEAN MEDITERRANEAN ACADEMY
(Académie Européenne 'Méditerranée' Société Anonyme, 10 rue des Marronniers, Paris)
SECRETARY FOR ENGLAND: 173 OXFORD STREET, LONDON W.C.1.

The Directors of the Academy will be grateful if prospective students would return this form filled in. The signature places em under no obligation but merely serves as a guide to the Directors for the organization of the various sections. The fees are fixed provisionally at Frs. 15.000 (£175) per school year, inclusive of courses, board & lodging.

ARCHITECTURE
PAINTING
SCULPTURE
INTERIOR EQUIPMENT
CERAMICS
TEXTILES
TYPOGRAPHY
THEATRE
MUSIC
ANCE
PHOTOGRAPHY AND FILM

I want to join the section
of the A. E. M. (write the name of one of the above)

Name

Address

Sex Age

Education

Date

21. Brochure della futura Accademia del Mediterraneo (AEM) con allegato un questionario da inviare ai potenziali studenti.
Mendelsohn-Archive, Staatliche Museum zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.

22. Progetto per l'Accademia di Cavaliere, 8 Gennaio 1934.
Wijdeveld-Archive,The Niewe Intituut,Rotterdam

Orientale prende forma in questo periodo ed è alla base della felice combinazione tra le pratiche architettoniche avanguardiste e la tradizione organica legata alle esperienze fatte in questo viaggio.[18]

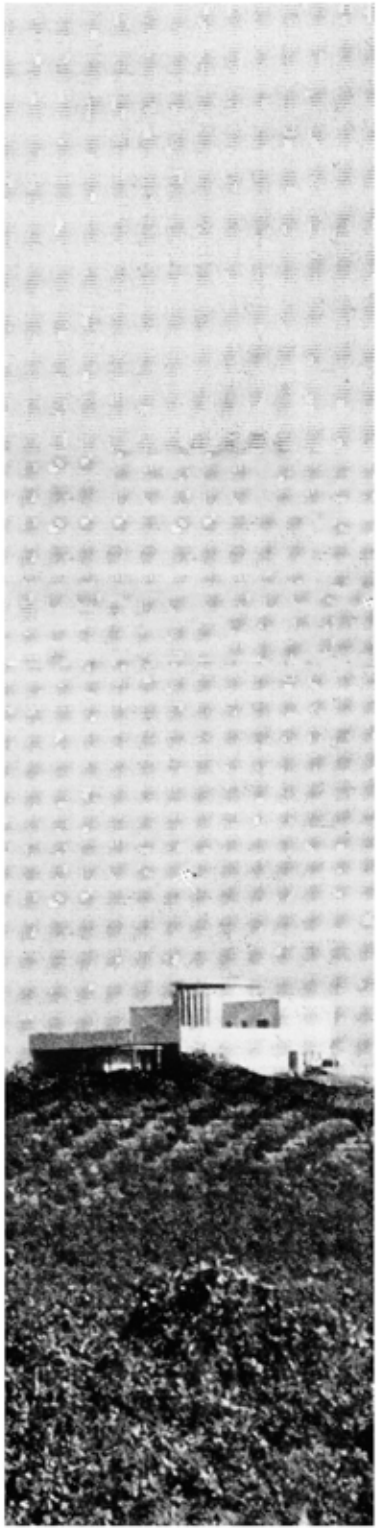
Intorno al bacino del Mediterraneo ogni pietra, dovunque, di qualunque epoca - anche se edifici origine mista - racconta la stessa favola di gloria. […] Parlando dell'architettura semitica, non ci si dovrebbe ricordare solamente dell'esibizione militare delle linee di difesa di Roma: Baalbek e Palmira in Siria, Jerash in Transgiordania, Cesarea nella costa della Palestina - tipici esempi di un provincialismo grandioso ma non creativo - né le stravaganti e spesso magnifiche costruzioni dei giorni felici di Maometto: la cupola della Pietra a Gerusalemme, la grande Moschea di Damasco; si dovrebbe piuttosto pensare ai villaggi della Giudea; simili a corone di argilla a spirale sulle cime delle montagne, alla torreggiante Hebron, la città di Abramo ancora intatta, alla Città Santa di Gerusalemme, al maestoso rettangolo che ospita il Tempio, alle sue gigantesche pareti sorgenti dalle rupi e dalla Valle di Kidron, alla gola di Es-Salt in Transgiordania con le case coperte a volta, di una stanza, dei beduini che vi sono stabiliti, alle città fortezza dell'Hadramente ai castelli del deserto transgiordano. Le vecchie residenze degli antichi tempi di Damasco, le loro intime corti e i pozzi d'acqua, nei Mousse di origine bizantina, il luogo del pellegrinaggio dei mussulmani nel deserto giudeo o la grande piazza di Ibn Tulun, il più vecchio Santuario islamico del Cairo. Di piccola o di grande misura, sono tutti esempi di grande semplicità, di conformazione organica, di fantasia luminosa [..][19]

Questa descrizione è già utile a identificare quelli che sono i modelli di riferimento dell'architetto tedesco. I parametri che saranno espressi negli anni successivi, sono già in nuce descritti e presenti in ciò che osserva e in ciò a cui dà maggiore importanza in questo primo impatto con la sua terra d'origine. A questa esperienza del Mediterraneo orientale si somma il viaggio in Grecia, consigliato da Ozenfant, dove scopre la forza del messaggio dell'Acropoli. L'esperienza travolgente è riportata nei suoi scritti *Berliner Toghenbaut.* Qui chiama Atena *madre dell'Europa* e il Mediterraneo *padre delle terre dello stile Occidentale*[20]

Tra il 1931 e il 1934 inizia la terza grande ricognizione, questa volta lungo la Costa Azzurra francese. In questi anni Mendelsohn è parte del progetto per l' AEM. Quindi si adopera in prima persona, in compagni di Ozenfant e Wijdeveld, per cercare il sito di costruzione dell'Accademia. In questa occasione ha modo di sperimentare il Sud, non solo come turista, ma come abitante. Qui capisce la differenza dello stile di vita, delle abitudini. Lui stesso racconta l'esperienza.

Da Hyères nel mese di Agosto del 1932 :

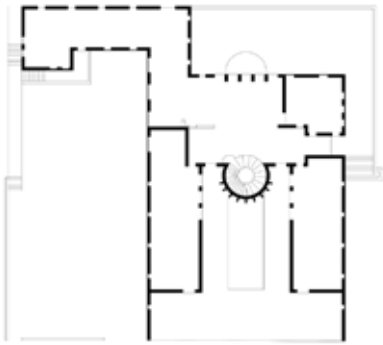
L'acqua trasparente come il vetro blu chiaro. In lontananza punti immaginari, nebbia fascia e perdita di coscienza. Duecento metri di baia solitaria circondata da enclave montana di un piacere sconosciuto - di uno stile di vita - di una forma di piacere, che viene percepito dentro di noi dall'inizio alla fine[21]

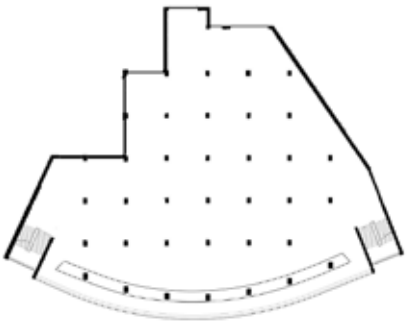


23. Fotografia di Casa Weizmann nel paesaggio, in lontananza, 1936-37.
Mendelsohn-Archive, Staatliche Museum zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.

24. Fotografia dei Grandi Magazzini Schocken a Chemnitz, 1928-30.

25. - 26. Accostamento delle piante di Casa Weizmann e dei Magazzini Schocken. In evidenza il differente rapporto di presenza tra le partizione verticale opaca e vetrata.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.

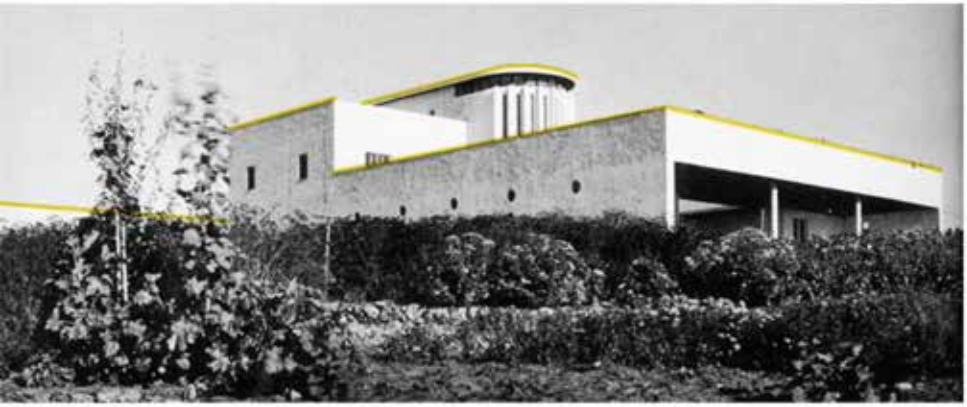


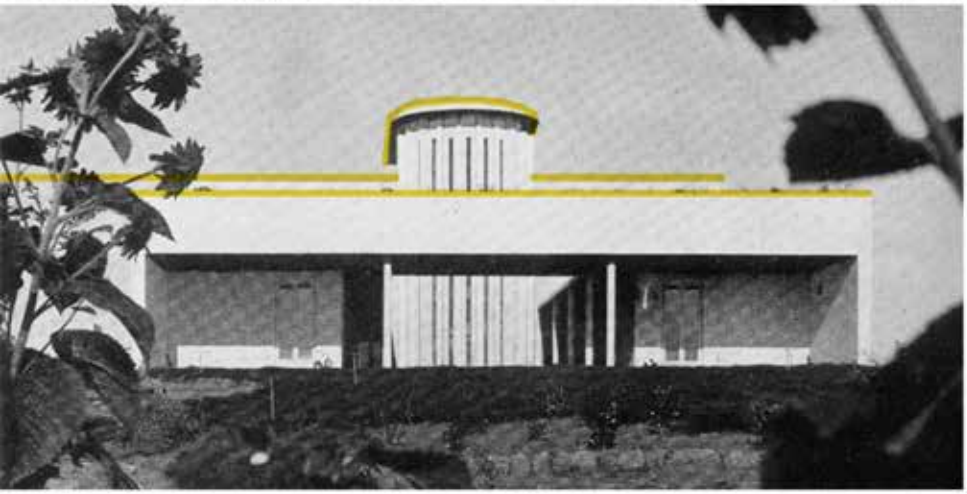


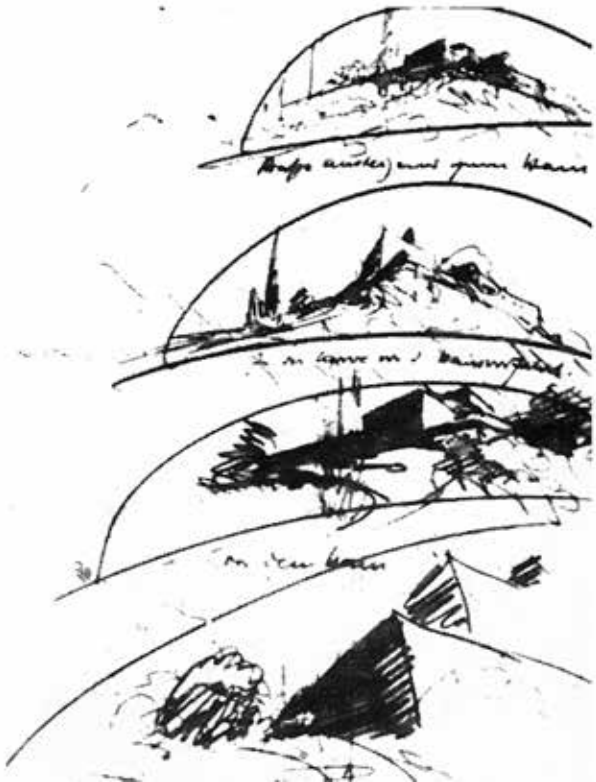
Da Cavalier nel Maggio del 1933:
Com'è splendido, questo fresco vento di mare. Di un calore tenero, femminile. Il cielo, le isole, il mare, si emergono nella stessa meraviglia di questo blu distante, il che mi fa sentire nello stesso tempo vivo e sereno. Lo sfondo di quella nostalgia che mi ha accompagnato da quando ero bambino e che mi ha portato attraverso il tempo, da un senso alla mia consapevolezza dello spazio, all'armonia dei volumi, al rapporto di ogni parte al tutto, all'equilibrio delle tre dimensioni. [22]
Da Cavalier il Giugno del 1933:
Sei giorni in riva al Mediterraneo , sentiamo un pezzo di antichità diventare parte di noi, allontanandoci inconsapevolmente dal Nord, dal cambiamento di temperatura e dai sentimenti, verso l'equilibrio di vita che non conosce alcun eccesso di peso.[23]
E infine la lettera scritta alla moglie sembra riassumere il significato non ludico ma di vitale importanza che i tre architetti fondatori dell'AEM stanno compiendo sulla Costa Azzurra.
Stiamo vedendo molto perché intuiamo che la nascita della realtà dipende dal posto giusto.[24]
Il sito fu scelto tra Cavalier e Cap Nègre e Point de Rossignol.
Senza parlare oltre dell'Accademia di cui ho già accennato, e che merita una trattazione specifica, basta sapere che alla fine il progetto non andò in porto proprio per un ripensamento di Mendelsohn che antepose la sua carriera di architetto individualista e si trasferì per alcuni anni a Londra.
Il programma andò avanti anche senza di lui ma ricevette il colpo di grazia da un incendio che devastò il sito prescelto. Ozenfant e Wijdeveld. Sopraffatti dal destino, rinunciarono all'impresa, ma Mendelsohn, al contrario, fu richiamo proprio dal destino sulle sponde del Mediterraneo e questa volta non come turista, non come abitante ma come architetto.

Il progetto di Casa Weizmann

Durante il suo soggiorno in Inghilterra Mendelsohn incontra un suo vecchio amico dell'Organizzazione Mondiale Sionista, il signor Chaim Weizmann. Questo incontro è l'opportunità di tornare in Palestina. Il magnate ebreo commissiona a Mendelsohn la sua casa a Rehovot, vicino Tel Aviv, e insiste perché si trasferisca li per fare il progetto e seguire i lavori della villa. Da qui hanno inizio una serie di fortunati, e interessanti, incarichi in terra palestinese.
Per quanto riguarda questa terra, le sue abitazioni sono orientate ai modelli europei con troppa forza. C'è troppa imitazione e troppo poco spirito inventivo indipendente. Il clima della Palestina, lo stile di vita dei suoi abitanti, legato strettamente alla natura, ci impongono di liberarci da queste planimetrie normali per ottenere una freschezza e una scala più ampie per gli interni. Questo scopo si raggiunge con la sala, è il centro rinfrescante della casa urbana araba e la tenda monolocale di pietra dei beduini sedentari in Es-Salt. I balconi aperti, per



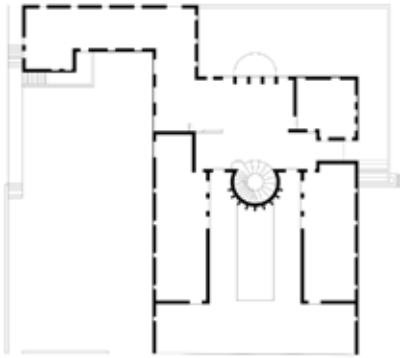


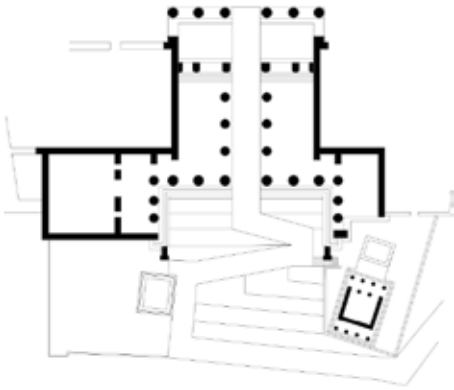


27. - 28. - 29. Nelle fotografie Casa Weizmann di E. Mendelsohn da tre angolazioni differenti. La percezione volumetrica varia durante l'ascesa alla casa.
Mendelsohn-Archive, Staatliche Museum zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

28. Tre schizzi di E. Mendelsohn testimoniano lo studio delle variazioni volumetriche, in base al punto di vista, da parte dell'architetto.
Mendelsohn-Archive, Staatliche Museum zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.

29. - 30. Accostamento delle piante di Casa Weizmann e dei Propilei di Atene.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.





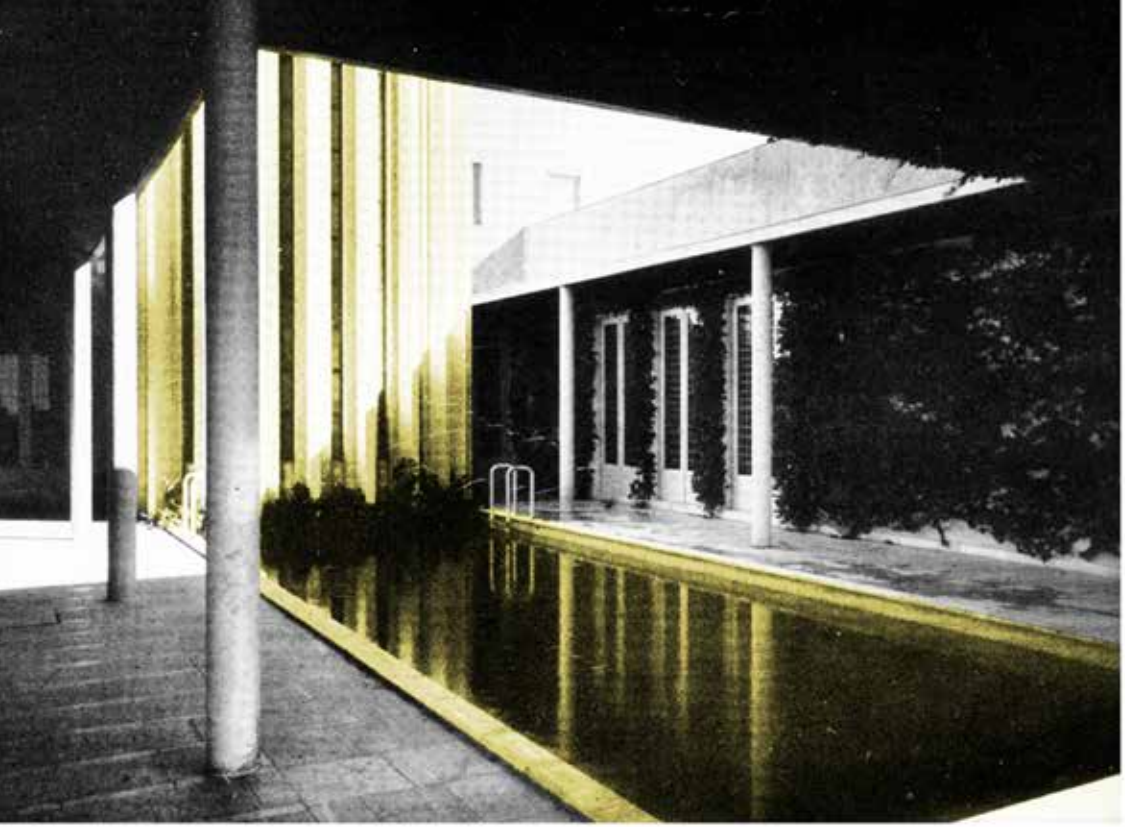
esempio non hanno un ruolo in un clima subtropicale, mentre gli alberi accanto alla facciata sono ben più efficaci per dare ombra e più gradevoli di aspetto. Così resta ancora molto da fare.[25]

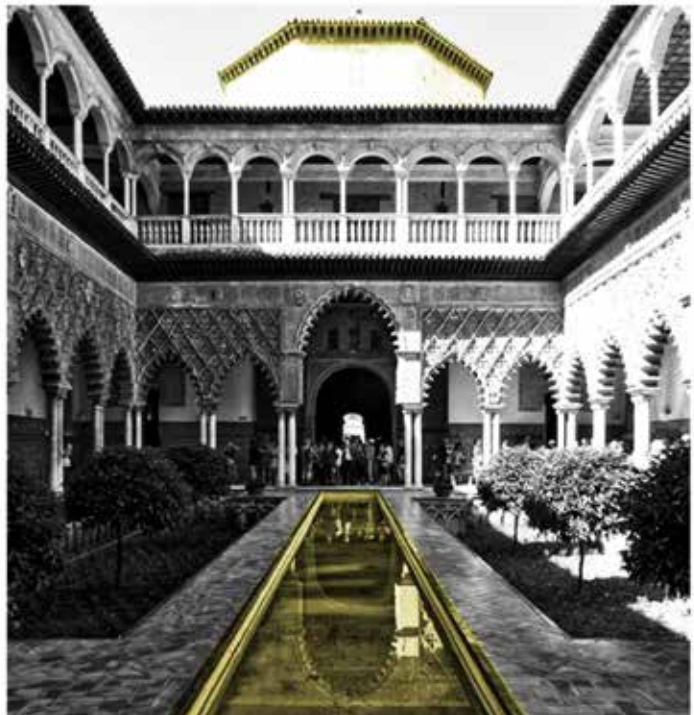
In Palestina attualmente si scontrano due matrici, quella vernacolare che tenta di riallacciare un rapporto con la tradizione araba e bizantina e l'altra decisa a riportare il repertorio del razionalismo europeo. In un paese lanciato verso la modernizzazione ha la meglio la seconda, ma Mendelsohn rifiuta questa categorizzazione e si pone nel mezzo cercando di proporre una terza via. Egli cerca di fondere i motivi locali e tradizionali con l'architettura del Movimento Moderno.[26]

Il progetto deve avere un carattere rappresentativo. Il signor Weizmann è uno dei personaggi più in vista del paese e la sua villa si pone accanto a una serie di abitazioni di altri funzionari governativi arabi e ebrei. Sin dai primi schizzi emerge una naturale sensibilità per il paesaggio. Sembra voglia ricalcare la naturalezza con la quale si dispongono i paesi arabi sul territorio desertico talvolta leggermente collinare come in questo caso. I primi schizzi della villa sono quindi alla scala paesaggistica. Mendelsohn studia le possibili viste volumetriche da tutti e quattro i lati cercando di comporre un organismo edilizio che appaia di forma differente nei quattro lati. La casa è parte integrante della collina, una composizione monolitica. I primi schizzi rappresentano un rinnovato accordo con la natura che ricorda, come lontana matrice compositiva, i primi schizzi giovanili che fece nel 1923 per Haifa.

L'ingresso della villa sale cambiando più volte direzione. In questi cambi di direzione è possibile osservare la dinamicità della villa, che pur essendo concepita con una planimetria statica sfrutta le variazioni di altezza per apparire sempre differente. L'avvicinamento alla villa, posta su una collina, ricorda il percorso per l'ascesa ai Propilei di Atene. Anche qui Mnesiacle disegna un percorso che attraverso i cambi di direzione determina inquadrature precise. Così gestisce la volumetria dei Propilei sapendo sin dall'inizio cosa si sarebbe visto in modo da enfatizzare i punti di inquadratura certi e nascondere le situazioni meno gradite, dovute peraltro alla conformazione del sito di costruzione.

Similmente Mendelsohn nei suoi schizzi già si prefigura ciò che si vedrà durante l'ascesa alla casa e in base a questo determina la composizione volumetrica. La casa emerge dal paesaggio. La torre scalaria fa da punto di riferimento verticale mentre le asimmetrie dell'ingresso e dei servizi rendono la volumetria sempre mutevole, mai apparentemente simmetrica. Se Mnesiacle, in accordo con il gusto greco nasconde i salti di scala, celati all'occhio grazie alla prospettiva dal basso, Mendelsohn sembra enfatizzare i salti altimetrici, alla ricerca della dinamicità volumetriche delle forme avanguardiste. L'operazione di Mnesiacle rientra in pieno nel canone classico, nella ricerca della simmetria e della composizione tettonica, l'azione di Mendelsohn è cubista nella ricerca della



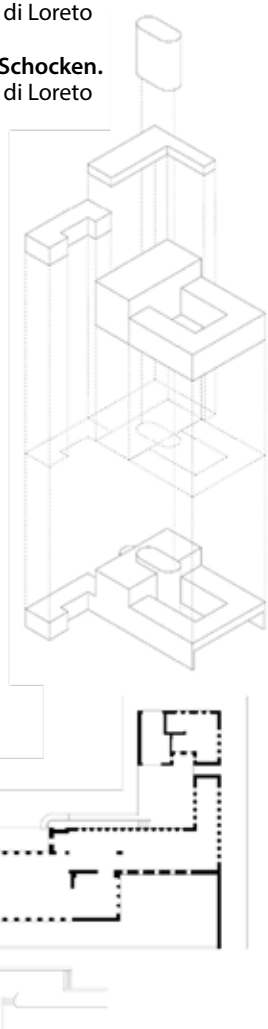


31. Nella fotografia la corte interna di casa Weizmann. In evidenza l'elemento verticale della torre scalaria e lo specchio d'acqua al centro della corte.
Mendelsohn-Archive, Staatliche Museum zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

32. - 33. La corte dei Giardini Reali Alcazar di Siviglia e l'elemento verticale colonna rappresentano la matrice araba e classica messe in evidenza.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

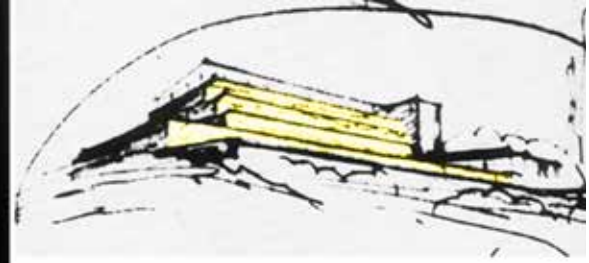
34. Genesi della forma di Casa Weizmann.
Disegni a cura di L. di Loreto

35. Pianta di Casa Schocken.
Disegni a cura di L. di Loreto



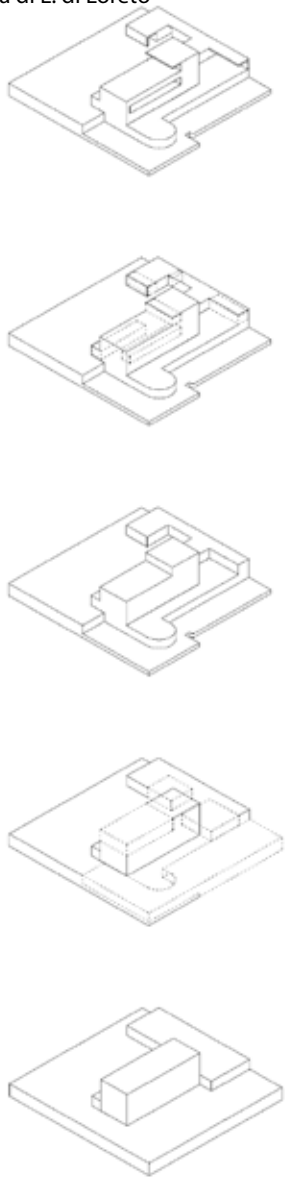
dinamicità. Come i cubisti cercano di rappresentare tempi diversi in un unico dipinto così egli cerca di rendere dinamica un'opera architettonica, per sua natura statica. Il legame con l'architettura greca dell'Acropoli lo spiega la moglie Luise:
[…] Non fece mai molto caso all'architettura greca fino a quando non la vide con i suoi occhi. L'Acropoli di Atene lo sopraffece. Fu particolarmente impressionato dal modo in cui l'approccio è così calcolato e integrato con l'intero complesso. L'antecedente logico dell'acropoli appare appropriato soprattutto se si pensa alla richiesta del committente di avere una casa di rappresentanza non tanto all'interno quanto all'esterno. [27]
L'interno invece è tradizionalmente introverso. Mendelsohn abbandona le ampie vetrate e fa spazio a dei muri spessi con pochi fori e di piccole dimensioni, verso l'esterno. Allo stesso tempo tende a far scomparire i muri verso il patio interno. Egli abbandona la concezione europea della casa in vetro per risolvere i problemi climatici e ambientali del luogo. Va così oltre le mode e lo stile, piegando le nuove teorie dell'architettura alle esigenze locali.
La planimetria della casa si compone di quattro blocchi accostati a formare un patio chiuso con l'elemento della torre scalaria nel mezzo che sporge verso il patio posto in maniera simmetrica. Gli elementi dei servizi a Nord-Est e l'ingresso a Sud scorrono orizzontalmente e si dispongono in modo da rompere la simmetria esterna. Essi appaiono quasi come due aggiunte al blocco simmetrico centrale della casa a patio.
La casa si concentra intorno al patio con al centro una piscina, come avviene tradizionalmente nelle case arabe (ma anche a nelle case romane come testimonia Pompei) per rendere più fresco l'ambiente. Ai lati del patio in successione si incontrano soggiorno, biblioteca, sala da pranzo, i servizi sono nel blocco retrostante e ai piani superiori la zona notte. La torre scalaria troneggia al centro del patio sporgendo all'interno e all'esterno e acquisendo il ruolo di nodo funzionale. Esternamente il volume è rafforzato dalle lame frangisole che vanno a dare l'effetto delle scanalature di una colonna greca sul lato corto curvo dell'elemento rettangolare verticale.[28]
Mendelsohn nella sua terra natia sembra aver abbandonato le velleità macchiniste dell'avanguardia per lasciare spazio ad una modalità operativa che si interessa delle situazioni locali. Egli sembra assimilare uno *spirito Mediterraneo s*enza però lasciarsi coinvolgere nei movimenti di retroguardia che ricercarono con velleità imitative al limite dello storicismo il vernacolo piuttosto che il Classico.

Erich Mendelsohn e i progetti palestinesi
Il lavoro per il signor Weizmann sembra aver risvegliato l'interesse della classe dirigente ebraica nei confronti dell' architettura moderna. Iniziano così una serie di incarichi prestigiosi per Mendelsohn. Il suo vecchio cliente il signor Schocken gli affida la sua casa e una biblioteca; successivamente ottiene in pochi anni l'incarico per progettare l'Università

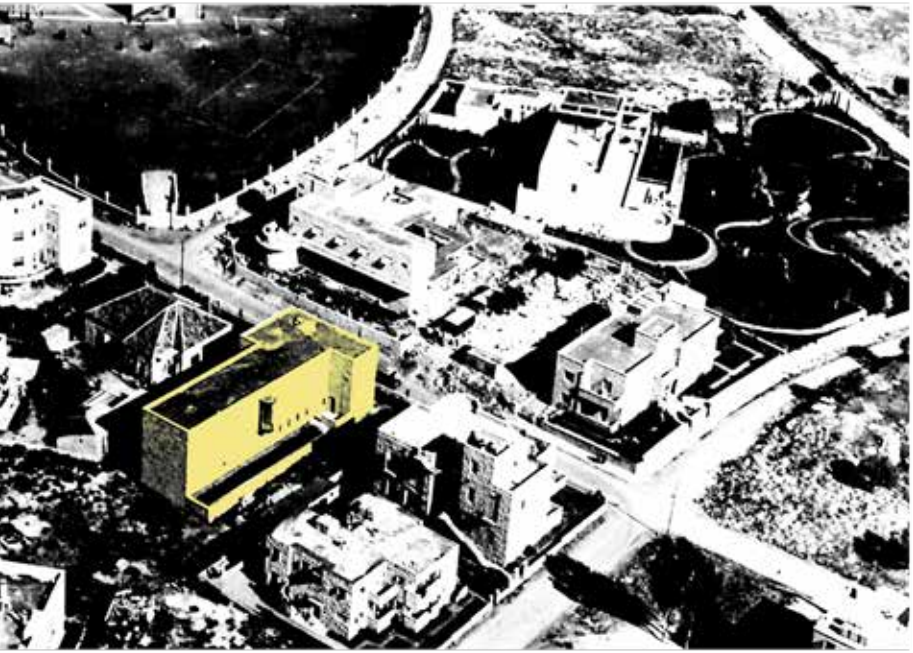


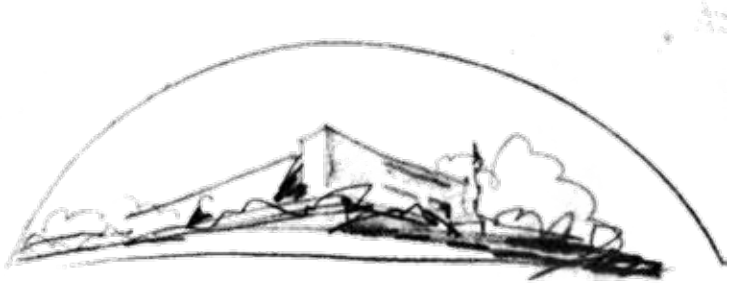
36. - 37. - 38. - 39. Disegno di studio e fotografie di Casa Schocken. In evidenza la manipolazione del volume per ottenere le terrazze.
Mendelsohn-Archive, Staatliche Museum zuBerlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

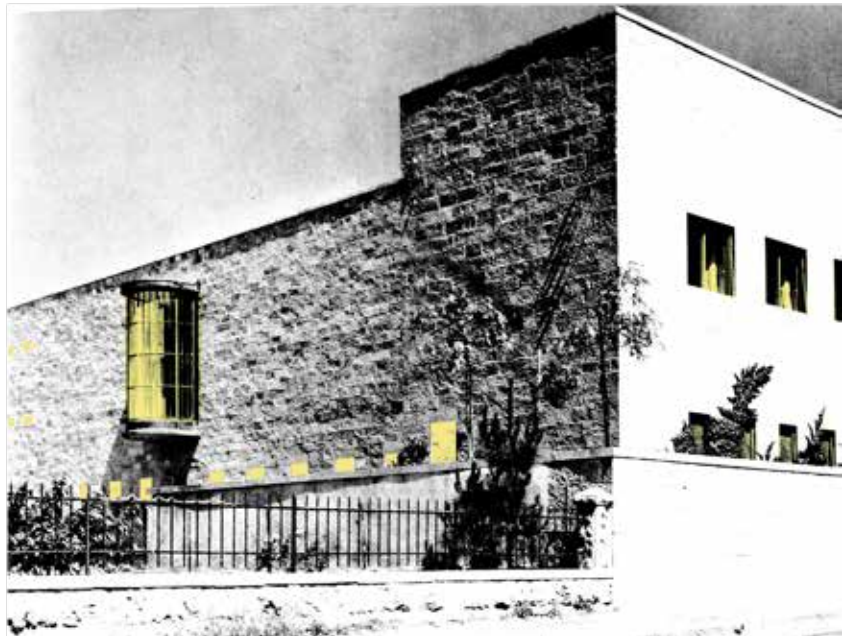
40. Genesi della forma di Casa Schocken.
Disegni a cura di L. di Loreto



ebraica sul monte Scopus a Gerusalemme; l'Ospedale governativo sulla costa di Haifa; la Banca Anglo palestinese a Gerusalemme; l'Università Agraria, i laboratori di ricerca Daniel Wolf e l'Istituto Weizmann a Rehovot. In queste numerose esperienze continua ad esplorare il vocabolario architettonico del Mediterraneo orientale.
Gli Schocken, già suoi committenti dei magazzini di Norimberga, Stoccarda e Chemnitz; commissionano a Mendelsohn la loro villa a Gerusalemme nel 1934.
In questa occasione la villa non deve aver più un carattere rappresentativo come per i Weizmann. La residenza si presenta in una dinamica planimetria asimmetrica. All'interno di questo monolite sono esplorati nuovi elementi del vocabolario locale.
Attraverso una serie di sporgenze e rientranze crea piani a differente altezza. Questi son sfruttati come terrazze, balconi e basamento (con giardino e piscina).In questo caso il residente non ha bisogno di celare la sua vita privata. La casa è quindi pensata dall'interno verso l'esterno per sfruttare al meglio gli spazi all'aperto che si creano con i movimenti liberi dei volumi.
La nuova sfida in questo edifici è rappresentata dal rivestimento in pietra. Le facciate si compongono di una struttura in calcestruzzo rivestita esternamente in pietra, per un totale di circa 40 cm di spessore. Il passaggio dall'architettura smaterializzata in acciaio e vetro ai muri di 40 cm con rivestimento in pietra determinano delle problematiche tecniche e compositive da risolvere.
Mendelsohn cerca di alleggerire la pesantezza e far prendere vita ai prospetti. La facciata si apre in una serie di forature che si dispongono con insistenza ritmica sulla parete. Poi inizia a sfruttare le possibilità dell'accostamento e della variazione dei due blocchi monolitici a livello funzionale. Così dispone le camere del piano terra affacciate su una terrazza naturale, ottenuta dalla conformazione del terreno, dove pone peraltro la piscina. Al primo piano fornisce alle camere un balcone altrettanto generoso scavando nel volume, o meglio nella pietra, lo spazio per ottenere un ambiente esterno coperto. Ciò avviene senza uscire dalla forma volumetrica prestabilita ma lavorando con un'azione di scavo al suo interno. Infine al terzo piano, sfruttando la copertura piana, concede un'ampia terrazza sotto forma di giardino pensile.[29]
Di fronte alla casa erge la biblioteca. Qui il signor Schocken ha intenzione di trasferire tutta la sua preziosa collezione dalla Germania.
Riguardo alla concezione della biblioteca cambia registro
Oggi ho progettato la pianta biblioteca, con sala conferenze e istituto di ricerca poesia ebraica. Il terreno è impossibile ma il progetto ha carattere e qualcosa di Palladio[30]
Il prospetto vuole essere monumentale. Esso è caratterizzato da un partito verticale, determinato da un ordine gigante, che scandisce ritmicamente le aperture lasciando libera la luce di inondare l'interno. L'ordine si compone di una finestra più alta a piano



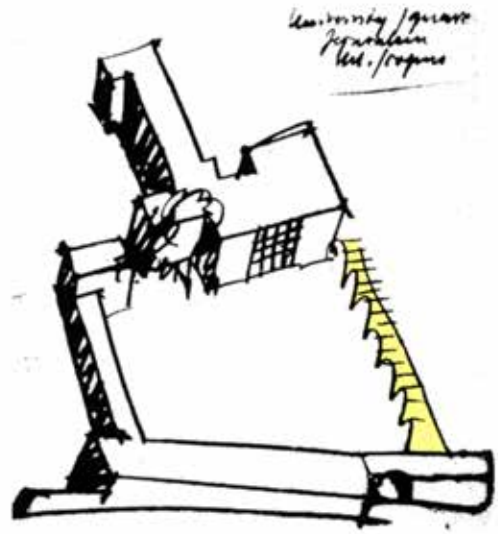


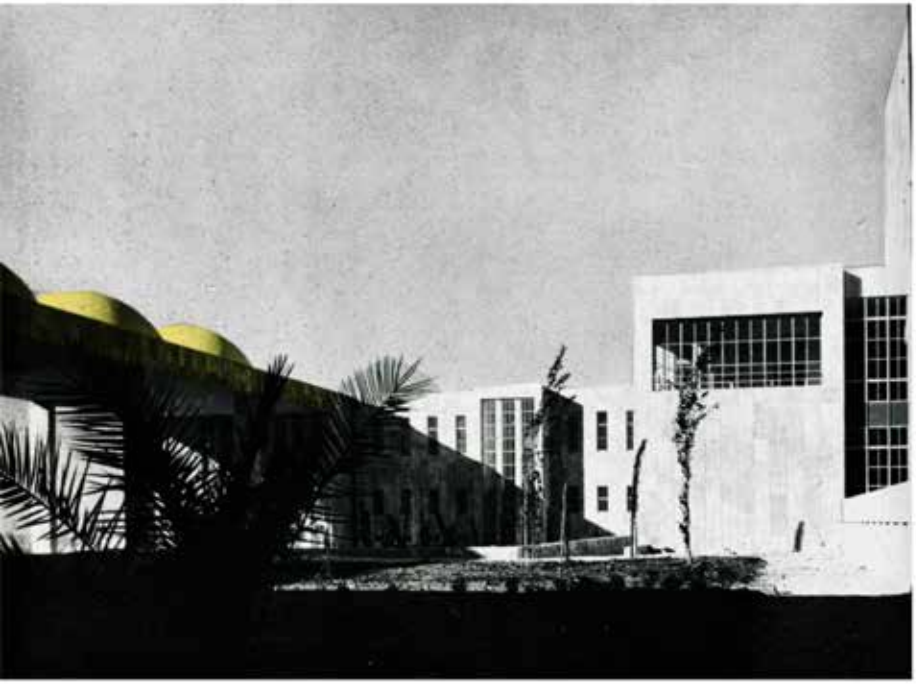


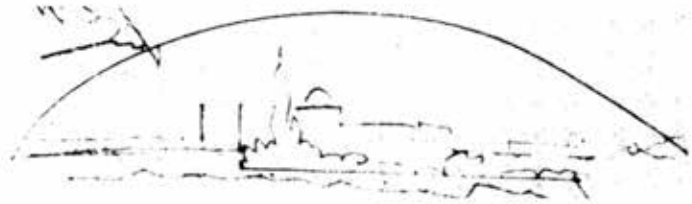
41. Disegno di studio di Mendelsohn per la progettazione della Biblioteca Schocken.

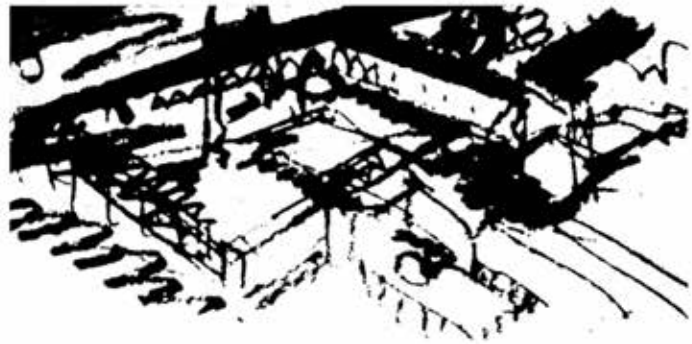
42. - 43. -44. Sequenza Fotografica relativa alla Biblioteca Schocken di Mendelsohn. In evidenza localizzazione della biblioteca di fronte a Casa Schocken - Ritmo serrato delle aperture - Aperture, tagli nel muro rappresentano una minima parte della superficie del prospetto estremamente chiuso ed ermetico.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

terra e una più piccola allineata sopra. La vicinanza tra le due finestre determina il partito che ritmicamente scandisce la facciata. La parte superiore del prospetto è muta e forma un pesante coronamento appoggiato sull'ordine.
In questo progetto Mendelsohn si occupa sapientemente di rileggere le tematiche dei terrazzamenti esterni, dell'uso del tetto piano come giardino pensile. Le finestre sono sempre un taglio netto del volume che viene ripetuto ritmicamente, volutamente banale. Aumentando la dimensione dello scavo può ottenere un balcone direttamente dalla volumetria. Il rivestimento è sempre in pietra locale. Infine arriva al Palladio, con l'esplorazione del tema del partito verticale classico, sotto forma di ordine gigante, atto a far entrare più luce possibili negli ambienti di rappresentanza della biblioteca.
In conclusione il progetto per l'Università Ebraica sul monte Scopus, a Gerusalemme. Questo non è l'ultimo progetto che produce in Palestina nei fruttuosi anni che vanno dal 1934 al 1939 ma è il progetto che porta a maturità quanto iniziato e sperimentato nelle case Weizmann e Schocken.
Il monte Scopus si erge tra il mar Morto e il Mar Mediterraneo. La vista colpisce profondamente Mendelsohn:
Har Hazofim, diaframma tra un mondo che conosciamo e un mondo che presagiamo, tra la necessità terrena del tutto e del niente e la pienezza divina che in un Niente pieno di misteri racchiude il Tutto. Luogo della creazione, dove cielo e terra sembra che si tocchino dove cielo e terra, spesso, sono divisi dai mondo[31]
La prima proposto di progetto di Mendelsohn cerca di sfruttare in primo luogo la posizione soprelevata. A livello climatico, lui stesso dice, riguardo alla sistemazione degli edifici perpendicolarmente alla linea di colmo del monte.
Durante l'inverno l'urto diretto del vento che soffia da Nord-Est, ma siamo esposti comunque ai benefici e caldi raggi del sole, mentre in estate si sottraggono alla calura e ricevono il fresco vento dell'ovest [32]
Il progetto finale é costituito da tre volumi cubici che si inseriscono perentoriamente nel paesaggio. La pietra di Gerusalemme costituisce anche in questa occasione il rivestimento ma viene levigata e posta con tessitura verticale per contrastare la netta orizzontalità degli edifici. L'edificio nella sua forma stereotomica sembra nascere direttamente dal terreno. E' parte di esso. L'ingresso monumentale al complesso è forse la parte più rappresentativa dell'assimilazione del linguaggio locale messa in atto da Mendelsohn. Un portico sormontato da quattro cupole in pietra. Lo stesso architetto spiega il perché di questa scelta progettuale:
Siamo sul monte Scopus a Gerusalemme e guardiamo dall'alto villaggi vecchi di forse 300,0 o 6000 anni , chissà. Dappertutto casette in pietra con le loro cupole. Ecco perché ho utilizzato questa forma.[33]









45. - 46. Fotografie dell'Hadassah Centro Medico. Universitario, Monte Scopus, Gerusalemme di E. Mendelsohn. In evidenza l'ingresso con la copertura determinata da una serie di cupole sorrette a formare un portico monumentale.
Mendelsohn-Archive, Staatliche Museum zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

47. - 48. Disegni di studio di E. Mendelsohn. Soluzione del progetto per il Monte Scopus, affiancata a schizzo dell'esistente e alla suo orientamento solare.
Mendelsohn-Archive, Staatliche Museum zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.

Il portico è monumentale. Grazie alla scala paesaggistica dell'elemento simbolico dell'ingresso traspare leggerezza. Qui l'architetto tedesco dimostra di padroneggiare sia le forme sia le tecniche costruttive assimilate dalla tradizione.
I volumi sono bucati con cambi di ritmo più o meno serrati. Talvolta i fori prendono una scala decisamente fuori misura per una struttura in pietra, denunciando così la realtà costruttiva dell'edificio con struttura in calcestruzzo. Mendelsohn fa convivere l'immagine stereotomica del monolite scavato, con l'essenza costruttiva del corpo edilizio. Questa emerge proprio nel momento in cui l'architetto sfrutta al massimo le proprietà sottrattive applicabili al volume compatto. Stereotomia e tettonica convivono tanto quanto convivono le azioni legate alla cultura tradizionale e modernista. Mendelsohn nella sua attività palestinese sembra affermare l'effettiva esistenza della terza via che si ipotizza all'inizio di queste considerazioni riguardo la sua attività nel Mediterraneo orientale.
Come sostiene B. Zevi
Egli afferma questa tesi: se è assurdo imitare la tradizione edilizia araba, è parimenti errato creare uno scenario europeo in opposizione ad essa. Occorre portare la civiltà occidentale nella nuova Palestina, ma dandole profonde radici. Ed ecco, nella foto, la miracolosa assonanza tra gli edifici del Centro Medico Universitario Hadassah, l'unicum panoramico del monte Scopus, e il villaggio arabo preesistente.[34]
Zevi centra il punto della questione. Mendelsohn riesce a padroneggiare a pieno la nuova architettura occidentale all'interno dei canoni ambientali, paesaggistici e culturali del Mediterraneo Orientale, usando talvolta le regole concepite dall'avanguardia e talvolta le regole poste in essere dalle peculiarità locali, in un felice connubio dove l'architettura si piega alle necessità umane.
In conclusione Mendelsohn ancora una volta ci fa avvicinare a quella che è stata la chiave di lettura del suo Mediterraneo:
Città e villaggi integrati con i fiori dei loro campi, con le sfumature dei loro cieli. Una concezione elementare di crescita organica, di masse ferme e di altre in movimento, che il Mediterraneo, attraverso i secoli, sentiva essere il suo vero possesso […] Per l'artista creatore tutti i tempi sono il suo tempo. L'arte significa per lui il tentativo eterno dell'uomo, di trasferire la diversità del suo mondo fugace - le sue manifestazioni materiali e spirituali - nell'unità temporale dell'atto creativo.[35]

49. Fotografia di Mies sull'Acropoli di Atene in contemplazione dell'ordine architettonico,1959.

In basso sono riportate delle immagini di quelli che Mies van der Rohe indica come suoi maestri. :

50. Schloss Glienicke di F. Schinkel.

51. Grundlegend, Berlage.

VI Dalla stereotomia alla tettonica

A noi interessa unicamente il Costruire. Preferiamo parlare di Costruire piuttosto che di Architettura; i risultati migliori appartengono comunque al campo dell'Arte del costruire - Mies van der Rohe[36]

Associare Mies van der Rohe alla cultura Sud-europea può apparire in un primo momento difficile. A differenza di ciò che accade per altri suoi colleghi non è affatto infatuato del clima e dal sole Mediterraneo.

Ricordo la prima volta che sono andato in Italia Il sole e i cieli blu erano così smaglianti, pensavo che sarei impazzito! Morivo dalla voglia di ritornare al Nord dove ogni cosa è grigia e sottile.[37]

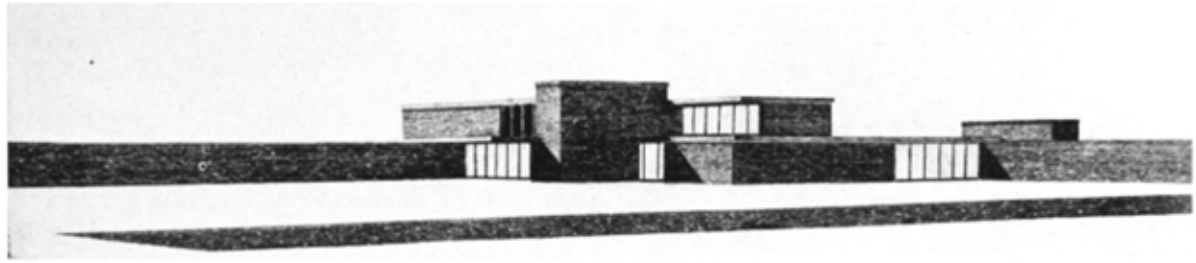
Proprio le sue parole semplificano il problema dell'isolare l'amore incondizionato per il mito, per il clima e i vari stereotipi dall'interesse culturale. Mies dice di non essere interessato a tutto questo anzi preferisce il clima nordico con le sue atmosfere nebbiose. In lui si deve cercare un collegamento prettamente tecnico. L'amore per la Grecia, per l'Acropoli e per l'architettura dei templi emerge nella sua produzione senza lasciare spazio al sole e al mare. Lui è interessato all'aspetto tettonico. Questo interesse lo associa alla linea di pensiero semperiana. Allo stesso tempo l'amore per la cultura schinkeliana lo porta inevitabilmente a far uso di una serie di strumenti provenienti dalla tradizione rurale.

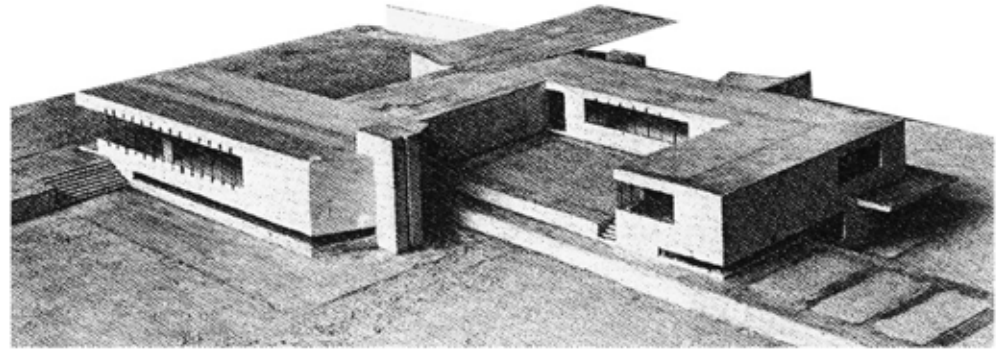
Mies si pone in continuità con il discorso avviato da Schinkel sulla villa di campagna prima e sulla semplificazione geometrica del partito architettonico poi. Dunque, nonostante i proclami

Si dovrà capire che ogni architettura è legata al suo tempo e può manifestarsi soltanto in campi vitali, impiegando gli strumenti del suo tempo. E' sempre stato così. Perciò è uno sforzo senza speranza quello di applicare alla nostra epoca il contenuto e le forme di epoche passate. Qui persino il più forte talento fallirebbe. […] Non si può procedere con lo sguardo rivolto indietro, né essere portatori dello spirito della propria epoca se si vive nel passato.[38]

Il distaccamento dalla tradizione non può essere considerato una condizione reale. Questa ipotesi è verificabile nei suoi progetti. Qui la sua formazione classica legata al suo maestro spirituale, F. Schinkel, si fonde con l'esperienza lavorativa da Peter Behrens, e alla grande stima per il lavoro di Berlage. Il suo percorso formativo termina nel momento in cui trova la sua chiave di lettura nel momento dialettico tra architettura e struttura. Su questo aspetto Mies si concentra particolarmente a partire dal suo stesso proclamo contro il formalismo,

Noi non riconosciamo forma alcuna soltanto problemi costruttivi. La forma non è il fine del nostro lavoro bensì il risultato. Non esiste alcuna forma in se. L'effettiva pienezza della forma





52. Schloss Glienicke di F. Schinkel.

53. Mies van der Rohe, progetto per un casa di campagna in mattoni; vista prospettica, 1923.

54. Mies van der Rohe, Casa Perls, 1911.

55. Progetto per una casa di campagna in calcestruzzo, modello, Mies van der Rohe, 1924.

56. Mies van der Rohe, pianta di Casa Wolf. In evidenza la casa si apre con ampie finestre verso il paesaggio.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.

57. Mies van der Rohe, pianta del progetto per una casa di campagna in mattoni.

è condizionata e strettamente legata ai propri compiti: si, è l'espressione più elementare della loro soluzione. La forma come fine è formalismo e noi lo rifiutiamo. Altrettanto poco aspiriamo a uno stile. Anche la volontà di stile è formalista. Noi abbiamo altre preoccupazioni. Ci preme sostanzialmente di liberare la pratica del costruire dalla speculazione estetica, per riportare il costruire a ciò che deve esclusivamente essere: COSTRUIRE.[39]

Da questo momento in poi la struttura è il centro del pensiero miesiano. Spazio e struttura coincidono.

Il primo progetto in cui non è verificato questo assunto è il Padiglione di Barcellona. Questo è il momento chiave del passaggio dalla concezione strutturale per setti a quella per colonne.

La ricerca, riguardo la struttura per setti, si sviluppa prevalentemente nelle ville di produzione giovanile. Qui l'influenza di Schinkel, Hoffmann e Loos è di assoluto rilievo. Tornano i temi del terrazzamento, del balcone, della loggia, del movimento dei volumi.[40]

In quest'ottica, Casa Wolf sembra essere un momento sia di passaggio sia di maturità.

La ricerca riguardo la colonna va parallelamente alla ricerca riguardo il muro. Questi due interessi trovano un punto di collisione e svolta nel Padiglione di Barcellona. Da qui in poi egli si interessa nel percorso dell'evoluzione tettonica legato all'acciaio.

Il fatto che la sintesi tra le due ricerche di Mies avvenga proprio a Barcellona, nel cuore del Mediterraneo è accolto come un'occasione per sottolineare il profondo legame della sua ricerca strutturale con la tradizione.

In definitiva la visione architettonica di Mies è molto legata ai suoi maestri

Non ho avuto una formazione architettonica tradizionale. Ho lavorato sotto la guida di pochi buoni architetti; ho letto pochi buoni libri e questo è tutto.[41]

In quest'ottica l'analisi di Casa Wolf e del Padiglione di Barcellona sembrano essere adeguate per descrivere il complesso pensiero dell'architetto tedesco. Le considerazioni fatte sulle due architetture hanno ancora una volta lo scopo di decifrare non solo ciò che avviene in quell'architettura, ma anche di capire *da dove* venga e *dove* voglia andare.

- Dal muro alla Colonna | Ludwig Mies van der Rohe e Il Padiglione di Barcellona

Mies da inizio alla sua produzione di case di campagna sin da giovanissimo. L'influsso dell'avanguardia sul suo lavoro emerge per la prima volta nelle due versioni di villa, una in mattoni e una in calcestruzzo, progettate tra il 1922 e 1924. Qui ha inizio la ricerca costruttiva di Mies che porterà a Casa Wolf.

Proprio riguardo quest'ultima, K. Frampton descrive la questione tettonica in stretta

58. Mies van der Rohe, monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, Berlino, 1926. In evidenza il contrasto tra forma stereotomica e il movimento dei piani, accentuato dall'uso del mattone.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

59. Foto dell'Acropoli di Atene vista dal basso a determinare il ruolo del terrazzamento della
composizione come luogo della dialettica tra architettura e natura.
Foto a cura di L. di Loreto.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

60. Gärtnerhaus di F. Schinkel. La casa di campagna prende forma dall'architettura rurale italiana.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

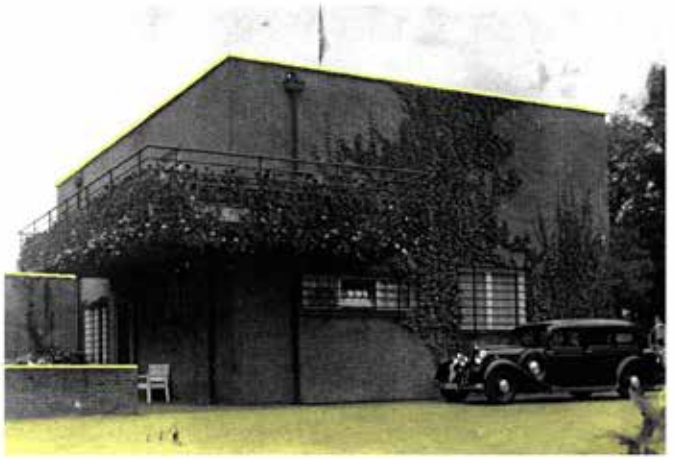
61. Vista dal basso di Casa Wolf, di Mies van der Rohe, posta alla fine del sistema di terrazze. In evidenza i punti in comune con le altre architetture.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

62. Collina e campo arato presso Dresda, Caspar Friedrich, 1824-25.
Kunsthalle Amburgo

relazione con il rapporto con l'avanguardia
Questa potenziale contrapposizione fra un'estetica astratta e una forma tettonica è inoltre implicita nella versione in muratura della casa di campagna, dove la struttura portante in mattoni con connessioni alla fiamminga presenta un ordine completamente diverso dalla forma dello spazio, […]. Un analogo contrasto tra la forma stereotomica e spazialità dei piani, compare, qualche anno più tardi, nel monumento dedicato a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, realizzato a Berlino nel 1926 e , in qualche misura nella casa Wolf, costruita a Guben nello stesso anno. […] La pianta di Casa Wolf indica tuttavia un'altra direzione poiché, sebbene il volume principale sia asimmetrico - presentando così un'inflessione che viene presentata nel volume aggettante in calcestruzzo rivestito di intonaco bianco - la pianta è più tradizionale. Essa non è in alcun modo una pianta libera nel senso del neoplasticismo.[42]
Come detto da Frampton, in casa Wolf è messa in atto una modalità operativa definita "*più tradizionale. Essa non è in alcun modo una pianta libera nel senso del Neoplasticismo*". L'analisi cerca di comprendere in che senso questa villa sia "*più tradizionale*".
Il rapporto con la tradizione passa attraverso lo studio delle ville di campagna di Schinkel. Queste a partire dal disegno d'invenzione per la villa di Siracusa si basano su un sistema di terrazzamenti e di volumi scatolari che slittano a comporre schemi planimetrici asimmetrici. Il riferimento schinkeliano sono le case della campagna romana e di Capri.[43] A partire da questa codificazione della villa di campagna sembra trovare origine la modalità operativa di Mies. Passando attraverso il processo di astrazione dell'avanguardia, Mies mette in atto l'insegnamento del suo maestro. Su questa base conoscitiva subentra il riferimento all'Acropoli di Atene. Qui è ripreso il concetto di podio. Come le mura dell'Acropoli ateniese fanno da tramite tra la natura e il complesso sacro così la casa si poggia su un sistema che cerca di dare un ordine alla natura. Ciò è possibile attraverso la progettazione del suolo.
Terrazzamento e podio diventano le parole chiave per analizzare l'approccio d Mies al progetto di Casa Wolf.

Il muro ordinatore dello spazio naturale e artificiale.

Il muro assolve un ruolo di primaria importanza in questo meccanismo. Esso serve a progettare, a dare forma al paesaggio. Il sistema di piattaforme, attraverso la loro materialità (rivestimento lapideo), conferisce un senso di attaccamento irrevocabile al luogo. Il progetto diventa parte della costruzione del paesaggio. In questo modo il concetto di podio, proprio come nella cultura greca, si pone come elemento di connessione tra la natura e l'oggetto architettonico.
Il podio stesso è il culmine del sistema di terrazzamenti, e parte integrante di esso. Questo non è un terrazzamento qualunque ma è quello che fa da piattaforma, da piano di appoggio alla villa. Per questo è importante che la piattaforma mantenga una connessione con la



63. Fotografia dell'arrivo a Casa Wolf dalla strada. In evidenza il percorso di avvicinamento alla casa con la macchina e la volumetria ermetica, asimmetrica e mai uguale a se stessa. Museum of Modern Art (MoMA) - New York. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

64. Fotografia dell'accesso pedonale a Casa Wolf. In nessun modo si è possibile percepire con chiarezza la forma della casa. La volumetria cambia disposizione durante l'avvicinamento. I prospetti in mattoni con poche aperture proteggono l'interno della casa dalla strada.
Museum of Modern Art (MoMA) - New York.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

65. Terrazza principale, rapporto tra edificio e paesaggio si contrappone al lato strada ermetico.
Museum of Modern Art (MoMA) - New York.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

66. Pellegrino in una valle rocciosa, 1841, Carl Gustav Carus.

natura anche a livello tecnico. I terrazzamenti rivestiti in pietra rappresentano il tramite tra la tecnica della natura e la tecnica dell'uomo. Per dirla come Dorfles l'architettura si pone nei confronti della natura in un

processo di umanizzazione della natura attraverso l'architettura senza cadere nell'abisso pericoloso di una denaturazione totale del territorio o di una sottomissione dello stesso che prende in considerazione solo l'elemento artificiale e non l'elemento naturale.[44]

La posizione della casa comporta due situazioni distinte nell'avvicinamento.

La prima prevede l'osservazione della casa nel suo insieme, in lontananza, come parte integrante del sistema terrazzato. Con la sua volumetria fatta di volumi cubici a differente altezza sembra porsi in continuità con il paesaggio artificiale e inserirsi quasi mimeticamente all'interno di esso. Allo stesso tempo ponendosi sul podio vuole avere una posizione rappresentativa e privilegiata rispetto al paesaggio stesso. Questa visione di insieme possibile dal basso nella sua doppia valenza mimetica e monumentale è negata nella sua visione dall'ingresso superiore. In questo caso la casa è visibile solo per parti. La casa si scopre lentamente in una sequenza di scene obbligate dal percorso che non permettono mai di comprendere a pieno la forma dell'intero edificio. E' una continua sorpresa. Lo stesso metodo è usato da Gropius nel planimetria del Bauhaus. Qui non lascia mai intendere quale possa essere la forma del prospetto successivo. L'avvicinamento avviene attraverso una sequenza di scene. Qui la natura fa da sfondo. Queste inquadrature in successione sembrano richiamare un certo gusto del pittoresco inglese e del romanticismo tedesco.[45]

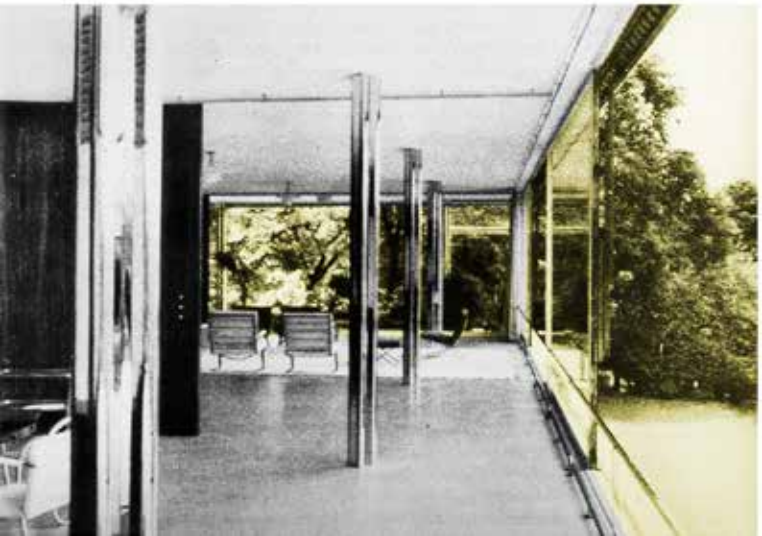
Le descrizioni di Hirschfeld racconta l'esperienza dell'avvicinamento alla casa

La strada per la casa dovrebbe essere confortevole per la passeggiata, forse con alcuni alberi allineati nel mezzo, che ci portano alla casa, che non sarà visibile dal primo momento, ma lungo la strada lo spettatore avrà diverse visioni incomplete della dimora[46]

L'approccio schinkeliano nella strategia compositiva delle case di campagna appare coincidente. Anche qui esiste la possibilità di osservare il progetto come parte integrante del paesaggio da lontano e come scene composte in successione durante l'avvicinamento. Ne è prova la foto dell'ingresso che può avere quella forza prospettica unicamente dal punto in cui viene scattata la fotografia.

La casa prende forma come una composizione fatta di tre volumi. Camere nobili, servizi e spazi comuni. I muri grazie alla loro conformazione a I, a L e a U creano spazi chiudenti che rivolgono la loro apertura sempre verso il paesaggio come è visibile nella concatenazione degli spazi interni a piano terra. I muri in mattoni si inseriscono nel paesaggio, come delle rovine, ricordando le scene descritte da Price[47] in cui le composizioni tra architettura e natura strutturano il paesaggio.

Dall'ingresso in poi prende valore il ruolo del podio come piattaforma e l'attenzione si



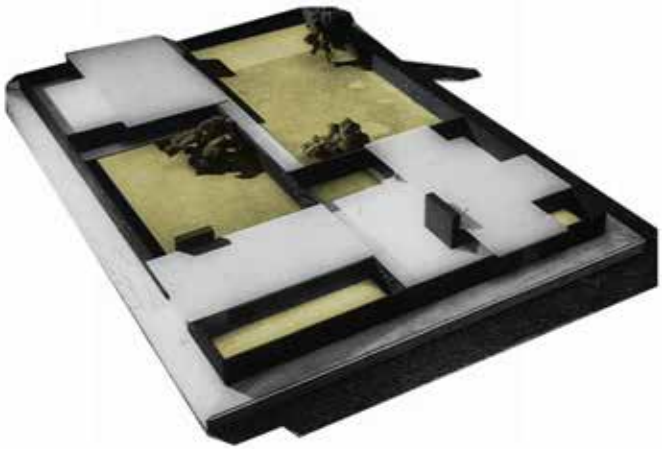
67. - 68.Fotografia dell'arrivo a Casa Tughendat dalla strada ermetico ed enigmatico, non lascia presagire nulla sullo sviluppo volumetrico e della casa ne permette di osservare ciò che avviene all'interno. Similmente in Casa Wolf accade la medesima volontà di protezione degli ambienti privati della casa. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

69. Fotografia della terrazza principale di Casa Wolf. L'edificio si apre verso il paesaggio non solo grazie alla terrazza ma anche grazie alle numero e grandi aperture presenti. Museum of Modern Art (MoMA) - New York. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

70. - 71. Coppia di fotografie di Casa Tughendat. Unadall'esterno e una dal soggiorno. Le azioni in potenza di Casa Wolf trovano applicazione nella grande apertura vetrata. Questa crea una connessione visiva continua di tutta la di zona giorno verso il paesaggio. Museum of Modern Art (MoMA) - New York. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

72. La donna alla finestra, Caspar Friederich, 1805. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

sposta sugli spazi intermedi. Qui esso acquista un ulteriore significato scomparendo e lasciando spazio alla composizione degli elementi al suo interno. Esso diventa recinto.
I muri si relazionano tra loro in un ordine gerarchico che non ha nulla a che vedere con la piattaforma. Come nell'Acropoli una volta oltrepassati i Propilei i volumi si dispongono in relazione alla conformazione dello *spazio-tra*[48] e del paesaggio. Oggetto dello studio all'interno del recinto sono le relazioni tra uomo e paesaggio e tra uomo e ambiente domestico. Il podio è limite, contenitore delle azioni domestiche che si svolgono in libertà al suo interno.
I muri assolvono sia il ruolo strutturale sia il ruolo di diaframma divisorio. I sostegni murari si conformano secondo una successione di incastri grazie alla loro forma a T, a U e a I. La strada da un lato e l'orizzonte del paesaggio dall'altro determinano la conformazione e la disposizione dei muri. La strada è sempre negata. Da questo lato la casa si chiude ermeticamente. Al contrario sistematicamente i muri cercano il loro verso di apertura in corrispondenza dell'orizzonte. La forma dei muri, quindi, è generalmente chiudente nel tentativo di porsi a protezione dello spazio domestico. Questo atteggiamento trova la sua massima espressione in casa Tugendhat dove ad un lato strada ermetico si contrappone l'interno completamente proiettato ed aperto verso il paesaggio. Un trampolino verso la natura. I giardini segreti determinati dal rapporto tra la planimetria della casa e il podio|recinto sembrano trovare una connessione non solo con l'ambiente interno, ma anche con l'ambiente esterno. L'obbiettivo è stabilire una continuità esterno-interno-esterno che coinvolga l'interno come tramite dei due esterni. Come nei progetti di Soane si contrappone la volontà di indipendenza tra gli spazi alla loro possibilità di connessione. Mies crea così dei canali prospettici che connettono direttamente il patio e l'ambiente esterno. Così facendo l'interno, che si frappone tra l'esterno e il patio, diventa quasi un punto di passaggio tra i due spazi esterni in connessione visiva tra loro.
Il sistema costruttivo in muratura è in grado di mettere in relazione uomo e paesaggio ma anche di essere un elemento opaco di protezione della vita domestica. Come nelle case di Schinkel, il muro si prende il compito di unire e separare, oltre che di sorreggere. Assolve, quindi, sia al suo ruolo tettonico sia alle sue possibilità di dare forma e direzione allo spazio. I muri vanno a costituire un sistema labirintico che guida l'uomo nelle azioni quotidiane dell'abitare. La pianta ad incastro annulla i corridoi e riduce al minimo i punti di smistamento tra uno spazio e il successivo. Tutto ciò che non è muro è spazio di movimento.
La spazialità interna che prende forma non è di origine classica, piuttosto sembra ricordare, ancora una volta, la spazialità della casa di campagna schinkeliana, di matrice rurale. Per definire la differenziazione, la spazialità classica della villa prevede viste prospettiche d'infilata che permettono di traguardare in prospettiva centrale attraverso tutti gli spazi.



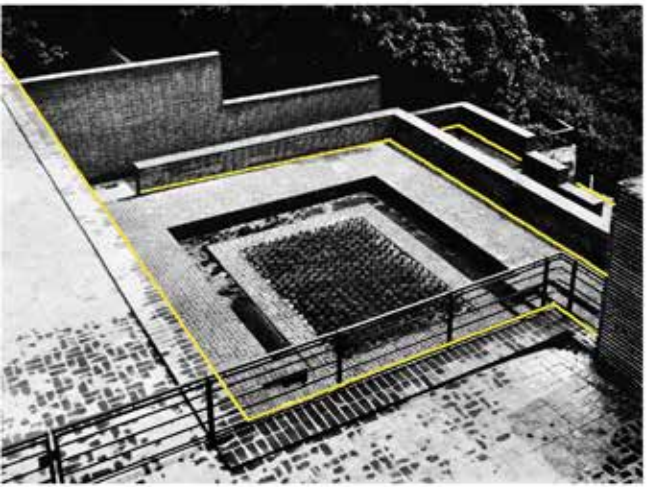
73. - 74. Plastico del progetto non realizzato della villa a tre corti di Mies van der Rohe. In evidenza la distribuzione delle corti.
Pianta Casa Lange e Esters, Mies van der Rohe. In evidenza le finestre si aprono verso il giardino mentre il muro chiude la vista verso la strada.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

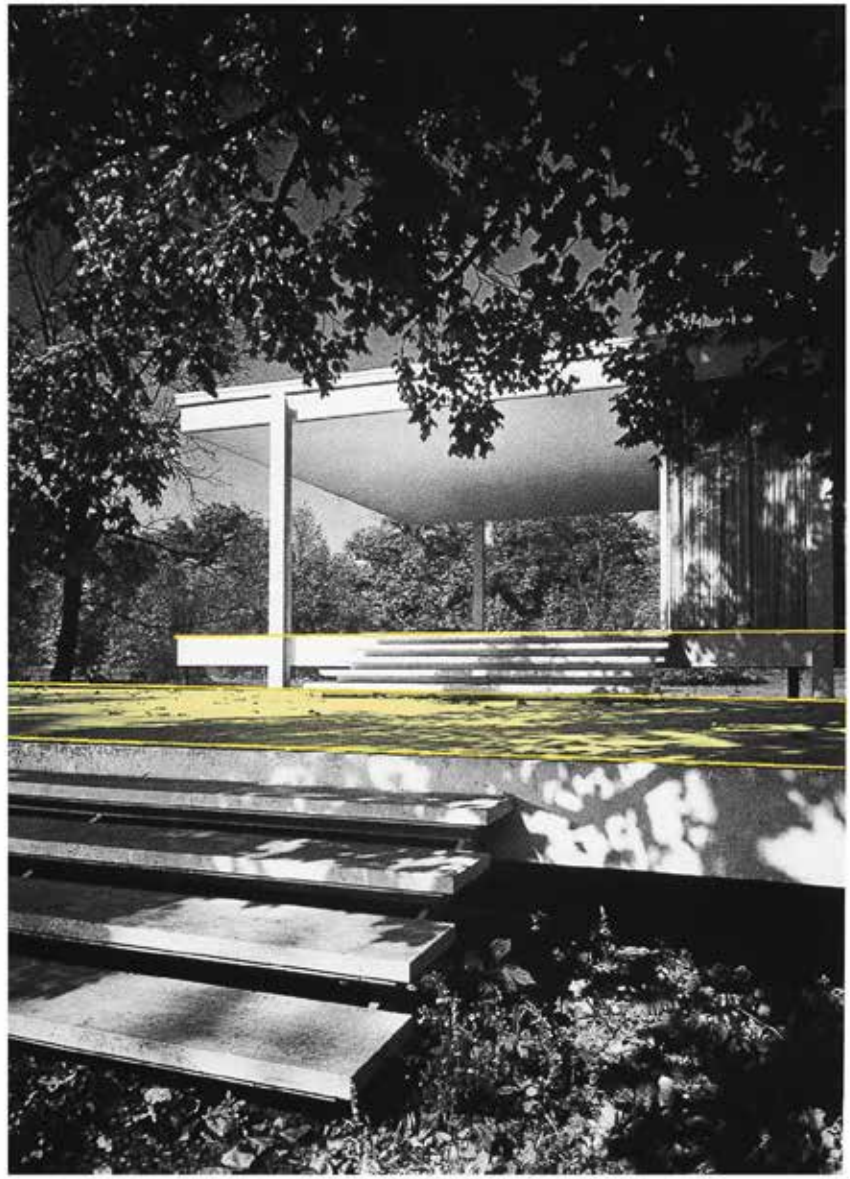
75. Fotografia Casa Lange e Esters, Mies van der Rohe. In evidenza il gioco di volumi che permette di avere un numero maggiore di superfici da sfruttare per aprire la casa verso il paesaggio.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

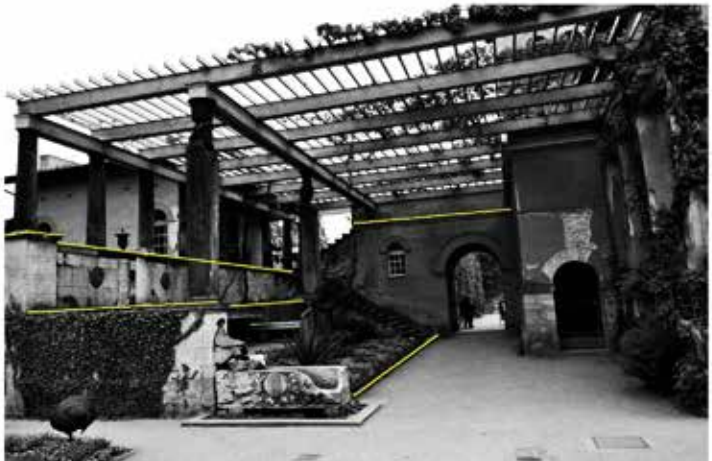
76. - 77. Fotografia dell'ingresso e dell'interno di Casa Lange e Esters. In evidenza i momenti di transizione tra interno ed esterno determinati dalla pensilina e dal vetro.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

78. - 79. - 80. In successione lo sviluppo del tema della casa a patio in Mies van der Rohe. In evidenza i diversi sistemi a corte:
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
Pianta Casa a tre corti
Pianta Casa Ulrich Lange
Pianta Casa Hubbe

A questa visione si contrappone la spazialità della casa rurale, frammentata che trova sempre un limite di sfondo alla prospettiva e si compone in una successione di scene differenti. Questa modalità operativa è accentuate nella composizione volumetrica ad altezza variabile. Questo permette di avere altezze differenti tra una stanza e l'altra, fino ad arrivare al paradosso dell' *hortus conclusus* che si determina, sostanzialmente, come una stanza a cielo aperto.
Il mattone fa da rivestimento sia all'interno che all'esterno e diventa un elemento di continuità. Lo stesso mattone assolve il ruolo fondamentale di unità di misura dell'intera casa, che, come nelle abitazioni di campagna, deve prendere le proprie proporzioni tenendo conto della misura standard del mattone. Come osserva P. Johnson a proposito delle case in mattoni di Mies
Egli calcola tutte le dimensioni sulla lunghezza del mattone e, talvolta, si spingeva così lontano da separare i mattoni lunghi poco cotti da quelli corti, usando quelli lunghi in una direzione e quelli corti nell'altra[49]
E nel mattone come suggerito da K. Frampton risiede anche il più chiaro rimando alla tradizione
Sebbene non vi sia alcun cenno di storicità in queste case di abitazione, la presenza predominante della muratura portante in mattoni, le riconduce all'ambito del repertorio tradizionale.[50]
Ancora una volta Mies trova nell'elemento strutturale la sintesi estrema del suo lavoro.
L'architettura di Mies, già in questo progetto, tende a diventare pura astrazione nella forma, come previsto dall'avanguardia artistica e architettonica. Questo processo di astrazione coinvolge la casa su due livelli. Nella concezione della struttura (specificatamente dell'elemento strutturale muro) e nella concezione spaziale del tipo architettonico a forma chiusa (corte o patio). Entrambe le tematiche sono oggetto di un processo evolutivo.
La soluzione della questione della casa a patio è indicata da K. Frampton nel progetto non realizzato per la casa a tre corti.
Qui il muro in mattoni determina lo spazio domestico dell'abitare. Il muro permette l'accesso o il contatto con il mondo esterno solo in tre punti. Dal viale pavimentato, nel punto dove sono posti i sevizi e nell'area comune del camino. L'area pavimentata è in relazione con specifiche zone della casa ovvero le camere da letto, la sala da pranzo e il soggiorno. Si creano così, attraverso la pavimentazione dei punti di continuità tra l'ambiente domestico interno ed esterno (sempre protetto dal muro che fa da recinto) Nelle successive casa Esters, Lange e Hubbe iniziano a coesistere gli aspetti tradizionali con l'influenza dell'avanguardia. In questi lavori Mies sperimenta le possibilità della pianta libera ottenuta grazie alla distribuzione dei setti portanti in pianta. In queste tre case si fa uso, ancora una volta, del muro (recinto) posto tutto intorno al limite del lotto. All'interno





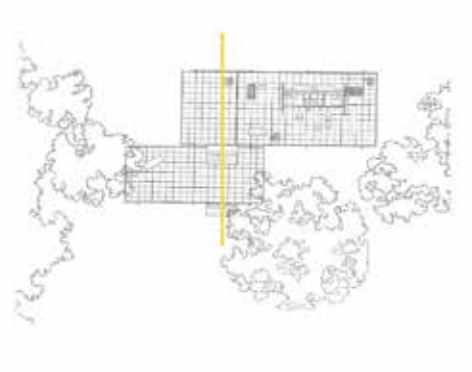


81. Fotografia Casa Wolf, Mies van der Rohe, veduta dall'alto verso la terrazza giardino.
Museum of Modern Art (MoMA) - New York.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

82. Fotografia dello Gärtnerhausof di F. Schinkel. Ingresso alla casa di campagna. In evidenza il pergolato e il sistema di salita alle terrazze esterne.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

83. Fotografia Casa Farnsworth di Mies van der Rohe. In evidenza il sistema di piattaforme sfalsate e la scale, unico elemento assiale diconnessione tra le quote differenti.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

84. Pianta Casa Farnsworth, Mies van der Rohe. In evidenza l'asse della scala mette in comunicazione il terreno, la piattaforma e il livello di ingresso alla casa.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.



di esso si aprono gli spazi determinati da setti, posti secondo la concezione moderna della pianta libera. Si crea così un contrasto tra spazio chiuso, tradizionale, e spazio aperto, dell'avanguardia. [51]

Ancora una volta sembra possibile accostare Mies al gusto del classicismo romantico

Come nel Padiglione di Barcellona, la straordinaria interazione tra forma naturale e scultura evoca lo spirito del classicismo romantico. Le pittoresche vedute sul fronte del lago, scandite da alberi e proiettate all'interno di casa Hubbe, sono altrettanto romantiche quanto lo sono i prospetti ricoperti di glicine della prima casa per Ulrich Lange. Questo è lo stesso senso del pittoresco che ritroviamo in Schinkel, sebbene il modo in cui tali vedute di Mies sono incorniciate dipenda dalla presenza di uno spazio astratto[52]

Per concludere Casa Farnsworth può essere presa ad esempio come il culmine del processo di astrazione e smaterializzazione dei volumi Qui è ancora rintracciabile il dato compositivo iniziale. Persiste il concetto di podio anche se ridotto all'osso. Esso si costituisce di una piattaforma. La scala di accesso non è monumentale nelle dimensioni ma assume un ruolo di rappresentanza in quanto unico elemento linearmente di connessione tra le due piattaforme (quella del podio e quella della terrazza prolungamento della casa).

La casa Farnsworth ci riporta al paradigma spaziale dell'avanguardia, che però assume ora la forma di un volume virtuale sospeso tra le pure superfici piane del pavimento e del soffitto. Se da una parte la casa Farnsworth si presenta come una struttura a scheletro. Dall'altro essa consiste di uno assemblaggio asimmetrico che comprende un prisma e una piattaforma, l'uno slittato rispetto all'altra in un modo che ricorda le composizioni italianeggianti di Schinkel.[53]

All'ingresso, come accennato poc'anzi, è ancora presente l'idea di terrazza. Questo emerge con ancor più forza se si riflette sul fatto che, mentre in casa Wolf i terrazzamenti sono progettati per rispondere a delle esigenze legate al luogo, questa volta i terrazzamenti sono disposti per l'esigenza tecnico|estetica di staccarsi dal terreno. Oltre al benefici tecnico, si creano delle aree private a diversa altezza che si distaccano dalla natura selvaggia. Nella loro stessa disposizione planimetrica permane lo slittamento dei rettangoli messo in atto per la prima volta da Schinkel nella Gärtnerhaus

Certamente tutto ciò avviene in una sintesi estrema. L'immagine finale della casa è un definitivo volume di vetro. La verifica di questi accorgimenti, nella perentoria vetrina (a detta della proprietaria) inabitabile, forniscono alla casa un ricordo di umanità. Pensare alla casa Farnsworth come la discendente di una antica dinastia che passa per Loos, Hoffmann, Schinkel fino ad arrivare alle case rurali disseminate per la campagna italiana rende questo monumento alla perfezione un po' meno inumanamente perfetto.

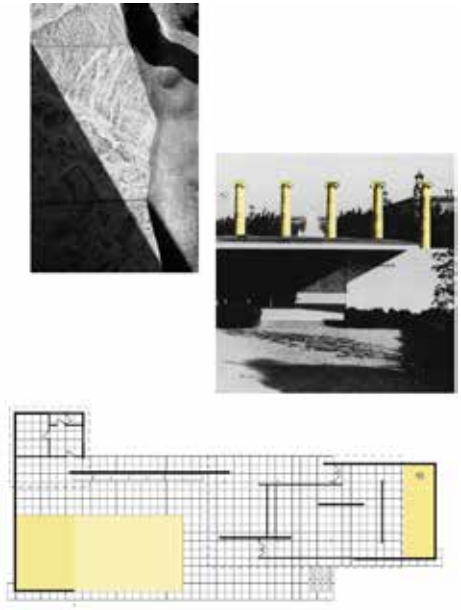
85. Fotografia del Padiglione di Barcellona dall'alto, Mies van der Rohe. Accostamento tra il padiglione e le colonne greche nella piazza. Fundaciò Mies van der Rohe.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

86. - 87. - 88. - 89. Sequenza fotografica a destra mostra la conclusione visiva determinata dal muro nei due patii del Padiglione. A sinistra la sequenza visiva determinata dall'assenza del muro.
Fundaciò Mies van der Rohe.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

90. Nella fotografia, un dettaglio del Padiglione. Sistema basamento-colonna-copertura-muro (in marmo non portante sullo sfondo. Pilastro e muro coesistono accostati tra loro.
Fundaciò Mies van der Rohe.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

91. - 92. Der Mongen, di Greog Kolbe. Retro del Padiglione con le colonne classiche sullo sfondo. Fundaciò Mies van der Rohe.

93. Pianta del Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe. Disposizione dei patti in pianta In evidenza i due patii chiusi e il patio aperto.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

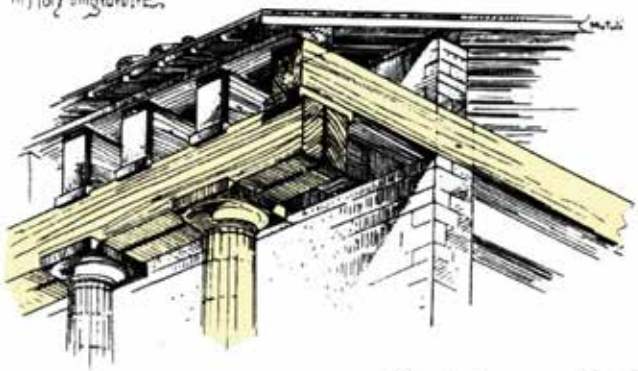


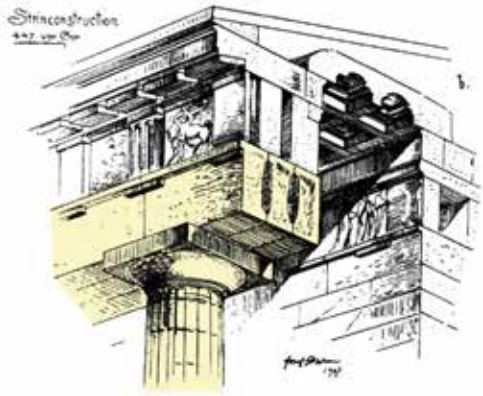
Il muro e la colonna

Il Padiglione di Barcellona è un lavoro singolare nell'opera di Mies. Qui si scontrano avanguardia e tradizione, muri e pilastri, spazi chiudenti e aperti, simmetrie e asimmetria, una sintesi degli opposti a volte evidente, a volte celata.
Tutte queste contraddizioni aprono riflessioni feconde. Per iniziare qui si consuma il "drammatico" passaggio da una configurazione strutturale per setti portanti (muri) a una struttura su elementi puntiformi (colonna). Drammatico perché il passaggio avviene attraverso una compresenza che, seppur nell'evidenza dei ruoli di ognuno, stride nella poetica miesiana.
In breve il Padiglione è posto su un basamento. Qui poggiano otto pilastri cruciformi. Questi sostengono la copertura. Sotto di esso diaframmi non portanti, lineari a I o chiudenti a C, determinano lo spazio. La copertura viaggia indipendentemente dai setti e gli si affida il ruolo di determinare gli spazi aperti e chiusi.
Lo slittamento della copertura centrale da forma a un patio sul retro chiuso su tre lati dal muro a C. Qui è presente una vasca d'acqua e una statua di Kolbe, unico elemento figurativo all'interno della composizione astratta. Anche l'altro recinto a C è coperto, in parte. Nel punto centrale tra le due aree coperte si forma un patio diviso in due parti dall'avanzamento del muro da sinistra verso destra. Qui, dove si forma la piscina, il patio ha una accezione domestica. Sulla destra il patio si apre da un lato verso la piazza, ai piedi del basamento, dall'altro al bosco, sul retro. Diventa quindi un punto di passaggio, un diaframma tra la natura e la città. Si carica, così, di un significato di natura pubblica.
Dalla descrizione emerge l'importanza della questione strutturale. L'atto di dissociare la struttura puntiforme della colonna, strutturale, dal dispositivo muro, non strutturale, da vita alle differenti situazioni spaziali messe in atto nel Padiglione.
Queste situazioni prendono vita grazie al rapporto che si instaura tra superfici verticali e orizzontali e tra queste e il muro che fa da recito. La questione degli spazi aperti e chiusi trova una soluzione in casa Wolf nell'identificazione del muro come dispositivo di determinazione spaziale. Qui si ha una evoluzione dello stesso concetto. I muri, senza il vincolo legato al valore strutturale, si muovono liberamente nella pianta.
A partire da questa riflessione sul valore tettonico e atettonico delle parti è possibile determinare come l'architettura del padiglione possa essere riferibile sia ad antecedenti legati alla all'architettura classica sia all'architettura vernacolare. Il riferimento al Classico avviene nella disposizione strutturale. Qui stereotomia e tettonica coesistono. Ciò si palesa in un basamento stereotomico e nella disposizione tettonica trilitica di colonne e copertura poste sul basamento. Di contro emerge anche una spazialità vernacolare, quella già studiata nelle ville di campagna. I diaframmi divisori viaggiano liberi dalla funzione strutturale ponendosi in una condizione di contrasto con l'ordine basamento-tempio. Si

Dorische Gebälkconstruction
in Holz umgedeutet.

a.





In sequenza l'evoluzione dell'ordine dal legno all'acciao:
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

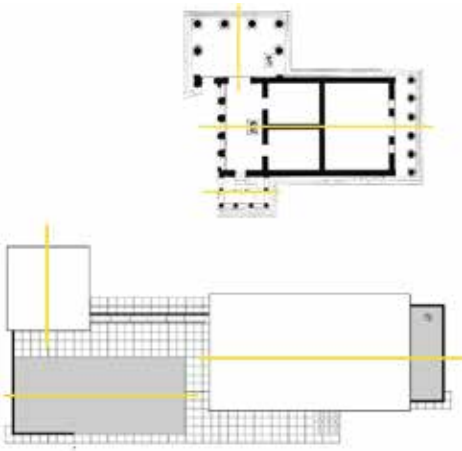
94. Assonometria del sistema costruttivo del Tempio greco in legno.

95. Assonometria del sistema costruttivo del Tempio greco i pietra.

96. Nella fotografia, un dettaglio del Padiglione. Fundaciò Mies van der Rohe.

97. Fotografia del padiglione di Barcellona, Mies van der Rohe. Vista dalla piazza. Stereotomia del basamento in contrasto con la tettonica del sistema pilastro copertura e con la atettonica dei muri. Questi determinano il senso di instabilità e dinamicità del padiglione.
Fundaciò Mies van der Rohe.

98. - 99. Riflessione sul ruolo della simmetria e dell'asimmetria nel progetto di Mies. La pianta asimmetrica dell'Eretto è accostata alla pianta asimmetrica del Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe. In evidenza gli assi di simmetria delle forme geometri che compongono i progetti.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.



creano così spazi di "risulta", come la piazza di ingresso e stanze all'aperto, ricordo della spazialità del patio[54]. Da questa contrapposizione nasce il senso di instabilità che lega la tettonica classica e la spazialità vernacolare presente nel padiglione.
Se la forma si compone attraverso la relazione degli elementi costruttivi, l'edificio dovrebbe trovare il suo compimento proprio nella struttura. Tuttavia i pilastri non svolgono un ruolo diretto nella determinazione architettonica dello spazio. E' la copertura che si prende in carico questo ruolo. La struttura in questo caso è un tramite e gli elementi diaframma orizzontali e verticali (copertura e setti) sono i protagonisti della gestione dello spazio. Se a livello concettuale il dilemma non trova soluzione, trova invece una perfetta sincronia in una disposizione spaziale veramente libera e nella determinazione della struttura, che pur non essendo direttamente il dispositivo spaziale, rimane elemento ordinatore.
La questione viene portata avanti da Mies focalizzando la sua attenzione sulla soluzione dell'elemento strutturale colonna, inteso come "colonna greca". Nella Neue Nationalgalerie a Berlino sopra il basamento è la struttura ad essere la protagonista e a trovare la sua definizione nella soluzione tecnica dell'ordine, tradotto dalla pietra in acciaio. I quattro pilastri apparentemente, risolvono nella concettualizzazione templare del museo, le problematiche tettoniche. In realtà all'interno la cella in calcestruzzo contenete i sevizi, è assolutamente portante e indispensabile per il compimento della struttura. Rimane celato anche il patio, interrato sotto il podio, ma altrettanto indispensabile per aver luce all'interno.
Usando le parole di Frampton, Mies riesce ancora una volta a definire il
continuum infinito dello spazio tipico dell'avanguardia e la logica costruttiva propria della forma tettonica. […] Con questa reinterpretazione del campo spaziale suprematista che si esprime in una struttura reticolare sostenuta da supporti cruciformi, Mies ritorna all'accezione Neoclassica che è rintracciabile in tutta la sua opera, persino nelle case a pianta libera degli anni trenta. Sebbene questi appoggi cruciformi in acciaio saldato, indipendenti dalle pareti come nelle versioni precedenti, fungano da metafora dell'ordine classico proprio del mondo antico, essi sono, allo stesso tempo, lontani sia dall'antecedente classico sia dai supporti smaterializzati in lastre di cromo del periodo intermedio di Mies.[…]Di conseguenza, la colonna del Neue Nationalgallery è in grado di affermare la propria caratteristica natura strutturale e mitologica nell'ambito del contesto del razionalismo strutturale. I n questo caso, l'autorevolezza ontologica della colonna è ulteriormente rafforzata dalla sommità incernierata della stessa che , quasi fosse la metafora di un capitello, ribalta la posizione e il significato del giunto, dotato di cerniera in acciaio, seguendo la stessa forma con la quale aveva fatto la sua apparizione nella fabbrica delle turbine di Behrens.[55]
Mies inserisce la sua architettura nel processo evolutivo secolare che ha portato la colonna dal legno alla pietra, all'acciaio. Sintetizza, così, in poche ed efficaci mosse il problema del

100. Fotomontaggio di Mies van der Rohe. Verifica degli elementi figurativi nello spazio astratto.

In successione, accostamento di tre spazi architettonici determinati da elementi di scultura figurativa:

101. Peter Behrens Casa Wiengand a Berlino Dahelm, atrio di ingresso, 1911-12.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

102. Padiglione di Barcellona, 1929.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

103. Eretteo, loggia delle Cariatidi 421 A.C. (circa)
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

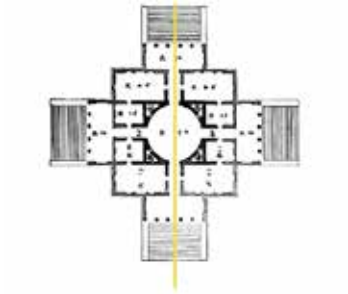
104. Kariatyde, Amedeo Modigliani, 1911-12.

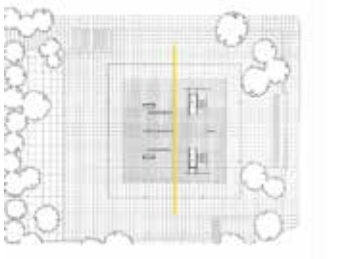
sistema trilitico di attacco tra elemento orizzontale e verticale.
In questa determinazione libera dello spazio subentra la contraddizione tra simmetria e asimmetria.
C. Rowe esplora approfonditamente la tematica. Secondo la sua interpretazione della questione
Vent'anni fa l'affermazione che gli esponenti di una giovane generazione di architetti fossero, all'inizio del secolo, ossessivamente affascinati da problemi di simmetria sarebbe apparsa dubbia, o si presume che lo sarebbe; mentre nel 1947 si sa che la supposizione sarebbe apparsa sorprendente. Nel 1937, in compagnia di pochi, e dieci anni fa, in compagnia dei più, sarebbe stato probabilmente sensato asserire che, insieme ad altre aberrazioni formalistiche, il culto dell'asse fosse morto o moribondo. Ma oggi, evidentemente, le cose sono cambiate; e come riflesso di questo cambiamento questi edifici Neo-Palladiani sembrano porre un interrogativo che in tutta semplicità potrebbe essere così formulato :
O siamo difficilmente in grado di accettare questi edifici come esempi di architettura moderna;
O siamo difficilmente in grado di accettare i precetti teorici dell'architettura moderna.
E mentre la prima proposizione è assurda e la seconda dolorosa, l'imbarazzo non può tuttavia allontanare il sospetto che edifici di questo tipo costituiscano una decisiva rottura non solo con la dottrina ortodossa dell'architettura moderna, ma anche con i criteri visivi di quelli che potrebbero considerarsi i suoi risultati canonici.[56]
Già nell'identificazione tettonica del progetto, esiste una chiara simmetria tra la copertura e le colonne cruciformi di supporto. Ciò è negato dalla immagine complessiva del progetto marcatamente asimmetrico proprio nella disposizione planimetrica della copertura.[57]
Questa strategia progettuale è riferibile alla metodologia di addizione volumetrica messa in atto in organismi edilizi nell'antichità. Ad esempio L'Eretteo ha una pianta asimmetrica. Questa si compone secondo un processo additivo che a seguito di storie mitologiche, determina la fondazione del tempio in quel luogo. Seguendo le complessità della narrazione mitologica l'Eretto si conforma attraverso una sommatoria di volumi simmetrici. Questi assemblati secondo i bisogni del rito e localizzati secondo il mito di fondazione, si assemblano in modo del tutto asimmetrico pur nascendo come pezzi unitari simmetrici.
Per dirla come Gropius
al tempo stesso la relazione simmetrica delle parti di un edificio e il loro orientamento verso un asse centrale è ora rimpiazzato da una nuova concezione dell'equilibrio che trasmetta questa geometria morta di corpi simili in un equilibrio asimmetrico di corpi equivalenti.[58]
Essi pur determinando un insieme asimmetrico mantengono la simmetria delle singole parti.[59]
Se la simmetria del Padiglione di Barcellona è celata, la simmetria della Neue Nationalgalerie è ostentata. Ma in questo caso la contraddizione asimmetrica è presente in sezione con il

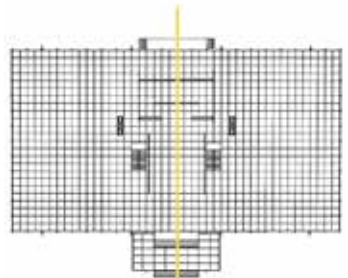
Fotografie in sequenza dall'alto verso il basso. Le coppie sono formate dalla vista simmetrica dell'ingresso e da un dettaglio o una variazione sul tema della simmetria.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

105. - 106. Villa la Rotonda, Palladio, nei pressi di Vicenza.
107. - 108. Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, Berlino.
109. - 110. Crown Hall, Mies van der Rohe, Chicago.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

In basso le piante di:
Rielaborazioni grafiche a cura di L. di Loreto
111. Villa la Rotonda, Palladio, nei pressi di Vicenza.
112. Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, Berlino.
113. Crown Hall, Mies van der Rohe, Chicago.







patio che sporge a lato del basamento. La questione della simmetria trova la sua soluzione nella Crown hall, a Chicago. Qui la struttura in acciaio coincide perfettamente con la forma architettonica. L'edificio diventa così il simbolo di un ritorno alla simmetria rinascimentale. Colin Rowe denuncia questo ritorno ad un Neo-Palladianesimo in due articoli su Opposition del 1973.[60] Il paragone tra la Crown Hall di Mies e La Rotonda di Palladio ci riconduce tra le maglie classiche della cultura mediterranea, rilette sapientemente dall'architetto tedesco. *L'ideale semplicità volumetrica, l'ideale simmetria e l'ideale centralizzazione sono ora all'ordine del giorno; il revival greco suscita crescente affezione; e il fantasma inquieti di Palladio minaccia di diventare un assiduo frequentatore dei borghi più signorili. In particolare, una struttura come la Crown Hall, l'edificio della scuola di architettura all'Illinois Institute of Technology, è apparsa a coloro che possiedono sensibilità storica una specie di corrispondente contemporaneo della Villa Rotonda; e siccome è simmetrica, quadrata e accessibile da una piattaforma soprelevata, che funge da podio a un portico ancora da realizzare, il parallelo a cui invita non è certo casuale. E il parallelo può essere sostenuto perché, per quanto diverse possano essere le due architetture, in entrambi i casi si avverte la presenza di un architetto che è spietatamente determinato ad essere chiaro, che è deciso ad operare esclusivamente all'interno di restrizioni, le più rigorose e autonome imposte, e che è totalmente assorto in un tono specifico. Tuttavia, detto questo e nonostante i suoi sottintesi classici, la Crown Hall non è la Rotonda, e nulla del genere. […] Ma per il momento sarebbe più utile considerare la Villa Rotonda e la Crown Hall come esemplari di quella dimostrazione di cui parlava il professore di matematica di Louis Sullivan una "dimostrazione così estesa da non ammettere eccezioni"*[61][…] *La dottrina di Mies ha la forza di imporsi; e, se il suo eventuale successo è un fatto importante, non è da meno la possibilità o l'eventualità che tale affermazione conduca ad un'ampia diffusione di un nuovo "classicismo"*[62]
Seppure il ritorno di Mies a un impianto centrale impostato su due assi di simmetria ortogonale è un rimando alla rotonda, (come sostenuto da Rowe) quello che interessa in questa trattazione è la ricerca di un legame tra l'avanguardia e il passato. Sebbene il rimando non sia letterale e le modalità distributive siano quasi una negazione della stessa logica palladiana, quello che preme sottolineare è il punto di contatto con l'opera. A ben vedere sussiste nell'architettura di Mies van der Rohe una connessione, seppur lontana e abilmente celata dai proclami rivoluzionari, che mette in continuità la ricerca dello spazio architettonico e della soluzione strutturale con la tradizione mediterranea del costruire. A dare valore all'ipotesi è emerso il contatto con l'architettura di Schinkel, non solo nei rimandi, a volte diretti e a volte indiretti, alla cultura greca, nella sua accezione strutturale di rapporto tra l'elemento verticale colonna e orizzontale trabeazione, ma anche nei suoi studi riguardo la casa di campagna.
Tutti questi aspetti sembrano determinanti nel lavoro dell'architetto tedesco. Ciò che

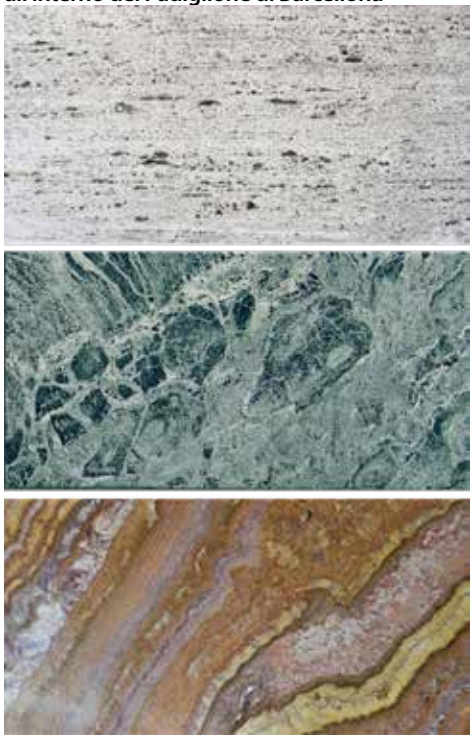
In sequenza, fotografie dell'interno del Padiglione di Barcellona:

114. Sovrapposizione prospettica di marmi con cromia differente illuminati dalla luce proviente dal patio.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

115. Compresenza nello spazio di del piano verticale non portante (muro) e dell'elemento puntuale portante (pilastro). Sullo sfondo il patio illumina la stanza.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

116. Sovrapposizione prospettica di pilastro in acciaio, piano verticale in marmo verde e recinto in travertino.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

117. Selezione di materiali lapidei presenti all'interno del Padiglione di Barcellona



risulta particolarmente interessante è proprio nel vedere come l'avanguardia non sia un momento di azzeramento ma anzi un momento di apertura che ha permesso ad alcuni architetti di non esprimersi solo attingendo ad un vocabolario piuttosto che ad un altro. Anzi ha aperti la via ad una generazione di architetti che avranno la possibilità di decidere se tuffarsi nel Mediterraneo del Classico, o in quello del vernacolare o attingere ad entrambi, anche nello stesso momento, come avviene tra i setti marmorei del Padiglione di Barcellona.

Note

[1] Cit. J. C. Sert in J. C. Sert, *Raices Mediterraneas de la arqitectura moderna,* A.C., 1935, n.18, pag. 31-36; trad. in J. M. Rovira, *Jose Luis Sert 1901-1983*, Milano, Electa, 2000

[2] J. M. Richards, *The condition of architecture and the princeples of anonymity,* In Circle: International Survey of Constructivism Art, a cura di L. Martin, B. Nicholson e N. Gabo, New York e Washington, Praeger Publishers, 1971, pag 184 - 189. Trad. da M. Sabatino. Rip. M. Sabatino, *Nazionalismo, Regionalismo, Internazionalismo: architettura moderna italiana e tradizione vernacolare,* in op. cit. U. Rossi pag 41

[3] E. Peressutti, *Architettura Mediterranea,* Quadrante, 1935, n.21, pag. 40

[4] Cfr. K. K. Gutschow, *La critica antimediterranea* in J. F. Lejeune M. Sabatino., *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, 2010.

[5] Cfr. ibidem

[6] *Cit.* H. Haring, in ibidem pag 294 da *Die tradition, Schultze-Naumburg und wir,* in Die Form 1, n. 8 maggio 1926, pag 180

[7] Cfr. op. cit. J. Lejeune, M. Sabatino. informazioni contenute in A. M. van den Bruck, *Der Preussische Stil,* Monaco, Piper, 1916

[8] Per approfondimenti sull'argomento e le relazioni che si instaurano tra il Gatepac spagnolo e il resto d'Europa. E' presente un'ampia discussione riguardo la questione nata a partire dall'uscita del n. 21 di A.C. inop. cit. J. M. Rovira

[9] Cfr. op. cit. Josep M. Rovira

[10] G. Pagano e G. Daniel, *L'architettura rurale italiana, Quaderni della Triennale di Milano, Milano, 1936*

[11] Wijdeveld è l'ex direttore della rivista *Wendingen,* nella Scuola di Amsterdam fa parte del gruppo che ruota intorno al giovane e promettente architetto Michel de Klerk. Conosceva gran parte delle persone influenti della scena artistica e architettonica.

[12] I.Heinze-Greenberg, *Io sono un costruttore libero. Architettura in Palestina 1934-41,* in R. Stephan a cura di , *Erich Mendelsohn architetto 1887 - 1953,* New York, The Monacelli Press, 1999 il saggio si struttura a partire da articoli dello stesso autore sull'argomento. Vedi E. Mendelsohn , "Neu-Athen, *Berliner Tegeblet,* giugno, 1931 pag. 14 - saggio ripreso da E. Mendelsohn, *An Artisti Europian Utopia at the Abyss of Time: The Mediterranean Academy project,* in Architectural History 45, 2002, pag 441-482

[13] Cit. H. Wijdeveld, traduzione italiana in I.Heinze-Greenberg, "*Le nostalgie mediterranee di Erich Mendelsohn. L'Accademia Europea Mediterranea e oltre in Palestina"* in op.cit. J. F. Lejeune. Sabatino. La citazione originale è in H. Wijdeveld, *Naar een internationale werkgemeenschap,* Santpoort, CA Mees, 1931

[14] Per approfondire la tematica vedi P. Valéry, *Ispirations Mediterranees,* in Jean Hytier a cura di, 2 vol., Parigi, 1931

[15] Cit. E. Mendelsohn in Lettera di Erich Mendelsohn a Luise Mendelsohn, Ajaccio, 29 Ottobre 1931. Traduzione in italiano in op. cit. J. F. Lejeune, M. Sabatino a cura di, pag 314

[16] Cit. J. W. Goethe in edizione Amburgo in 14 volumi, E. Trunz a cura di, vol. 11, Monaco, 1994, pag. 184 traduzione in italiano in op. cit. J. F. Lejeune. Sabatino pag 314

[17] Cit. E. Mendelsohn. L'informazione è riportata, con relativa traduzione in italiano, in B. Zevi a cura di, *Erich Mendelsohn : opera completa : architettura e immagini architettoniche,* con note biografiche

di Louise Mendelsohn e un capitolo sull'espressionismo architettonico attuale, Torino, Testo e Immagine, 1997

[18] Cfr. op. cit. B. Zevi

[19] Cit. E. Mendelsohn in ibidem

[20] Cit. di E. Mendelsohn in I. Heinze-Greenberg, R. Stephan a cura di, *Erich Mendelsohn. Gedankewelten.Unbekannet Texte zu Architektur, Kulturgeschichte und Politik,* Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz 2000, pag. 115-123 tradotto in italiano in op. cit. J. F. Lejeune, M. Sabatino pag. 311

[21] Cit. E. Mendelsohn, in op. cit. lettera di Erich Mendelsohn a Luise Mendelsohn tradotta in italiano in ivi pag. 314

[22] Cit. E. Mendelsohn, in lettera di Erich Mendelsohn a Luise Mendelsohn , Cavalier, 30 Maggio 1933. Tradotta in italiano in ivi pag. 315

[23] Cit. E. Mendelsohn, in lettera di Erich Mendelsohn a Luise Mendelsohn , Cavalier, 3 Giugno, 1933. Tradotta in italiano in ivi 315

[24] Cit. E. Mendelsohn, in lettera di Erich Mendelsohn a Luise Mendelsohn , Cavalier, 13 Agosto, 1932. Tradotta in italiano in ivi pag. 314

[25] Cit, E. Mendelsohn, *Twenty years of building in Tel Aviv,* 1940. Traduzione in ivi pag. 317

[26] Cfr. op. cit. B. Zevi pag. 237

[27] Cit. Luise Mendelsohn in op. cit. B. Zevi

[28] Anche B. Zevi propone il paragone tra la torre salaria e una colonna greca nella sua descrizione della casa Weizmann in op. cit. B. Zevi

[29] Cfr. ibidem

[30] Cit. E. Mendelsohn in E. Mendelsohn, Lettera a Louise, Gerusalemme, 7 Dicembre,1934, Coll. I. H.-G. E in Beyer 1967, pag 136 traduzione in italiano in R. Stephan a cura di, con scritti di C. Benton, *Erich Mendelsohn (1887-1953),* Electa, Milano, 2001

[31] Cit. E. Mendelsohn in Appunti manoscritti di E. Mendelsohn, 16 Maggio del 1939 KB, Archivio E. M., BIV 5a traduzione in italiano in ibidem

[32] Cit. E. Mendelsohn in E. Mendelsohn, *Town planning on Mount Scopus and the Hadassah Medical Center as Part Thereof*, in "Palestine Post" 9 Maggio 1939, versione originale in tedesco in KB, archivio E. M., BIV 5a. In monografia traduzione in italiano in ibidem

[33] Cit. E. Mendelsohn in E. Mendelsohn Intervista del prof. J. Murphy(Washington University School of Architecture) a Erich Mendelsohn presso il City Art Museum di St. Louis , 13 Marzo 1944, manoscritto, KB, Archivio E. M., B IV 4 traduzione in italiano in ibidem

[34] Cit B. Zevi in op. cit. B. Zevi pag. 246

[35] Cit. E. Mendelsohn in op. cit. B. Zevi pag. 83

[36]Cit. Mies van der Rohe in intervista con Cristian Norberg-Schulz, *Sin Gesprach mit Mies van der Rohe* , n Baukunst und Werkform, XI, n.11, 1958, pag 615-618 traduzione in italiano in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Le architetture e gli scritti,* a cura di M. Caje e C. De Benedetti, Milano, 1996, pag. 324

[37] ibidem

[38] Cit. Mies van der Rohe in op. cit. F. Neumeyer pag. 261

[39] Cit. Mies van der Rohe in ivi pag. 258

[40] La tematica è trattata e argomentata nei capitoli successivi - Parte III *Vernacolare e Mediterraneo*

[41] Cit. Mies van der Rohe in op. cit. F. Neumeyer pag. 322

[42] Cit. K. Frampton in K. Frampton, *Tettonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e nel XX secolo*, a cura di M. De Benedetti, con un testo di V. Gregotti, Milano, 1999, pag. 188-189

[43] Vedi nota 39
[44] Cit. G. Dorfles in G. Dorfles, *Natura e artificio,* Editorial Lumen, Barcelona, 1972, pag. 59
[45] Il legame con il Pittoresco è trattato e argomentato nei capitoli precedenti - Parte I
Il legame con il Romanticismo tedesco è trattato e argomentato nei capitoli successivi- Parte III
[46] Cit. C. L. Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, Leipzig, 1779
[47] *The natural intricacy of the ground: the turns are sudden and unprepared; the banks sometimes broken and abrupt; sometimes smooth, and gently, but not uniformly sloping; now wildly over-hung with thickets of trees and bushes; now loosely skirted with wood: no regular verge of grass, no cut edges, no distinct lines of separation; all is mixed and blended together*
Cit. U. Price in U. Price, *Essays on the Picturesque*, II, pag 21-25
[48] Per *spazio tra,* si intende l'intervallo di spazio che insiste tra i volumi edificati. Nello specifico il rapporto tra la dimensione dello spazio pubblico, la sua larghezza e lunghezza, e l'altezza e degli edifici che lo delimitano. Questo spazio si identifica, solitamente, come spazio pubblico *strada* o *piazza* in base alla sua dimensione.
[49] Cit. P. Johnson in P. Johnson, *Mies van der Rohe,* Museum of modern art, New York, 1947
[50] K. Frampton in op. cit. K. Frampton pag. 196-197
[51] Cfr. op. cit. K. Frampton
[52] Cit. K. Frampton in ivi pag. 206
[53] Cit. K. Frampton in ivi pag. 217
[54] Cfr. op. cit. K. Frampton
[55] Cit. K. Frampton in ivi pag. 225-226
[56] Cit. C. Rowe in C. Rowe,*"Neo-<classicismo> e architettura moderna. Parte I,* scritto nel 1956-57 pubblicato per la prima volta in "Opposition", 1973 tradotto in italiano in C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di P. Berdini, Zanichelli, Bologna, 1990, pag.114-116
[57] L'analisi è confermata dagli studi riguardo la tettonica del Padiglione di Barcellona di K. Frampton in op. cit. K. Frampton
[58] Cit. W. Gropius in H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius, *Bauhaus 1919-28,* New York, 1938 traduzione in italiano in op. cit. C. Rowe pag. 121
[59] Cfr. Riguardo l'argomento delle simmetrie nascoste vedi la tesi di dottorato di F. M. Carabias - *Tema: La paradojas de Mies. Las simetrias invisibles a través del Pabellòn de Barcelona,* Escuela Tècnica Superior de Arquitectura de Madrid Universidad Politècnica de Madrid, direttore Miguel Martìnez Garrido
[60] op. cit. C. Rowe
[61] Cit. L. Sullivan in L. Sullivan , *Autobiography of an idea*, New York, 1924
[62] Cit. C. Rowe in C. Rowe,*"Neo-<classicismo> e architettura moderna. Parte II,* scritto nel 1956-57 pubblicato per la prima volta in "Opposition", 1973 tradotto in italiano in C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di Paolo Berdini, Zanichelli, Bologna, 1990

Fonti delle illustrazioni

V Tradizione e modernità

1. Cartapostale del Weissenhof Siedlung di Stoccarda di P. Schultze-Naumburg in J. F. Lejeune M. Sabatino. a cura di, Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities, Routledge, 2010.
2. Copertina della rivista spagnola A.C. pubblicata dal GATEPAC. in J. M. Rovira, Jose Luis Sert 1901-1983, Milano, Electa, 2000
3. Fotografia dell'architettura rurale di Ibiza pubblicata in ibidem.
4. Fotografia dell'architettura rurale di Ibiza pubblicata in ibidem.
5. P. Behrens, progetto di una casa a terrazze,1920 in L. Benevolo, Storia dell'Architettura Moderna, Roma, Laterza, 1960.
6. J. J. P. Oud case a schiera sul mare 1917 in op. cit. J. M. Rovira
7. L. Hilberseimer, case a schiera, 1924 in F. Neumeyer, Mies van der Rohe. Le architetture e gli scritti, a cura di M. Caje e C. De Benedetti, Milano, 1996.
8. Fotografie Kulturarbeiten di P. Schultze-Naumburg. Casa di tipo Um 1800 affiancata a casa nella periferia di Berlino (che lui aborrisce) in op. cit. J. F. Lejeune M. Sabatino
9. Fotografia di Raoul Hausmann in op. cit. J. M. Rovira
10. Taccuino con schizzi di case ad Ibiza ad opera di Raoul Hausmann in ibidem.
11. Fotografia di Walter Benjamin e Jean Seiz a Ibiza in ibidem.
12. Scultura di Aristides Maillon, Mediterraneo, 1900, terracotta in ibidem
13. - 14. Copertina disegnata da Joan Mirò per "D'Acì ì d'Ala" n 179. 1934 e Manifesto propagandistico "El Sagador"per il Padiglione dell Repubblica all'Esposizione Universale di Parigi in ibidem.
15. Edizione tedesca dell' Ein Internationale Arbeitsgemeinschaft a cura di Wijdeveld in op. cit. J. F. Lejeune M. Sabatino
16. Murales di A. Ozenfant nel soggiorno di Mendelsohn presso la Neues Haus a Berlino in ibidem.
17. Fotografia della Città Bianca, Tel Aviv costruzioni in "Stile Bauhaus" in ibidem.
18. Fotografia dell'isola di Mykonos in Grecia affiancata a una fotografia del Weissenhof di Stoccarda. in P. Schultze-Naumburg, Das Gesicht deutschen Hauses, 1929.
21. Brochure della futura Accademia del Mediterraneo (AEM) in Mendelsohn-Archive, Staatliche Museum zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.
22. Progetto per l'Accademia di Cavaliere, 8 Gennaio 1934 in Wijdeveld-Archive,The Niewe Intituut,Rotterdam.
23. Fotografia di Casa Weizmann nel paesaggio, in lontananza, 1936-37. in Mendelsohn-Archive, Staatliche Museum zuBerlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.
24. Fotografia dei Grandi Magazzini Schocken a Chemnitz, 1928-30 in op. cit. L. Benevolo.
25. Piante di Casa Weizmann. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
26. Pianta magazzini Schocken. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
27. - 28. - 29. Nelle fotografie Casa Weizmann da tre angolazioni differenti in B. Zevi a cura di, Erich Mendelsohn : opera completa : architettura e immagini architettoniche. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
28. Tre schizzi di E. Mendelsohn in R. Stephan a cura di, con scritti di C.Benton, Erich Mendelsohn (1887-1953), Electa, Milano, 2001.

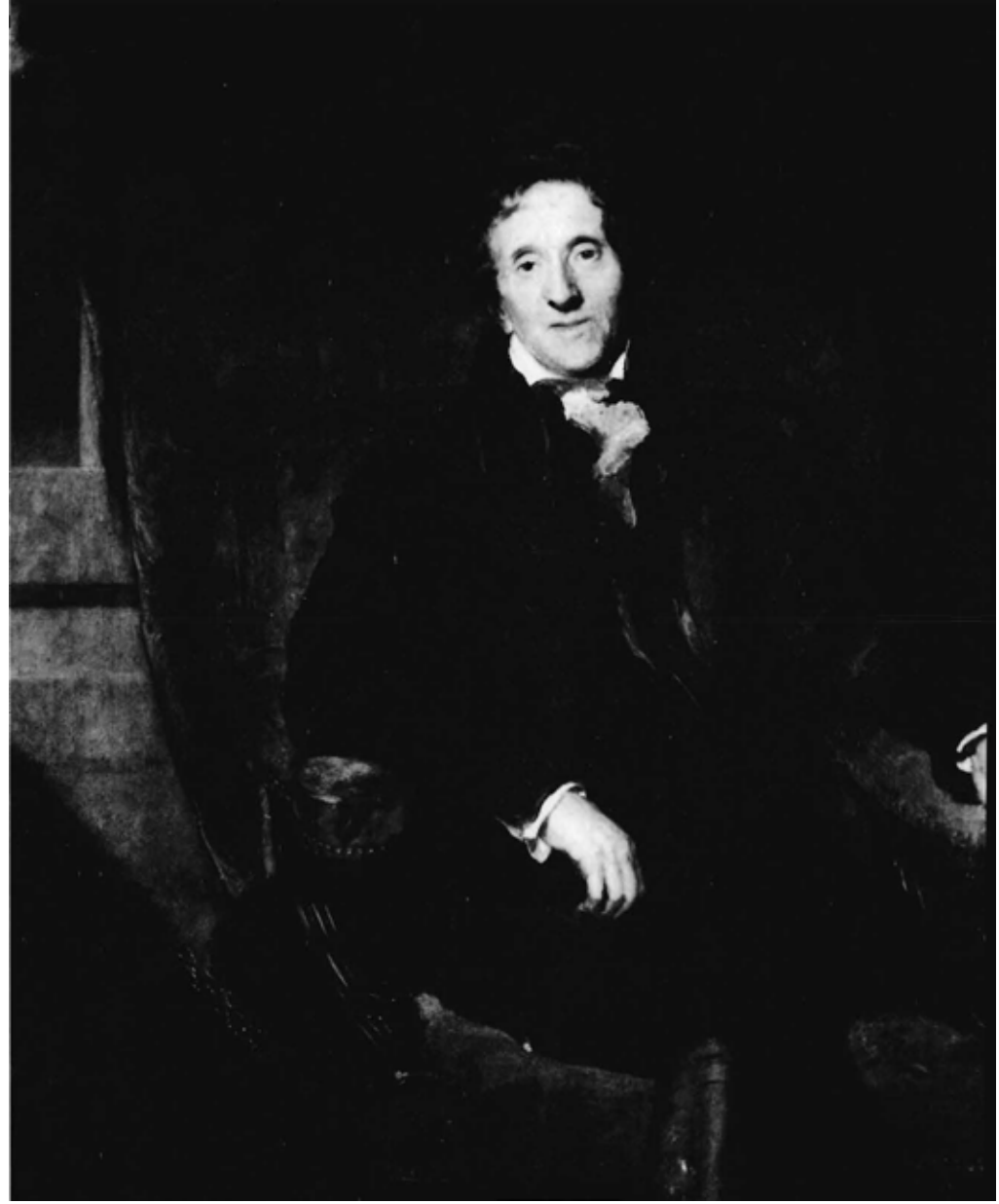
29. Pianta di Casa Weizmann. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
30. Pianta dei Propilei di Atene. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
31. Nella fotografia la corte interna di casa Weizmann. in op. cit. B. Zevi.Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.32. La corte dei Giardini Reali Alcazar di Siviglia. Fotografia e elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
33. Colonna greca. Fotografia e Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
34. Genesi della forma di Casa Weizmann. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
35. Pianta di Casa Schocken. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
36. Fotografia Casa Schocken in op. cit. J. F. Lejeune M. Sabatino. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
37. Disegno di studio di Casa Schocken in op. cit. B. Zevi.
38. - 39. Fotografie di Casa Schocken. in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
40. Genesi della forma di Casa Schocken. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
41. Disegno di studio di Mendelsohn per la progettazione della Biblioteca Schocken in op. cit. B. Zevi.
42. - 43. -44. Fotografie Biblioteca Schocken di Mendelsohn in op. cit. R. Stephan. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
45. - 46. Fotografie dell' Hadassah Centro Medico. Universitario, Monte Scopus, Gerusalemme di E. Mendelsohn op. cit. B. Zevi. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
47. Disegni di studio di E. Mendelsohn. Soluzione del progetto per il Monte Scopus, affiancata in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
48. Schizzo dell'esistente e alla suo orientamento solare in ibidem.

VI Dalla stereotomia alla tettonica

49. Fotografia di Mies sull'Acropoli di Atene,1959 in F. Neumeyer, Mies van der Rohe. Le architetture e gli scritti, a cura di M. Caje e C. De Benedetti, Milano, 1996.
50. Schloss Glienicke di F. Schinkel in AA. VV. 1781-1841, Schinkel l'architetto del principe, Venezia, Marsilio, 1989.
51. Grundlegend, Berlage in op. cit. F. Neumeyer.
52. Schloss Glienicke di F. Schinkel.
53. Mies van der Rohe, progetto per un casa di campagna in mattoni in K. Frampton, Tettonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e nel XX secolo, a cura di M. De Benedetti, con un testo di V. Gregotti, Milano, 1999.
54. Mies van der Rohe, Casa Perls, 1911in op. cit. F. Neumeyer.
55. Progetto per una casa di campagna in calcestruzzo, modello, Mies van der Rohe, 1924 in op. cit. K. Frampton.
56. Mies van der Rohe, pianta del progetto per una casa di campagna in mattoni in ibidem.
57. Mies van der Rohe, pianta di Casa Wolf in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
58. Mies van der Rohe, monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, Berlino, 1926 in op. cit. B. Zevi, Storia dell'architettura contemporanea, Torino, Einaudi, 1994.Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
59. Fotografia dell'Acropoli di Atene.Fotografia e Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

60. Gärtnerhaus di F. Schinkel in http://www.hobbyuo.de/pots3.htm. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
61. Fotografia di Casa Wolf, di Mies van der Rohe in F. Rodriguez, M. Aurora, El paisaje de la casa Wolf de Mies van der Rohe: Modulaciones, traslaciones y espacios, En: "EURAU 08. 4 Jornadas Europeas sobre Investigación Arquitectónica y Urbana. Paisaje Cultural", Madrid, 2008.Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
62. Collina e campo arato presso Dresda, Caspar Friedrich, 1824-25 in http://www.hamburger-kunsthalle.de.
63. Fotografia dell'arrivo a Casa Wolf dalla strada in Archivio Museum of Modern Art (MoMA) - New York, https://www.moma.org. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
64. Fotografia dell'accesso pedonale a Casa Wolf in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
65. Terrazza principale in op. cit. F. Rodriguez, M. Aurora. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
66. Pellegrino in una valle rocciosa, 1841, Carl Gustav Carus in F. Rodriguez, M. Aurora, La tectónica de Mies van der Rohe y su relación con el movimiento romántico alemán, Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM), Madrid, 2004.
67. Fotografia dell'arrivo a Casa Tughendat in ibidem. Fotomontaggio a cura di L. di Loreto.
68.Fotografia dell'arrivo a Casa Wolf op. cit. https://www.moma.org. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
69. Fotografia della terrazza principale di Casa Wolf in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
70. - 71. Fotografia di Casa Tughenda in ibidem.Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
72. La donna alla finestra, Caspar Friederich, 1805 in https://www.khm.at/en/
73. Plastico del progetto, villa a tre corti di Mies van der Rohe in op. cit. K. Frampton
74. Pianta Casa Lange e Esters, Mies van der Rohe in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
75. - 76. - 77Fotografia Casa Lange e Esters, Mies van der Rohe in https://en.wikiarquitectura.com. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
78. Pianta Casa a tre corti di Mies van der Rohe in op. cit. K. Frampton. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
79. Pianta Casa Ulrich Lange di Mies van der Rohe in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
80. Pianta Casa Hubbe di Mies van der Rohe in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
81. Fotografia Casa Wolf, Mies van der Rohe in op. cit. F. Rodriguez, M. Aurora, El paisaje de la casa Wolf de Mies van der Rohe: Modulaciones, traslaciones y espacios. Fotomontaggio a cura di L. di Loreto.
82. Fotografia dello Gärtnerhausdi F. Schinkel in https://it.pinterest.com/pin. . Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
83. Fotografia Casa Farnsworth di Mies van der Rohe in op. cit. K. Frampton, Storia dell'architettura moderna, Roma, Zanichelli, 2008. . Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
84. Pianta Casa Farnsworth, Mies van der Rohe in op. cit. K. Frampton, Tettonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e nel XX secolo. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
85. Fotografia del Padiglione di Barcellona dall'alto, Mies van der Rohe in Archivio Fundaciò Mies van der Rohe in http://miesbcn.com. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
86. - 87. - 88. - 89. - 90. Sequenza fotografica del Padiglione di Barcellona, Mies van der Rohe in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
91. Der Mongen, di Greog Kolbe in ibidem.
92. Retro del Padiglione di Barcellona con le colonne classiche sullo sfondo in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

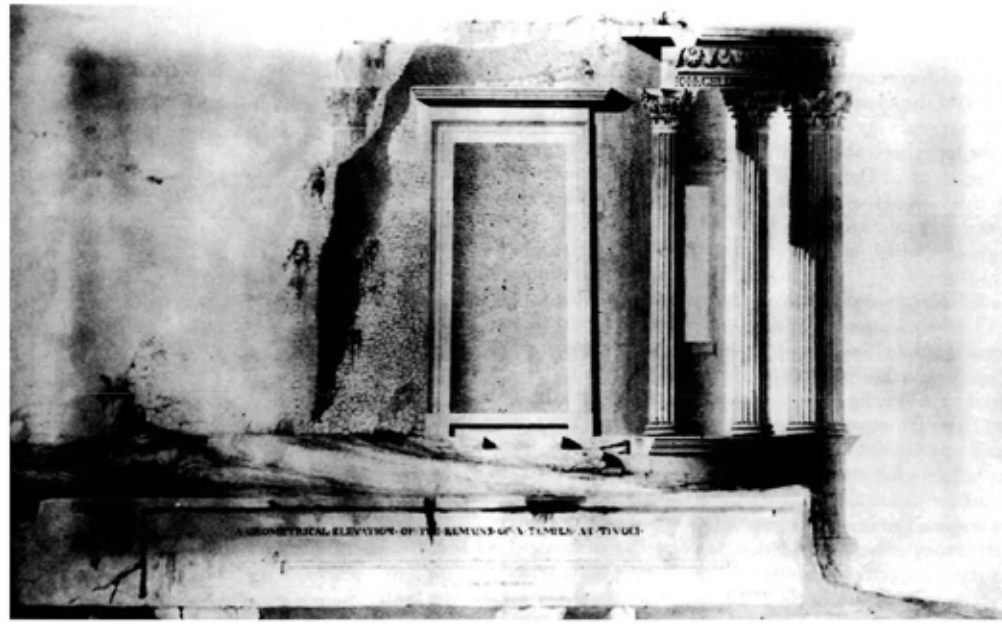
93. Pianta del Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
94. Assonometria del sistema costruttivo del Tempio greco in legno in op. cit. R. Bonelli, C. Bossoni, V. Franchetti Pardo. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
95. Assonometria del sistema costruttivo del Tempio greco i pietra in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
96. Nella fotografia, un dettaglio del Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe in op. cit. http://miesbcn.com. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
97. Fotografia del padiglione di Barcellona, Mies van der Rohe in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
98. Pianta dell'Eretto. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
99. Pianta Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
100. Fotomontaggio di Mies van der Rohe in op. cit. . F. Neumeyer.
101. Fotografia Peter Behrens Casa Wiengand a Berlino Dahelm, atrio di ingresso, 1911-12 in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
102. Fotografia Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe, 1929 in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
103. Eretteo, oggi delle Cariatidi 421 A.C. (circa). Fotografia ed elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
104. Kariatyde, Amedeo Modigliani, 1911-12 in http://www.tate.org.uk/art/artworks.
105. - 106. Villa la Rotonda, Palladio, nei pressi di Vicenza. in https://it.pinterest.com/pin. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
107. - 108. Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, Berlino in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
109. - 110. Crown Hall, Mies van der Rohe, Chicago in ibiedem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
111. Villa la Rotonda, Palladio, nei pressi di Vicenza. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto
112. Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, Berlino. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto
113. Crown Hall, Mies van der Rohe, Chicago. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto
114. - 115. 116. Fotografie del Padiglione di Barcellona dall'alto, Mies van der Rohe in https://it.pinterest.com/pin. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
117. Selezione di materiali lapidei presenti all'interno del Padiglione di Barcellona in J. P. Bonta, Anatomia de la interpretation en arquitectura. Resena semiotica de la critica del Pabellon de Mies va der Rohe, Gilt, Barcellona, 1975



1. John Soane, ritratto di Thomas Lawrence nel 1829. Sir John Soane's Museum.

VII - Alla ricerca di uno stile

Il XVIII secolo è un momento storico in cui si verificano processi di transizione tecnica e culturale. In attesa dell'arrivo dalle avanguardie artistiche e architettoniche, che stabiliranno la prima vera cesura con il passato, gli intellettuali di tutte le discipline sono chiamati a prendere una posizione rispetto alle pubblicazioni di Le Roy[1], Stuart e Revett[2], che diffondono e illustrano i dimenticati tesori artistici dell'Attica[3], alle scoperte di Winckelmann e degli archeologi impegnati a far emergere dal sottosuolo pezzi di storia dell'umanità sotterrati da tempo; come le rovine di Ercolano, frammenti di Pompei, Villa Adriana e dei templi greci a Paestum, oltre ai numerosi reperti storici che dalla Grecia sono esportati nei musei di Londra, Parigi e Monaco. L'emergere delle antichità sommerse apre un dibattito che determina la nascita del senso di preservazione e trasmissione del valore storico per come lo conosciamo oggi. Questa situazione storica fa da sfondo alla fondazione da parte di artisti e architetti di un pensiero nuovo, che cerca di far coincidere la ricerca di un nuovo stile con la rivalutazione dell'antichità. In questo contesto storico, è necessario mettere in atto una scelta che determini chi si è posto nei confronti della storia rispettandone il valore, comprendendone le qualità e riportando in un pensiero moderno quanto appreso dal passato. Per lo storico Robert A. Stern l'architettura ideale, l'architettura Classica, necessita di una purificazione che passa attraverso l'invenzione artistica ed elimina le frivolezze e le impurità per tornare alle sue origini pure e razionali.[4]
Non deve stupire, dunque, che il viaggio nel Mediterraneo, tra Italia e Grecia, supportato da borse di studio accademiche sia un passaggio comune alla gran parte degli architetti di questo periodo. L'itinerario, diventato prassi, non può essere valutato come un parametro determinate per dimostrare da solo l'importanza della cultura mediterranea. Tuttavia a partire da questo dato è possibile andare a verificare le diverse modalità di viaggio e studio dei luoghi, per poi verificarne gli esiti differenti.[5]
A partire da queste premesse molti architetti approcciano alla professione adoperandosi in riflessioni sull'antico. Tra questi, per citarne alcuni che stabiliscono il peso specifico della riflessione teorica a cui si fa riferimento, ci sono Perrault, Ledoux e Boullet in Francia; Dance il giovane, Nash e Adam in Inghilterra; Fischer von Erlach, Gilly in Germania; Thorvaldsen e Piranesi in Italia e altri. La questione, così come è stata affrontata dai suddetti, non prevede una semplice obbedienza formale e strutturale alle opere dell'antichità. Lo scopo è di comprendere i principi su cui le opere antiche erano basate e trasformarle in un'ottica relativa al proprio tempo. Il rischio consiste nella possibilità che le regole linguistiche e formali del Classico si stacchino dalle regole della tettonica dell'edificio andando a percorrere due binari paralleli. Da un lato la tettonica con le sue regole assolute,



2. R. e J. Adam, acquerello di rovina romana. Sir J. Soane's Museum

3. G. Dance il Giovane, disegno del tempio diVesta presso Tivoli. Sir J. Soane's Museum

4. Soane, disegno raffigurante la Via Sacra di Pompei. Sir J. Soane's Museum

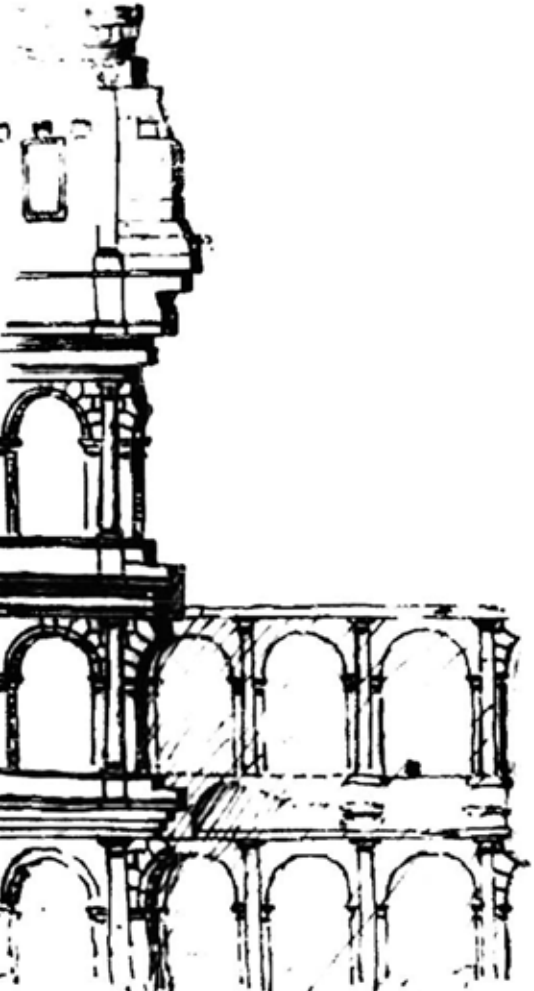
matematico-ingegneristiche, dall'altro le questioni linguistiche e formali che rivestono l'edificio indipendentemente dal suo significato strutturale e funzionale. Il risultato, in questo caso, è stato di un eclettismo stilistico che, anche se ricco di sperimentazioni spaziali e accostamenti formali affascinanti, rimane in superficie. Al contrario per chi si è opposto alla logica della giustapposizione delle figure si apre una interessante gamma di possibilità spaziali derivate dallo studio dell'antico.

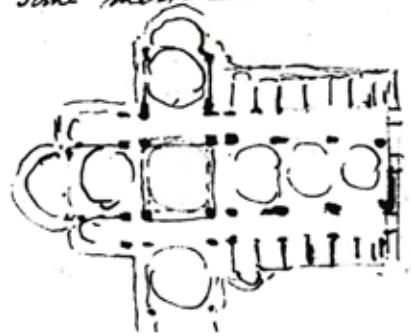
Dunque è presa in considerazione l'ipotesi che, attraverso lo studio dell'antico, sia possibile tradurre in modalità operative ciò che si osserva. La diversità rispetto al punto di vista della maggioranza degli intellettuali del secolo risiede nella capacità di associare alla conoscenza storica un filtro personale. Questo gli permette di isolare dei caratteri sotterranei, facendoli agire in rottura con quanto fatto dai loro contemporanei.

Benedetto Gravagnuolo parla di Mediterraneo come "*la rappresentazione sovrastorica del passato come presente*".[6] Le specificità culturali o la sua idea come intero, si insinuano in diversi livelli e in diversi modi nei pensieri di artisti, letterati e architetti come una *"consapevole falsificazione"*. Se i *"Voyage Pittoresque"* hanno rappresentato il primo vero avvicinamento ad una contemplazione più o meno consapevole e attiva delle terre del Sud-Europa[7], il *"Grand Tour"* rappresenta un passo avanti per molti autori nella consapevolezza del ruolo che il viaggio può svolgere nel progetto. Questo interesse non permea ovviamente solo l'ambito architettonico ma risulta ancora più evidente ed esplicito in artisti e letterati. Nel pittoresco inglese e nel romanticismo tedesco esiste, non solo un culto, ma una vera e propria reverenza nei confronti di questi paesaggi. Tra i tanti, Goethe è sicuramente uno dei precursori di questa osservazione attiva, insieme a lui Schiller e Holderlin e con loro parallelamente Hogarth, Reynolds e Turner che con i suoi dipinti creerà degli effetti di luce che faranno scuola e influenzeranno in maniera decisiva Gandy, illustratore ufficiale di J. Soane.

Per concludere il paradosso del pittore Caspar David Friedrich rende al meglio la questione. Egli si astiene dal visitare l'Italia per paura di rimanere troppo coinvolto dalla sublime scenografia che gli si porrebbe davanti agli occhi. Continua tuttavia a osservare da lontano un mondo che, seppur mai visitato direttamente, è una fonte inesauribile di idee e ispirazione e che catturerà, come previsto da C. D. Friedrich, altri intellettuali trattenendoli definitivamente a Roma perché troppo coinvolti e ammirati, cosa che accadde ai pittori Koch e Carstens.

Gênes, ville riche & superbe. Les églises, les palais des Nobles, tout y est de la plus grande magnificence. Les rues *Neuve* & *Balbi* (strada Nuova, strada Balbi) sont appellées avec raison des magazins de palais. La Cathédrale est d'ordre gothique, couverte de marbre noir & blanc. Les façades de plusieurs palais, entre autres des palais Doria, Balbi, Durazzo, Brignoletti sont de marbre. Les églises les plus remarquables sont l'Annonci-de, Saint Cyro, ou les Théatins; Saint Philippe; les Jésuites; Saint Ambroise, ad'église Carignan. On admire dans l'*Albergo* un beau relief de Michel Ange d'une Vierge soutenant un Christ mort, & l'*Assomption* de la Vierge en marbre blanc par Puget, chef d'œuvre de sculpture.





I disegni e gli appunti ripercorrono alcune tappe del viaggio in Italia di Soane.

5. Annotazioni di Soane riguardo il Palazzo Durazzo Pallavicini di Genova.
Sir J. Soane's Museum

6. Disegno di J. Soane del Tempio di Vesta a Tivoli fatto durante il suo viaggio in Italia.
Sir J. Soane's Museum

7. Disegno di J. Soane del Colosseo a Roma fatto durante il suo viaggio in Italia.
Sir J. Soane's Museum

8. Annotazioni e appunti di Soane riguardo la Chiesa di Santa Giusta.
Sir J. Soane's Museum

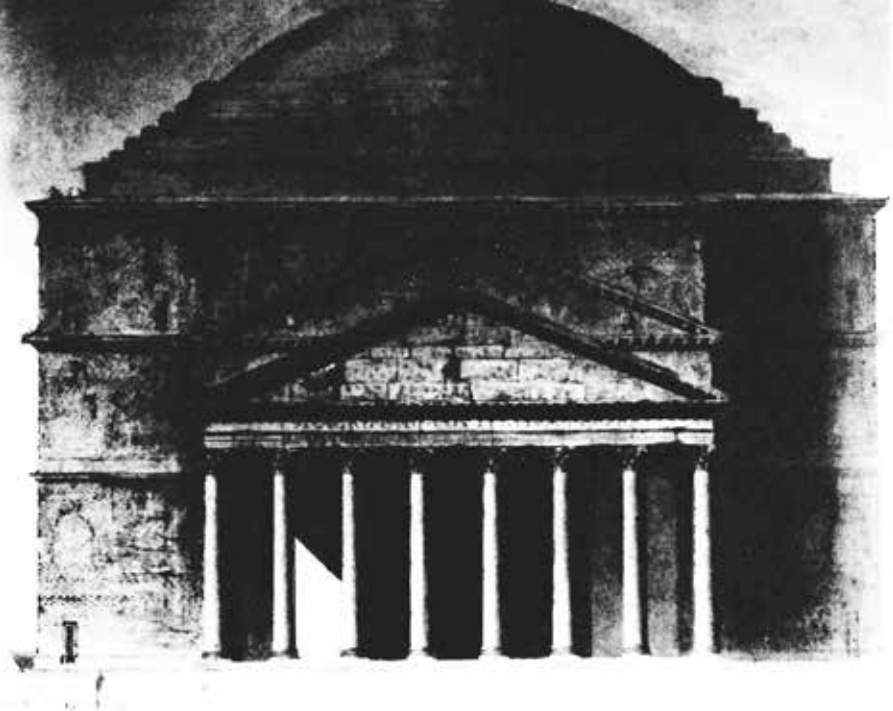
- Costruire tra i muri. Sir J. Soane e la Bank of England

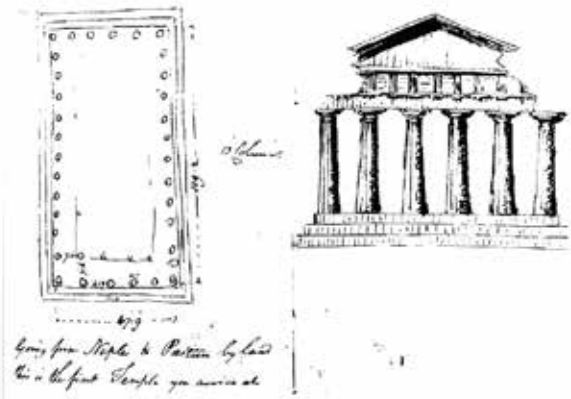
Bisogna inventare: gli antichi greci hanno inventato bei miti e favole delle quali l'umanità si è servita per alcuni secoli. Poi il Cristianesimo ha inventato altri miti. Oggi siamo alle soglie di una terza epoca dell'età civile. E dobbiamo imparare l'arte di inventare i nuovi miti e le nuove favole. - M. Bontempelli[8]

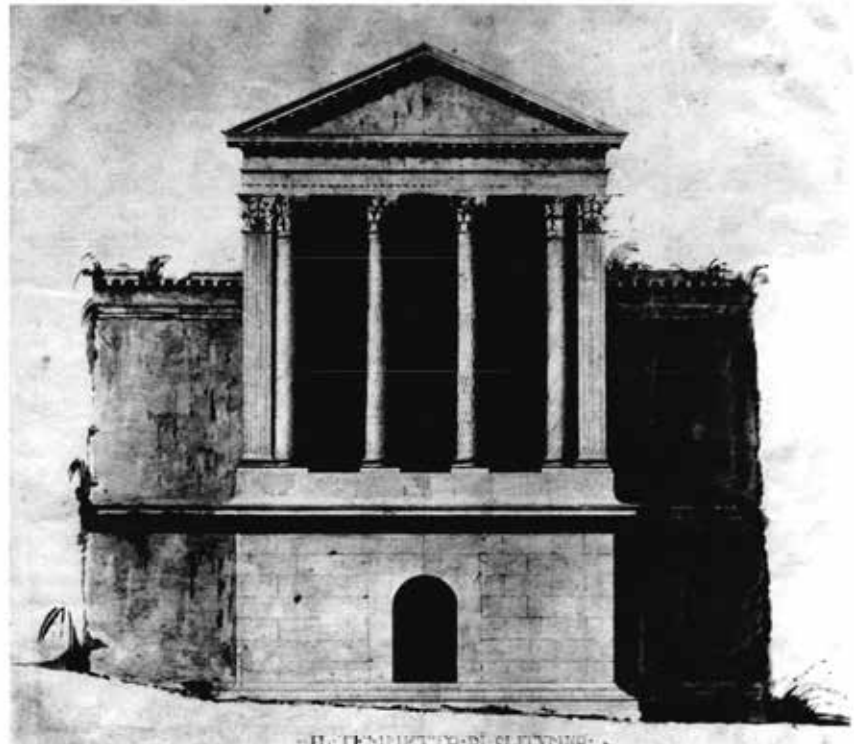
L'oscillante vicenda di J. Soane si pone nel mezzo tra il gusto ufficiale e un eccentrico classicismo fortemente legato alla cultura pittoresca dell'età vittoriana.
Il viaggio in Italia segna la sua carriera sia per le conoscenze intellettuali sia per l'eredità classica che riporterà con sé in Inghilterra. Tuttavia dalle sue parole si scorge un interesse verso il Classico che va oltre la semplice comprensione al fine di una riproduzione meccanica o di una contemplazione esclusivamente poetica e mitizzante. Il soggiorno a Roma è una sorta di iniziazione all'Antico da cui l'architetto inglese riesce a trarre delle conclusioni originali. L'Antico non è visto come un'archeologia del passato, ma come un'ermeneutica del presente.[9]
Il Classico per Soane è un'ispirazione da stravolgere, un'eredità da manipolare. Questo modo di osservare l'antichità porterà a esiti eretici, trovando nei nuovi caratteri anticlassici la vera eredità del suo lavoro, come precursore delle moderne modalità di uso e di manipolazione della memoria.

La sovrapposizione tra formazione e didattica

La riflessione sul rapporto tra Soane e il Mediterraneo si struttura su due livelli di analisi. Da un lato si attinge direttamente all'apparato didattico dove espone con chiarezza la sua teoria, dall'altro si usufruisce di disegni, schizzi e appunti dei suoi viaggi al fine di delineare una corretta interpretazione dei riflessi mediterranei colti dall'architetto inglese. Come professore della Royal Academy, nelle sue dodici lezioni di architettura, J. Soane produce una sorta di guida per comprendere i *perché* delle sue intenzioni progettuali.
L'apparato pedagogico teorico e l'opera costruita viaggiano in parallelo ed è possibile individuare in entrambe uno sguardo costantemente rivolto alla tradizione come generatrice di idee.
Riguardo alle lezioni, seppur colme di aporie e contraddizioni, risultano essere un elemento fondamentale nella comprensione delle idee dell'architetto. Esse rappresentano una testimonianza diretta dei suoi riferimenti architettonici e del suo pensiero critico. Il corso di architettura della Royal Academy, come recitava il regolamento, si prefigge di "*formare il gusto degli studenti per interessarli alle leggi e ai principi della composizione, per far rilevare loro le bellezze o gli errori di produzioni famose, per formarli ad uno studio senza pregiudizi*







9. Il Pantheon di Roma disegnato da J. Soane nel 1768. Sir J. Soane's Museum

10. Tempio di Venere a Paestum disegnato da J. Soane durante il suo viaggio in Italia. Sir J. Soane's Museum

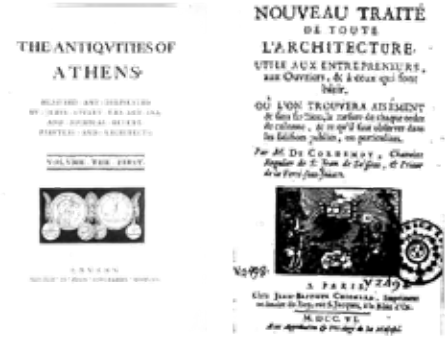
11. Tempio di Clitunno, vicino Foligno. Disegno di J. Soane. Sir J. Soane's Museum

Copertine di alcuni trattati importanti per la formazione di Soane:
12. Stuart e Revett, *Le antichità di Atene,* 1789.

13. Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture*, 1706

14. Milizia, *Principj di Architettura Civile*, 1781.

15. Chambers, *Treatise on Civil Architecture,* 1862.



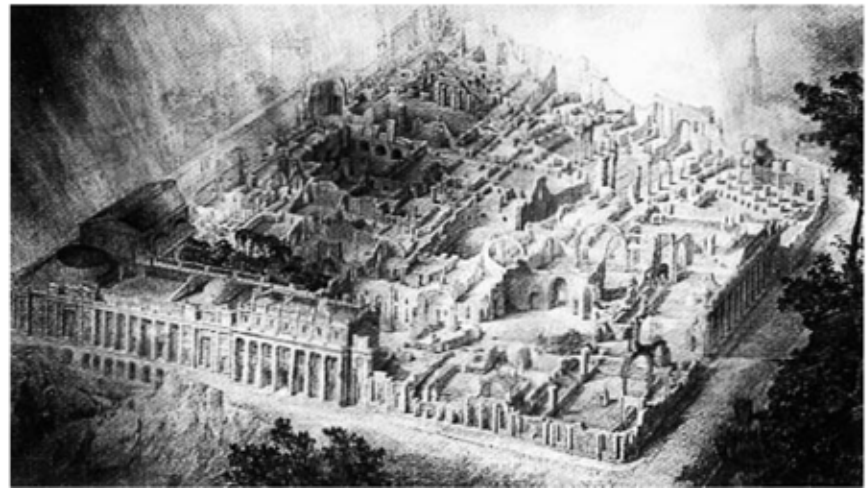
dei libri e ad un esame critico delle strutture".

Nel fornire una gamma così vasta di saperi, Soane prepara con le sue dodici lezioni, un vero trattato teorico di architettura. Il suo metodo di insegnamento consiste in un processo che coinvolge direttamente gli antichi. L'antichità diventa parte attiva nelle dinamiche progettuali che trasformano l'idea in costruzione. Lui stesso afferma:

Facendo riferimento ai principi originari e alle cause prime, le incertezze del genio verranno definitivamente chiarite e l'artista sarà capace di sentire la bellezza e apprezzare il valore delle opere antiche, in questo modo si impadronirà dello spirito che guidò le menti di coloro che lo produssero. Noi dobbiamo non solo essere intimamente a conoscenza di ciò che gli antichi hanno fatto ma tentare di imparare dalle loro opere ciò che avrebbero voluto fare. Diverremo così artisti, non meri copisti; eviteremo l'imitazione servile e, cosa ugualmente pericolosa, l'applicazione impropria. Non saremo fuorviati da moda e pregiudizio, in uno sciocco e vano perseguimento della novità e di concetti insignificanti, ma contempleremo con crescente soddisfazione e vantaggio le gloriose vestigia dell'antichità.[10]

Il ruolo degli antichi non è quello di un modello che posa per un artista. Essi, piuttosto, sono degli aiutanti che porgono all'artista i giusti mezzi per comporre l'opera d'arte, essi suggeriscono il *come*.

Come anticipato, Soane ha un periodo di permanenza in Italia. Qui sviluppa la coscienza dell'antico su cui poggerà la sua intera carriera di architetto. Nasce in lui l'interesse per gli aspetti geometrici e lo studio della "regola". Ossessionato da moduli, misure e dettagli cerca nelle proporzioni la chiave per conciliare, nella giusta combinazione aspetti estetici, culturali e pratici, oscillando tra la tradizione classica greca e romana e l'affascinante esotismo egizio e indiano; tra le geometrie di Palladio e l'universo immaginario di Piranesi. L'apporto della tradizione e delle conoscenze assimilate in questi anni aprono gli interessi del giovane Soane non solo agli aspetti figurativi del Sud-Europa ma anche alle disquisizioni teoriche prodotte dalla trattatistica. Ne consegue un meticoloso studio di alcuni testi che gli fanno da guida nella costruzione delle sue lezioni. La scelta di alcuni reportage sull'antico come *Treatise on Civil Architecture* di William Chambers[11] e le *Antiquities of Athens* di James Stuart e Nicholas Revett[12], ci permette di affermare l'esistenza di un taglio chiaramente classico della sua didattica legata alle regole dell'immutabile. Contemporaneamente la scelta di alcuni libri più legati alla contemporaneità, *Cours d'Architetture* di Jacques-Francois Blondel[13], *Nouveau traité de toute l'architecture* di Cordemoy[14], l'*Essai sur l'architecture* di Laugier[15] e i *Principj di Architettura Civile* di Francesco Milizia[16], delineano la continua dialettica tra antichità classica e rilettura in chiave contemporanea, della stessa, nel progetto.



Comparazione tra il metodo di rappresentazione delle rovine romane di Piranesi e di Gandy. L'artista inglese rappresenta la il cantiere della Bank of England di J. Soane come fosse una rovina. E' interessante osservare il momento della demolizione della Bank of England. Nella fotografia la banca, poco prima della sua demolizione, torna ad avere l'atmosfera immaginata da Gandy.

16. Disegno di Villa Adriana di G. Piranesi. Serie delle Vedute di Roma del 1770.

17. J. M. Gandy incisione di Villa Adriana. Sir J. Soane's Museum

18. Colonial Office-Bank of England presso Londra. L'edificio J. Soane è in fase di demolizione nel 1926. Foto di F. Yerbury

19. Disegno di G. Piranesi. Rovina romana. Serie delle Vedute di Roma del 1770.

20. Disegno del cantiere della Bank of England di J. M. Gandy. Sir J. Soane's Museum

L'antecedente logico al progetto, il caso della Bank of England

Alla luce di quanto detto, è possibile rintracciare, nell'opera di Soane, degli indizi che ci permettono di focalizzare alcuni aspetti del suo operare mettendo in relazione il suo fare architettonico con quanto appreso nei tre anni passati a girovagare per l'Italia.

Nella decima lezione propone una riflessione sulle rovine che ci fa capire meglio cosa intenda per imparare dagli antichi senza plagiarne arbitrariamente la forma:

Le rovine, per piacere dell'osservatore, devono portare alla mente i ricordi di alcuni eventi particolari o almeno di noti episodi importanti. Devono dimostrare di essere un resto di ciò che un tempo era realmente esistito in quel posto, o devono almeno essere analoghe. Esse devono raccontare la propria storia altrimenti si riveleranno insignificanti e prive di interesse.[17]

Sicuramente i disegni e la frequentazione di Giovanni Battista Piranesi hanno una influenza determinante nell'evoluzione del pensiero di J. Soane. Nonostante le critiche rivolte allo stesso Piranesi, l'estetica della rovina dell'inglese ha una radice piranesiana sia nella sua capacità di interpretazione astratto-geometrica del Classico sia nell'osservazione più emozionale dell'antico. Ciò trova un riscontro pratico nella ripresa costruttiva del cambio di scala, elemento tipico del disegno di Piranesi. Ciò è verificabile nella costruzione dello spazio architettonico come nel caso del Consol Office della Banca di Inghilterra dove lo studio del rapporto tra luce, materia e gravità sembra derivare dai disegni dell'architetto italiano.

L'intreccio tra Soane e Piranesi emerge costantemente nei disegni commissionati all'artista J. M. Gandy, illustratore ufficiale di Soane. L'artista, sotto ordine dell'architetto inglese, ritrae il cantiere della Bank of England come se fosse una rovina. L'immagine ha il merito di mitizzare l'oggetto. Così facendo vuole porre le sue fondamenta ideologiche nel mito stesso.

L'intenzione è quella di attribuire al manufatto architettonico dei valori che trascendono la tecnica e allo stesso tempo rappresentano proprio essa. Infatti ciò che effettivamente viene rappresentato è il cantiere dell'opera.[18] Così l'ossessione per le vestigia classiche di Piranesi, trasmesso, filtrato e tradotto da Soane in architettura costruita, torna ad essere rovina attraverso l'arte.

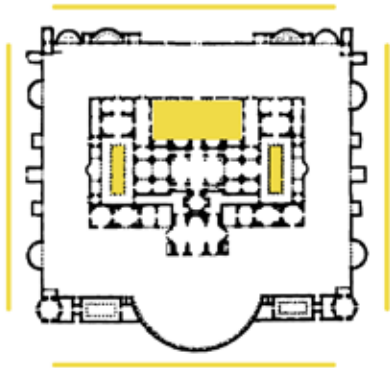
La Bank of England viene costruita interamente all'interno di un isolato preesistente del quale vengono conservate solo i muri perimetrali, seppur completamente riconfigurati. L'edificio si presenta come una grande cinta muraria, avente circa 350m di perimetro, dentro cui è rinchiuso il labirinto degli spazi interni. Partendo dall'esterno, l'imponente involucro non è mai uguale a se stesso. Le facciate dell'edificio si configurano come frammenti di architetture antiche. Tuttavia qui la memoria è usata ancora come figura ed è giustapposta alla cinta muraria.[19] Fino a questo punto l'operazione di Soane rientra nella

La Bank of England si confronta con la città come un grande isolato chiuso e introverso. In evidenza i prospetti serrati e opachi.
In successione i dettagli della facciata esterna della Bank of England di J. Soane:
21. Dettaglio su Humphrey Joel Street - 22. Entrata Treednidle Street - 23. Entrata Princes Street - 24. Dettaglio ingresso Sud - 25. Trattamento del muro - 26. Trattamento del muro con ingresso secondario - 27. Tivoli Corner.
RIBA Collections, immagini del 1915.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

Nelle piante in evidenza, la chiusura dell'edificio verso l'esterno e l' apertura verso gli spazi aperti interni.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.

28. Pianta della Bank of England di J. Soane.

29. Pianta delle Terme di Dioclezian.



prassi dei suoi contemporanei. La memoria è trattata come figura che si giustappone al volume.
All'interno c'è un cambio di rotta. La pianta è un omaggio alla tipologia romana delle terme. Qui si incastrano sapientemente innumerevoli funzioni: sale, uffici, cortili, residenze, caveau, stamperie, magazzini e tutto ciò di cui la banca più importante di Inghilterra deve essere fornita.
Il riferimento agli impianti termali è verosimile ma non immediatamente comprensibile. Ad una più attenta analisi emergono indicazioni interessanti. I primi impianti termali romani si caratterizzano per la loro capacità di adattamento a lotti interclusi ai quali l'architettura si adegua disinteressandosi, in parte, della simmetria totale dell'impianto. E' quanto avviene nelle terme di Pompei che si attestano su un lato diagonale dando così un'orditura alla pianta non ortogonale. Tuttavia ciò che permane è l'ordine gerarchico degli spazi che si alternano in un sequenza proporzionale A:B, dove A sono gli spazi comuni serviti e B gli spazi serventi, in rapporto proporzionale di 1\2 rispetto agli spazi A, per permettere un incastro delle funzioni il più efficiente possibile. Facendo un salto temporale notevole, le terme di Diocleziano si impostano sulla stessa matrice geometrica che però ha subito una lunga serie di perfezionamenti. L'impianto assolutamente simmetrico è sintetizzabile in quattro azioni architettoniche.
Limite del lotto bloccato da una cinta muraria.
Aggregazioni intorno alla cinta muraria.
Gerarchia degli spazi pieni A:B=B:C.
Configurazione degli spazi vuoti.
Strategicamente la disposizione di questi quattro elementi è rigida e lineare, il risultato di un'equazione perfetta. Non esistono tuttavia in questo caso le problematicità relative al lotto, altresì presenti nella forma irregolare delle terme di Pompei.
Da questi esempi è possibile isolare diversi aspetti di cui Soane è a conoscenza nel momento del progetto per la Bank of England.
A questo sistema di regole e proporzioni è possibile affiancare il curioso parallelo proposto da Middleton tra la Bank of England e il monastero di Santa Caterina sul monte Sinai[20].
A ben vedere la pianta presenta delle anomalie nei vuoti che si vengo a creare nell'accostamento delle diverse funzioni. Questi sono dei punti di interesse aventi una particolare qualità spaziale. Nella strutturazione del vuoto che si apre e chiude in modo dinamico tra le funzioni della banca o tra gli edifici all'interno delle mura del monastero risiede la qualità di questa architettura. L'edificio si fa tessuto urbano. La modalità operativa ricorda la strutturazione di spazi urbani spontanei che nel loro processo addizionale si preoccupano di avere ampi spazi vuoti al loro interno. Anche questa cittadella nasce tra mura preesistenti e al suo interno si innestano dei volumi che, incastrandosi, generano

Comparazione tra tre modelli di edificio-città differenti. I bordi dei tre complessi architettonici sono determinati da: preesistenze ambientali, urbane o da esigenze geometrico-funzionali. All'interno la composizione spaziale è variabile. Nel primo caso si ha un processo additivo di autocostruzione, nel secondo caso dei moduli geometrici, determinati dalle funzioni, guidano la progettazione e nel terzo caso si gli spazi interni sono determinati dalle funzioni ma la geometria di riferimento non è modulare.

30. - 31. Monastero di Santa Caterina sul monte Sinai. Foto di insieme e di dettaglio. In evidenza I bordi determinati del complesso architettonico e la giustapposizione di piani verticali sfalsati.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

32. - 33.Terme di Diocleziano, Roma. Foto di insieme e all'interno dell'impianto termale.

34. Incisione di J. M. Gandy, Bank of England. In evidenza I bordi del complesso architettonico determinati dalla preesistenza urbana. Sir J. Soane's Museum
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

35. Fotografia di Lothbury courtyard. In evidenza le piazze interne all'edificio. Le grandi corti aperte permettono alla luce di entrare dall'interno dell'edificio. L' edificio si conforma come un micro-mondo all'interno delle mura determinate dalla preesistenza urbana. RIBA Collections, immagini del 1915.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

delle pause (spazio vuoto) che si stringono e si dilatano. Il risultato in entrambi i casi è la rottura concettuale dell'idea di isolato. Il volume ermetico trova al suo interno dei momenti di rottura, creando continuità tra l'interno e l'esterno dell'edificio, donando ai grandi vuoti, seppur interni all'edificio, la vocazione di spazio pubblico. [21]

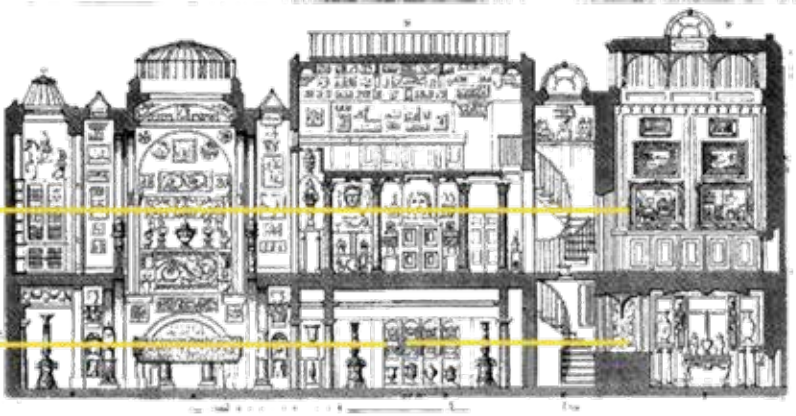
Analizzando le due architetture emerge un ulteriore dato interessante. Gli edifici, apparentemente simili, nascono da idee opposte. Nella Bank of England l'azione compositiva consiste nella creazione di un pieno che viene svuotato in alcune sue parti, si tratta dunque di un processo di sottrazione. Nel monastero di Santa Caterina al contrario l'operazione è di accostamento di volumi nel tempo, ovvero di un processo additivo. Se nel complesso sul Sinai non si può parlare di una intenzione progettuale precisa portata avanti da un singolo demiurgo, è possibile tuttavia parlare di un bisogno comune che ha portato chi abitava su quel monte nel deserto a creare una precisa condizione spaziale per il bisogno di fare città, nel suo significato originale, di creare spazi tra le case (s*pazi privati*) che inducano a relazioni di vario genere tra gli uomini (s*pazi pubblici*).

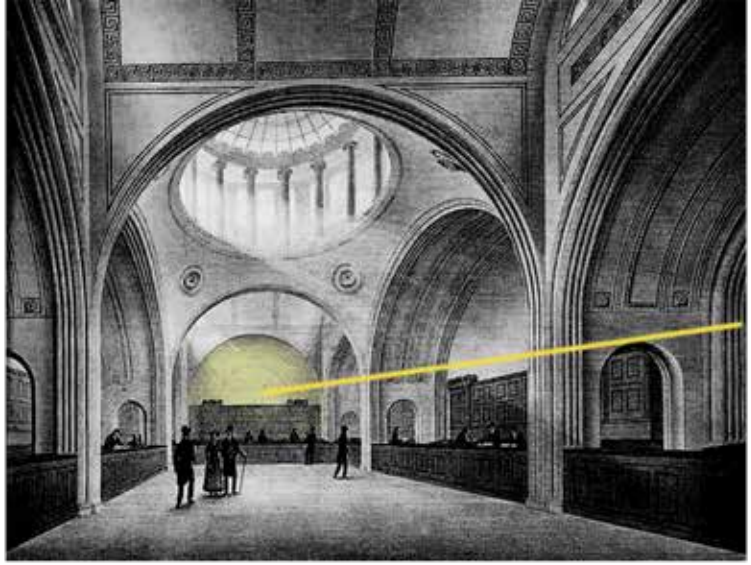
Il salto concettuale nella *Bank of England* consiste nella comprensione, da parte dell'architetto, di un bisogno primitivo dell'uomo e nella sua traduzione in intenzione progettuale. Dunque nonostante la genesi compositiva opposta e le grandi differenze tra le opere per numero di attori coinvolti, tempo, spazio e luogo; è possibile affermare che ciò che permane e lega le due architetture è l'intenzione progettuale connessa al bisogno dell'uomo di misurarsi con delle situazioni spaziali che non hanno come fine ultimo la loro precisa verificabilità geometrica ma la collocazione dell'uomo all'interno di quello spazio.

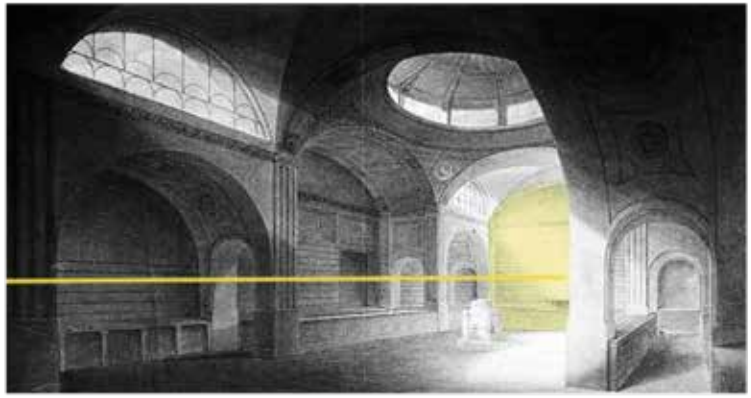
Tra luce e materia

La conferma di un approccio architettonico che pone costantemente le sue basi su quanto appreso nel Sud-Europa, è nella lettura di un altro tema ricorrente; il rapporto che intercorre tra luce e materia. Alla settima lezione, quando Soane affronta il tema del *carattere* in architettura così come è teorizzato da Nicolas Le Camus de Mézières nel suo *Genie de l'architecture*[22]; emerge un'attenta osservazione del ruolo della luce nella definizione dello spazio architettonico. Il tema della *lumiere mystérieuse* connesso alle forme architettoniche generate da Soane da un valore aggiunto al progetto. Ancora una volta cerca delle precise immagini di riferimento:

L'architetto farà bene ad esaminare le differenti maniere usate dai pittori per far entrare la luce nei loro studi. La "lumiere mystérieuse" applicata con tanto successo dall'artista francese, è uno strumento molto potente nelle mani di un uomo di genio, e questo potere non può mai essere troppo compreso, ne troppo altamente apprezzato. Esso è comunque, poco considerato nella nostra architettura ed è per questa ovvia ragione che noi non avvertiamo a sufficienza l'importanza del carattere dei nostri edifici, al quale la maniera di far entrare la luce contribuisce







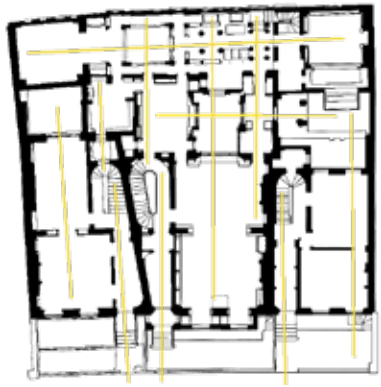
Nelle fotografie e nei disegni in evidenza i possibili assi visuali attraverso le stanze.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

36. Sezione di J. Soane Lincoln's Inn Fields 13.
Sir J. Soane's Museum.

37. - 38. Fotografie dell'interno di Lincoln's Inn Fields 13. Fotografie di L. M. Mansillla.

39. - 40.Prospettive di studio. J. M. Gandy per la Bank of England. Sir J. Soane's Museum.

41. - 42. Piante di Law Court e Lincoln's Inn Fields 13. Nelle piante gli assi visuali permettono di traguardare attraverso le stanze.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.



in non poca parte.
Le finestre sono generalmente sia rettangolari che circolari o composte da entrambe queste figure. Le aperture sono generalmente alte due volte la loro larghezza, talvolta considerevolmente meno.
Gli antichi facevano spesso le loro finestre simili alle loro porte, più strette sopra che alla base, come nel piccolo tempio a Tivoli, e nel Tempio di Eretto ad Atene.[…] Esiste ugualmente un tipo che viene chiamato finestra alla Diocleziana che merita l'attenzione dell'artista, e oltre alle finestre di queste differenti forme e proporzioni ce ne sono molte altre, laddove quelle denominate rustiche, Palladiane e Veneziane sono le più convenienti, e vengono frequentemente introdotte in opere moderne.[23]

La riflessione proposta ruota intorno all'ipotesi che gli interni di Soane siano una reinterpretazione delle coperture dell'antica Roma.[24]

La questione in questo caso è squisitamente costruttiva. Soane ricerca una spazialità continua che si combini con dei sistemi a cupola. Di uno spazio simile fa esperienza documentata a Villa Adriana. L'impianto si struttura su assi diagonali che riescono a conciliare la possibilità di avere una sequenza di stanze voltate e una connessione visiva continua e variabile di stanza in stanza grazie all'incrocio con altri assi. Sia l'impianto che le modalità di copertura sono riprese in diversi progetti. La Breakfast Room in Lincoln's Inn Fields 13 è una stanza baricentrica. Questa si può aprire su diversi assi visuali e contemporaneamente è voltata, lo stesso accade nella successione di stanze della Bank of England che permettono aperture visive sempre differenti. Per ottenere questo risultato Soane opera una trasformazione della cupola tradizionale romana.

L'invenzione consiste nella trasformazione della cupola in un baldacchino che permette l'apertura delle pareti laterali. Il primo esempio di questa struttura è la Drawing Room a Wimpole Hall dove eliminando i pennacchi la cupola poggia sulle pareti della stanza sopprimendo tutti gli elementi di intermediazione orizzontale. Successivamente nel Princes Street Vestibule della Bank of England e negli adiacenti il New Four Per Cent Office e l' Old Four Per Cent Office raggiunge per la prima volta una completa continuità strutturale tra le pareti verticali e la struttura voltata.[25] Lo stesso Soane descrive la problematica nelle sue lezioni:

In molte strutture moderne le cupole sembrano essere appoggiate sul tetto senza alcun sostegno visibile o senza alcun apparente collegamento con altre parti dell'edificio (…) Le cupole degli antichi sembrano sempre crescere spontaneamente dalla struttura sottostante e armonizzarsi con essa nel modo più graduale e gradevole possibile, formando un "baldacchino"per l'intero edificio[26]

Summerson ipotizza invece una ripresa della cupola del Santo sepolcro o di Santa Sofia mai visitata da Soane ma parte delle sue lezioni. Santa Sofia doveva apparire agli occhi

Le fotografie illustrano l'evoluzione dello studio di J. Soane riguardo il rapporto di continuità tra il supporto verticale e copertura a volta o cupola. In evidenza le differenti soluzioni adottate nel tempo.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

In successione :
43. Il disegno della cupola di Santa Sofia, mostrato da J. Soane alle sue lezione presso la Royal Academy. Sir J. Soane's Museum.

44. Fotografia della cupola presso Wimpole Hall di J. Soane. Sir J. Soane's Museum.

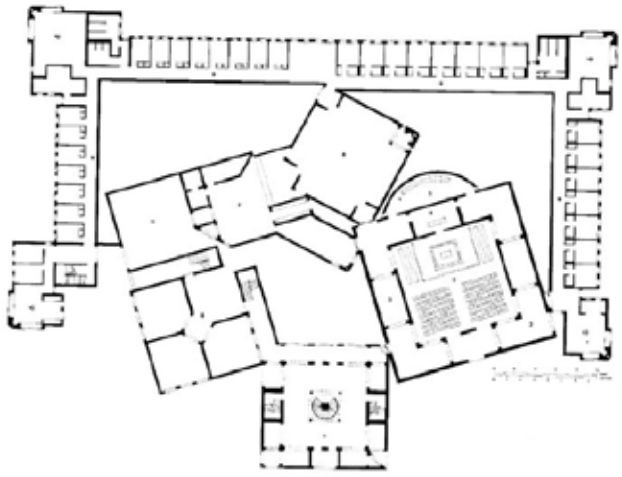
45. Fotografia della cupola del Consol Office di J. Soane. Sir J. Soane's Museum.

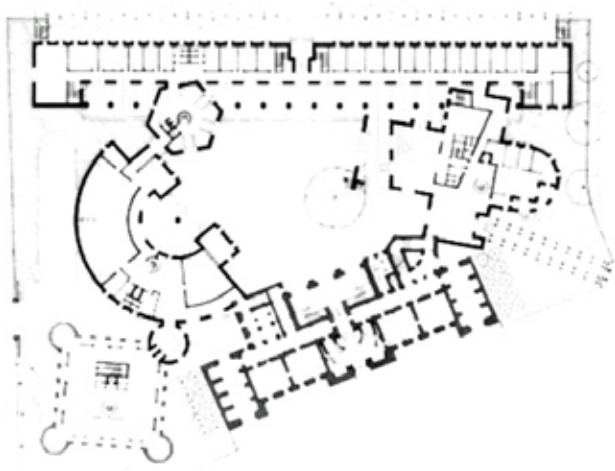
46. La cupola lucernario del museo presso Lincoln's Inn Fields 13.
Fotografo L. M. Mansilla.

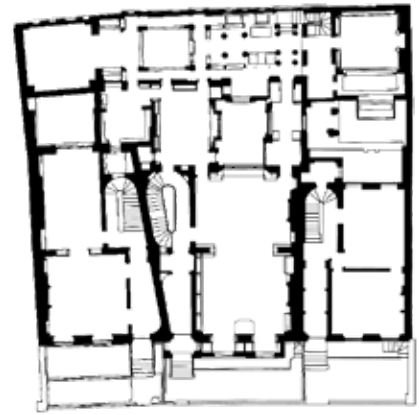
47. La Breakfast Room presso Lincoln's Inn Fields 13. Fotografo L. M. Mansilla.

dell'architetto inglese come una copertura in assoluta continuità tra verticale e orizzontale in quanto i pennacchi sono nascosti nella superficie sferica della cupola.
Sommando agli insegnamenti strutturali di Santa Sofia e la lezione planimetrica di Villa Adriana nel rapporto tra i percorsi e lo spazio architettonico generato dalle coperture sospese, si ottiene una strutturazione di assi visuali sui quali si innestano delle presenze monumentali che hanno anche il ruolo di coprire le intersezioni di questi assi.
Dunque, tornando alla Bank of England, non solo usufruisce della strutturazione in assi visivi, ma anche della soluzione dell'intersezione a cupole, che prive delle linee orizzontali di sostegno volano a coprire gli spazi come vele rigonfie.
Similmente In Lincoln's inn Fields 13 e Law Court presso Westminster Hall tutto l'impianto è caratterizzato da muri che si aprono in precisi punti per avere una visuale continua dello spazio. L'organizzazione della pianta è fondata sulla possibilità di osservare ed essere osservati attraverso le stanze della casa che sono così in continua comunicazione (visiva) tra loro.

Raccogliendo i dati sin qui emersi, Soane attraverso le sue lezioni all'accademia e i suoi progetti riuscì a far ricongiungere gli aspetti formali e linguistici con gli aspetti strutturali e funzionali. La sua lettura dell'antico non interessa tanto per le sue facciate che ancora risentono di un uso del frammento come figura acriticamente giustapposta alla facciata. Piuttosto l'interesse è nella coincidenza tra la gestione degli aspetti funzionali della pianta con delle situazioni spaziali interessanti sia nel loro essere un spazio concluso, sia nel loro relazione di connessione visiva e funzionale tra gli spazi. Egli riesce ad assimilare e rileggere in chiave contemporanea la possibilità di una gestione dello spazio interno più libera e aperta a infinite possibilità di incastro. Mentre il trattamento dello spazio tridimensionale è legato alla sua capacità di reinterpretare le spazialità antiche; il trattamento dei coni visivi rappresenta il vero valore aggiunto dello spazio interno delle sue architetture. La sua inteligenza progettuale gli permette di cogliere il valore del guardare attraverso, del *traguardare* gli spazi.
L'eco delle tematiche trattate da Soane ha avuto sviluppi molto differenti. Da un lato la lettura dello spazio vuoto tra gli edifici come il vero tema di studio da portare avanti parallelamente all'incastro del programma funzionale. Dall'altro le possibilità delle strutture voltate per la creazione di una continuità spaziale e quindi visiva tra gli ambienti interni, o tra interno ed esterno.
A queste due categorie, da un veloce accostamento comparativo, si trovano elementi in comune con le modalità operative di alcuni architetti di molto successivi a Soane. Ad esempio il progetto di Stirling per Wissenschaftszentrum e le formulazioni teoriche di Gordon Cullen. Il primo conosce per certo il lavoro dell'architetto inglese e il secondo







Le piante sono riportate per verificare i possibili esiti nel contemporaneo degli studi di J. Soane riguardo alla determinazione della composizione in pianta degli edifici.

In successione:

48. Pianta del Convento delle Suore Domenicane. L. Kahn .

49. Pianta del Social Science Research Center, presso Berlino di J. Stirling .

50. Pianta di residente per anziani. Sergison Bates.

51. Piante di Law Court di J. Soane.
Sir J. Soane's Museum.

52. Lincoln's Inn Fields 13 di J. Soane.
Sir J. Soane's Museum.

53. Pianta della Bank of England di J. Soane.
Sir J. Soane's Museum.

nel suo approccio percettivo alle situazioni urbane per sequenze si pone in una linea di successione diretta con il pittoresco Inglese. Arrivando nel contemporaneo è possibile veder emergere questi temi nelle piante proposte dalla nuova corrente di pensiero del Neorealismo inglese. Sergison Bates e Caruso St John fanno spesso uso di questo genere di espedienti in pianta e in alzato usufruendo delle possibilità date dall'attraversamento visivo di spazi che si susseguono. E' invece solo uno spunto riflessivo notare che il lavoro di L. Kahn in alcuni suoi progetti coincide proprio con quello di Soane. Il convento delle suore Domenicane nella sua planimetria è accostabile alla Bank of England come al Monastero del Sinai e anche lo studio della luce dall'alto avviene in modalità analoghe nella Breakfast Room come nella Biblioteca di Exeter. In questo caso, probabilmente, sono tematiche che hanno in comune lo stesso dato di partenza più che un osservazione del lavoro dell'architetto inglese da parte di L.Kahn.[27]

Infine per quanto riguarda lo studio delle cupole relativamente alla continuità spaziale è comprovato da interviste dirette che, Baldeweg[28] [29]e Johnson[30] [31]in numerosi progetti fanno riferimento direttamente all'architetto inglese come punto di partenza della struttura dei loro spazi voltati.

Soane rilegge la spazialità antica alla luce della tecnica e dei bisogni funzionali del suoi tempo. Osservare le azioni di questo architetto ci permette di proporre degli spunti di riflessione dando peso e misura alle questioni architettoniche sulle quali si sta riflettendo.

Nelle immagini la ricerca delle atmosfere legate all'architettura classica. Il rigore dei palazzi, il fascino delle rovine e il ricordo della spazialità del Pantheon sembrano essere la guida dell'immaginazione degli architetti scandinavi.

54. C. Pedersen, I. Bentsen, progetto di concorso per l'area della stazione ferroviaria di Copenhagen.

55. L. Beker,Cinema Frogner, Oslo,1926, interno

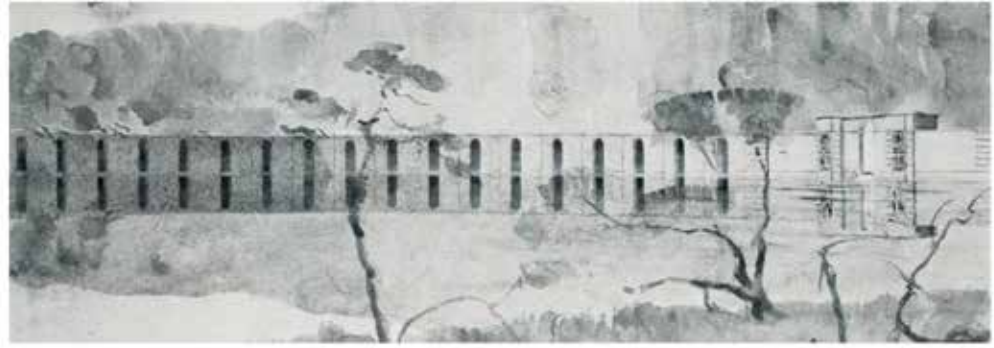
56. S. Pedersen, Biblioteca del museo d'arte di Faborg

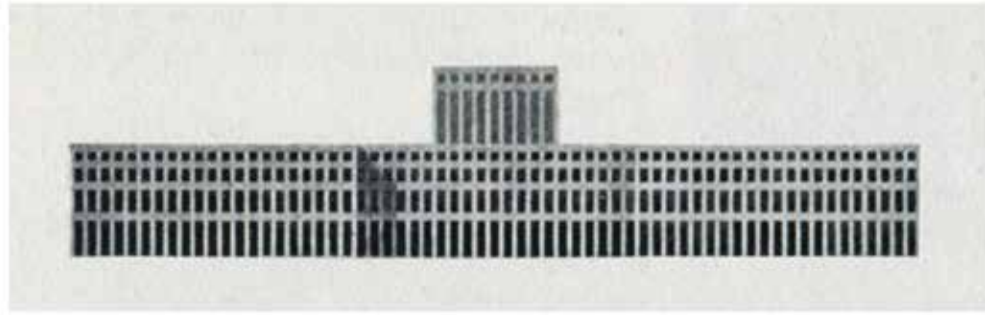
57. C. F. Harsdorff, progetto per la chiesa di Frederiks, Copenhagen

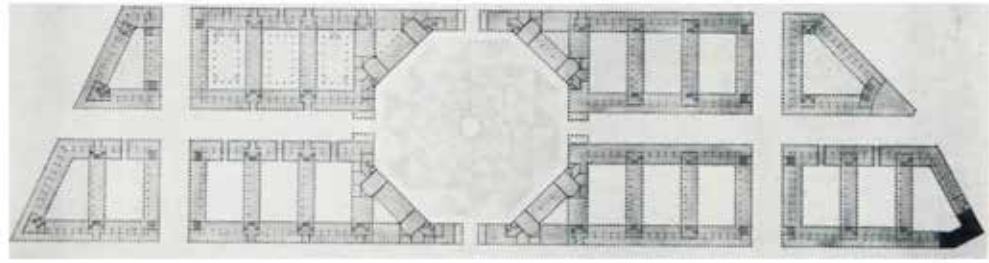
VIII - Il classicismo astratto

Ma è bene avvertire che non tutta l'architettura moderna ha le proprie radici nell'avanguardia. Esiste un secondo modo di trarre frutto dalle lezioni di Nietzsche, Simmel, Wittgenstein: contro il vitalizio dionisiaco di Futurismo e Dada, sono lo stile e il contegno Classici, o il silenzioso riserbo di chi, parlando il linguaggio della rinuncia, respinge l'introiezione della morte postulata dall'avanguardia. - M. Tafuri, F. Dal Co[32]

La volontà del mondo nordico di possedere una tradizione che, per motivi storici, geografici e politici, non può avere; ha reso gli abitanti del Norden[33] degli attenti osservatori della cultura del Sud.
Esiste un momento storico compreso tra il 1915 e il 1930 chiamato dai norvegesi *Interludio Classico*[34] che trova una difficile collocazione nella storia dell'architettura. Gli stessi Gregor Paulsson e Hakon Ahlberg, importanti architetti svedesi, definiscono questo momento come una parentesi soprattutto se paragonato a ciò che contemporaneamente stava accadendo in Europa con l'ascesa del Movimento Moderno Internazionale.[35]
L'operato di buona parte degli architetti appartenenti all'area del Norden prende una linea di azione alternativa rispetto al resto d'Europa. Essi seguono un percorso che li porterà ad un moderno sostanzialmente differente contenente tracce ancora riconducibili all'interesse per l'architettura classica.
Per seguire queste tracce è necessario prendere atto di alcune situazioni storiche. Il denominatore comune tra questi paesi è rintracciabile nell'identificazione della cultura mediterranea nel suo significato legato al Classico. Questa è presa a modello per i suo forti contenuti legati alla storia del territorio.
La forza della ricerca portata avanti da questi architetti consiste proprio nella capacità di osservare, comprendere e riprodurre criticamente questo ideale di architettura, e trasformarlo in un' idea costruita.
La costruzione di questa idea avviene in modi differenti, ma esistono alcuni passaggi comuni nella formazione dei giovani architetti scandinavi.
Questi, lontani dai movimenti delle avanguardie, si avvicinano all'architettura prima con l'esperienza negli studi professionali e poi con il *Grand tour,* che ha un ruolo fondamentale nell'esperienza dei giovani architetti. Va sottolineato che, in questo momento storico, nonostante l'assenza dell'avanguardia[36], la sensibilità e la ricerca professionale è in fase di cambiamento. Essi non si interessa più degli aspetti pittoreschi, ornamentali e puramente formali, ma a interessare è la relazione tra uomo e spazio, tra l'edificio e la città.
Da queste considerazioni il risultato di un *Classicismo Astratto*[37], inteso come la capacità di rinegoziare i riferimenti Classici senza passare per l'avanguardia ma mantenendo uno







58. A. Rafn, progetto di concorso per un crematorio, medaglia d'oro.

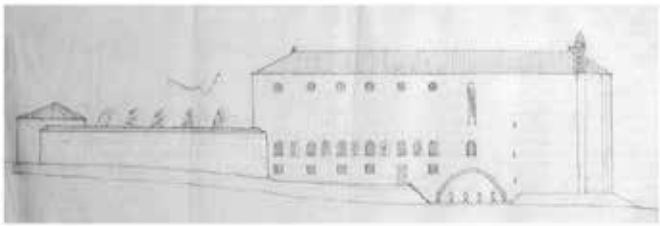
59. Prospetto del progetto per la nuova Stazione di Copenaghen di K. Fisker.

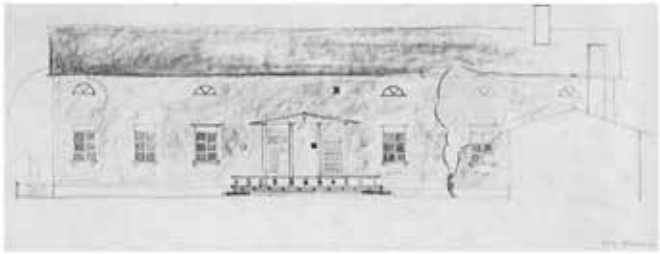
60. Pianta e vista prospettica del progetto per la nuova Stazione di Copenaghen di Betsen.

61. A. Rafn, progetto di concorso per un crematorio, medaglia d'oro.

62. S. Lewerentz, due disegni per il crematorio di HelsingborgFrederiks, Copenhagen

spirito e delle azioni identificabili come moderne. Ad interessare è la permanenza di riferimenti storici riconoscibili ma semplificati e sintetizzati senza mai ricorre al processo di astrazione in uso nelle avanguardie artistiche e architettoniche Mitteleuropee. Esiste quindi una differenza sostanziale tra la continuità proposta dai neoclassicisti, appena precedenti al periodo preso in considerazione, e la continuità proposta dai classicisti.
I neoclassicisti propongono una continuità acritica; i classicisti comprendono il significato del Classico e lo filtrano attraverso un pensiero critico che ne modifica radicalmente la forma mantenendone intatto il significato. Essi non padroneggiano a pieno lo strumento dell'astrazione, nato con le avanguardie del primo Novecento. Rimangono legati al linguaggio del Classico, seppur estremamente sintetizzato[38]. Questo modo di volgere lo sguardo al passato identifica la modalità operativa a cui si fa riferimento quando si parla di "Classicismo Astratto". E' significativo riflettere su quanto gli architetti dell'area del Norden abbiano messo a fuoco alcune specifiche caratteristiche dell'architettura mediterranea classica. Essi hanno avuto la capacità di assimilare e di rielabora questi dati.
L'influenza mediterranea si espande a più livelli, in primis attraverso il *Grand Tour,* considerato una tappa formativa obbligatoria; poi attraverso una rete di influenze interne molto più fitta di quanto si possa immaginare. Se si valutano gli stretti rapporti che intercorrono in quegli anni tra gli architetti dell'area nordica è semplice verificare quanto affermato. Ad esempio, Kay Fisker, danese, lavora presso Sigurd Lewerentz, professionista svedese affermato, che allo stesso tempo sta collaborando con Gunnar Asplund, altro professionista svedese molto affermato, alla realizzazione dello Skogskyrkogården a Stoccolma e di li a poco Alvar Aalto si recherà in Svezia a Göteborg (1923) per mettersi in contatto con lo stesso Asplund. Oltre al legame molto stretto che intercorre tra questi personaggi, la tendenza è verificabile anche tra progettisti di notevole spessore ma di notorietà nazionale. Ad esempio come schematizza H. O. Andersson molti giovani studenti norvegesi si trasferiscono a Stoccolma e Göteborg per svolgere il tirocinio. Così Arneberg e Poulsson si stabilizzano in Svezia da Östberg e Lallerstedt, mentre Pedersen, più interessato all'urbanistica collabora a Stoccolma con Hallman mentre H. Ekelund, dalla Finlandia, si trasferisce a Göteborg per collaborare con Ahlberg al progetto della sezione delle arti industriali per l'esposizione di Göteborg del 1923 e, per completare il quadro, anche con la Danimarca i rapporti sono altrettanto fitti. Tengbom, prima, e Bensow, poi, si trasferiscono dalla Svezia per completare i loro studi.[39]
H. O. Andersson attribuisce a questi contatti il merito di aver costituito una sorta di senso estetico caratterizzato da una raffinata semplicità derivante proprio dallo studio dell'architettura Classica. Il Norden viaggia unito verso l'astrazione del classico ed il suo cammino verso il Moderno trova il suo palcoscenico nella città di Göteborg con l'esposizione del 1923. Infine la fase classicista si conclude lasciando spazio al moderno





63. Disegno di G. Asplund del progetto per la villa a Djursholm, nei pressi di Stoccolma.

64. Disegno del progetto per il Crematorio di Helsingør S. Lewerentz.

65. Disegno di prospetto di Casa Scogberg. Progetto di H. Bryggman.

66. Vista prospettica per il progetto dell'Hotel Bergen a Copenaghen di K. Fisker.

67. - 68. Due foto della Concert Hall di Stoccolma di I. Tengbom. In evidenza il colore dell'intonaco e la trama di mattoni che si intravede al di sotto. Foto a cura di L. di Loreto

69. K. Fisker, padiglione danese all'Esposizione Universale di Parigi del 1925.

70C. Bergsten, padiglione svedese all'Esposizione Universale di Parigi del 1925.

nell'esposizione del 1925 a Parigi. Qui il padiglione della Danimarca di K. Fisker rappresenta un classicismo ridotto all'osso, monolitico. Del Classico è rimasto solo l'ordine universale, mentre il padiglione della Svezia di C. Bergsten è ancora fermo ad alcuni vezzi decorativi e formali, un rimando al mondo Mediterraneo ancora troppo legato all'oleografia piuttosto che al significato murario e strutturale nella sua capacità di determinazione spaziale libera dall'ornamento manierista. Chiaramente il distacco è meno forte di quanto non sembri e legato più alla capacità del singolo. Lo testimoniano i concorsi urbanistici in Norvegia dove partecipano sempre anche svedesi, finlandesi e danesi, a testimoniare una sostanziale unità culturale e di intenti. Il concorso per la ricostruzione di Bergen in Norvegia, vinto da Lindberg e Samuelsson svedesi, si pubblicizza con il motto "Civita Vecchia" e sempre negli stessi anni Hansen, per una zona residenziale a Copenhagen propone un tipologia del Siedlung germanico in uno schema planimetrico con rimandi espliciti alle città ideali del rinascimento.

- Atmosfere e Percezione | G. Asplund e S. Lewerentz e lo Skogskyrkogården

La Svezia è stata, per gran parte della sua storia, la guida culturale, economica e politica del Norden. L'argomentazione assume valore nel momento in cui si prende atto che la Finlandia, la Norvegia e la Danimarca, hanno subito un' influenza significativa da parte dei maestri svedesi, Lewerentz e Asplund in particolare tra tutti. Questi sono presi in esame come specchio della cultura mediterranea riflesso nelle terre nordiche. E' possibile, quindi, rintracciare nel percorso fatto dagli architetti svedesi un costante rapporto con il Mediterraneo inteso come immaginario fondativo delle architetture nazionali della Scandinavia.

L'interesse per il Classico può essere considerato il fattore che permette una linea di azione comune e trova nel distacco dall'architettura tradizionale il suo compimento. Il processo che porta dall'architettura tradizionale in legno alla costruzione di solide città in stile è graduale e legato all'evoluzione della tecnica dei materiali e alla loro compatibilità con il procedimento costruttivo.[40] La forza del *classicismo* svedese risiede nella capacità di non omologarsi al neoclassicismo. I giovani architetti fanno tesoro delle esperienze e del loro contatto con l'area mediterranea. Inoltre intuiscono le possibilità date da un uso strategico dei materiali piuttosto che dall' elaborazione di un linguaggio manieristicamente riferito all'ornamento.

Ad esempio l'intonaco è steso sui mattoni con uno strato di malta molto sottile che lascia intravedere la trama dei laterizi sottostanti. Il discorso viene portato avanti con delle variazioni che permettono di ottenere un intonaco talmente sottile da poter vedere oltre

Successione di immagini a scopo comparativo. Le fotografie decontestualizzate di S. Lewerentz e le fotografie che ricercano le atmosfere di G. Asplund. Il primo fotografa i dettagli, cerca di trasmettere attraverso la fotografia sensazioni tattili legate alla materia. Il secondo mette sempre in primo piano l'uomo, la città fa da sfondo alle vicende umane.

71. - 72. S. Lewerentz, fotografie scattate durante il suo viaggio in Italia nel 1910.
Arkitekturmusset di Stoccolma.

73. Fotografia presso Piazza del Campo a Siena di G. Asplund nell'aprile del 1914.
Arkitekturmusset di Stoccolma.

74. Foto di E. Asplund presso Piazza San Marco a Venezia durante il suo viaggio in Italia.
Arkitekturmusset di Stoccolma.

che la trama del mattone anche le sfumature dei colori sottostanti, aprendo la via all'uso di un' ampia gamma cromatica.
Avviene così un'ibridazione tra la tecnica esportata e la tecnica locale, che determina nella sua diffusione una nuova tecnica di rivestimento molto usata nella penisola scandinava. L'impronta Mediterranea è facilmente rintracciabile, oltre che in alcune declinazioni della tecnica, nei progetti e nelle realizzazioni tra il 1910 e il 1930. Le vittorie in concorsi per alcuni edifici culturali di Ivar Tengbom e Carl Bergsten portano avanti il classicismo monumentale, tuttavia di li a poco, nel 1913 il concorso per il Municipio di Göteborg segna l'ingresso di Asplund nella scena architettonica svedese.

Il Grand Tour. Osservare, esperire, rappresentare

Per trattare la tematica del viaggio legata a Asplund e Lewerentz, va tenuto conto di una differenza di base tra quello che furono i viaggi accademici nel Sud-Europa e quello che fu il viaggio dei due architetti svedesi: un viaggio autofinanziato, completamente staccato dall'Accademia. L'itinerario è quindi legato direttamente ai loro interessi personali.
Asplund; direttore della rivista Arkitektur del 1917 al 1921, progettista capo dell'esposizione di Stoccolma e docente presso il Reale Istituto di Tecnologia dal 1931 al 1940; occupa un posto di rilievo nella cultura svedese. Il momento chiave della sua formazione è rappresentato dal viaggio di studio (tra il 1913-14) dove dedica particolare attenzione all'Italia.
Del viaggio di Asplund sappiamo molto, soprattutto grazie ai documenti e ai diari di viaggio conservati, oltre alle innumerevoli foto. Il racconto dell'esperienza fatta in Italia, si basa su una efficace unione tra disegni e fotografie.
La vera novità del *Grand Tour* di Asplund non consiste in ciò che va a visitare ma nel modo in cui osserva. Asplund è interessato alle atmosfere che si respirano nei paesi, alle tecniche di trattamento dei materiali, ai colori usati; elementi che sino ad allora non avevano interessato gli architetti neoclassici, concentrati più sull'aspetto monumentale dell'architettura classica. Questi aspetti permangono nell'architettura di Asplund mescolati tra loro. Un mosaico di suggestioni che danno luogo a una produzione originale.[41]
Allo svedese incuriosiva lo spazio pubblico italiano e le possibilità sociali che scaturiscono da questo. Quando fotografa Piazza del Campo a Siena, Asplund non si sofferma sulle facciate degli edifici ma su come le persone siano parte integrante della scena urbana. E' la naturalezza del tutto che lo colpisce.[42]
Lewerentz, come Asplund, è un professionista affermato e una figura di riferimento per la cultura architettonica svedese. Allievo di Östberg, Tengbom e Bergsten, tra gli architetti più in vista del classicismo svedese tra fine Ottocento e inizio Novecento, gli viene trasmesso l'interesse per la cultura Sud-Europa. Appena ne ha l'occasione organizza il suo *Grand Tour*

Successione di immagini a scopo comparativo. Progressivo avvicinamento alla Cappella del Bosco di Asplund e ingresso alla Cappella della Resurrezione di Lewerentz.
Elaborazione fotografica e fotografie a cura di L. di Loreto.

75. Porta dei Leoni a Micene - 76. Tomba a Tholos micenea - 77. Ingresso alla Cappella del Bosco - 78. Ingresso del locale interrato.

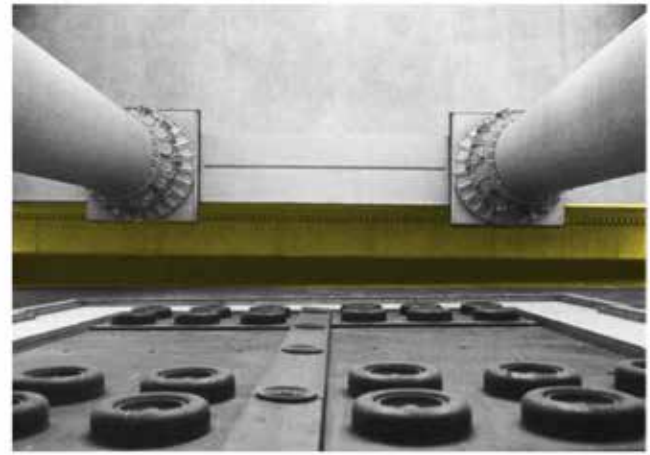
79. Il muro di Villa Adriana fotografato da S. Lewerentz

80. Ingresso alla Cappella della Resurrezione visto in lontananza.

81. - 82. Via dei Sepolcri di Pompei.
Arkitekturmusset di Stoccolma

e parte alla scoperta della penisola italica.
Differentemente da quanto avviene nel caso di Asplund, del viaggio di Lewerentz in Italia non si sa molto. È possibile datarlo intorno al 1910 e collegare ad esso una scarna documentazione fotografica conservata nel Museo Nazionale di Architettura di Stoccolma. Dal confronto con Asplund, emerge una differenza sostanziale nel modo di agire. Egli non produce né disegni, né scritti; solo poche fotografie. Le immagini sono sempre decontestualizzate dal paesaggio e prese con prospettive laterali che non permettono di identificare precise successioni di edifici impedendo una visione globale all'osservatore. Non si tratta, dunque di fotografie documentaristiche. Le prospettive sono ravvicinate, a marcare i contrasti, i difetti, la grammatura dei materiali; ma non si tratta di una rappresentazione di dettaglio. Non è interessato alla soluzione tecnica, né vuole cogliere alcun particolare decorativo, piuttosto cerca il significato sintetico dell'opera in un dettaglio. La tecnica di inquadratura contiene già in se il progetto[43] . Coglie un frammento di ciò che osserva e trova in questa parte il significato del tutto. Questo metodo emerge nei suoi progetti dove una sommatoria di frammenti di memoria costituiscono un'idea progettuale nuova. Le fotografie sono la chiave di decriptazione dell'architettura. Il risultato è non più la trascrizione dell'elemento ma la sua rinegoziazione.[44] Lewerentz abbandona il metodo della trascrizione letterale della realtà a favore di un processo di astrazione. Non è interessato alla ricerca di logiche strutturali, vuole conoscere le logiche compositive dei dati fenomenologici legati alla materia. Ed è qui che interessa particolarmente lo sguardo di Lewerentz. Privilegia l'essere nello spazio rispetto alla contemplazione dell'oggetto. Risveglia altri sensi oltre la vista. Nel costruire l'immagine fotografica in modo così ravvicinato restano impressi nella memoria i valori tattili della materia, le tessiture dei materiali, la crudezza delle rovine, la loro grammature e il loro spessore.[45]

Tracce
E' ora comprensibile la rilevanza del progetto per il Cimitero di Stoccolma del 1915 che vede la collaborazione tra Asplund e Lewerentz. Il motto del progetto di concorso è: "La via della croce" ed è stato associato alla visita che i due architetti compiono a Pompei dove la via dei Sepolcri appare un riferimento plausibile già nei primi disegni di studio del paesaggio.[46]
Il paesaggio stesso è protagonista del rapporto Nord-Sud che si cerca di rintracciare. Entrando si è accolti da un lungo *dromos* che si fa spazio tra due quinte murarie puntando dritto su una croce. Andando verso la croce, appare d'improvviso un Ninfeo poi di seguito, radure e boschi si alternano a comporre il paesaggio. La strada è costituita da grandi lastre di Petra, ricordo del basolata romano. Questa accompagna il visitatore lungo il percorso che si apre a piccole zone di sepoltura caratterizzate da semplici lapidi infisse nel terreno.

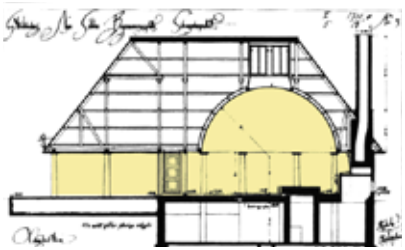


In evidenza nelle fotografie di S. Lewerentz il distaccamento tra il pronao e il naos. In basso, il tetto del padiglione di Liselund e le colonne del tempio della concordia sembrano essere gli archetipi della cappella del bosco di G. Asplund.
Elaborazione fotografica e fotografie a cura di L. di Loreto.

82. - 83. - 84. - 85. S. Lewerentz, comparazione di fotografie scattate durante il suo viaggio in Italia nel 1910 e fotografie della Cappella della Resurrezione presso il Cimitero del Bosco a Stoccolma.

86. - 87 - 88. Accostamento del padiglione danese di Liselund e disegno del tempio della Concordia di G. Asplund. Comparazione con la Cappella del Bosco presso il Cimitero del Bosco,Stoccolma.

89. - 90. Prospetto della Cappella della Resurrezione di S. Lewerentz e sezione della Cappella del bosco di Asplund.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.



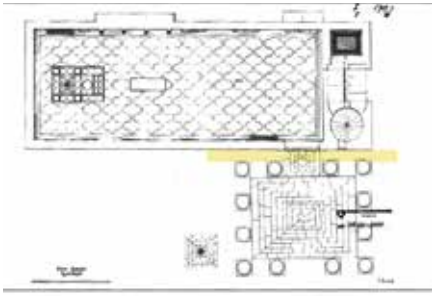
Il paesaggio, nonostante la struttura formale del disegno planimetrico, mantiene un carattere semplice che rimanda ai piccoli cimiteri di campagna. Arrivati in cima, da un lato la monumentale Piazza delle Cerimonie, dall'altro il percorso verso la Cappella del Bosco e di fronte è già possibile scorgere anche la Cappella della Resurrezione.
I frammenti architettonici, in sequenza come fotogrammi sovrapposti, si configurano come dei punti di riferimento nel paesaggio che si fa rado esasperando la posizione soprelevata della Cappella della Resurrezione che diventa un punto di riferimento visivo e punto di arrivo del percorso cimiteriale.
Le rotte, le improvvise apparizioni, le soste fanno di questo percorso un vero e proprio rito, una processione che attraverso il bosco passa in successione gli eventi architettonici, proprio come avviene lungo la via dei Sepolcri di Pompei, visitata e documentata da entrambi gli architetti che hanno redatto il progetto.
Esaminando la Skogskapellet (Cappella del Bosco) di Asplund e la Uppståndelsekapellet (Cappella della Resurrezione) di Lewerentz per contrasto è possibile individuare aspetti differenti, e modi differenti di uso della memoria.
Asplund nella Cappella del Bosco fa una sintesi stilistica tra una capanna primitiva nordica e un tempio arcaico. Solo le fine alberature, metafora di un colonnato naturale se osservate da sotto il portico colonnato, rendono esplicito il senso e la singolarità di quel recinto che è il luogo della meditazione e del raccoglimento. Le colonne tornano alla loro natura primigenia, si confondono tra i tronchi degli alberi che hanno le stesso ruolo compositivo di sorreggere una copertura organica.
Asplund mette in scena tre elementi: la strada, il *temenos* (recinto) e il tempio. La strada è guidata da scelte distributive e narrative e, come detto, fa riferimento alla via dei sepolcri di Pompei. Il *temenos* è un rimando al rituale sacro che si sta compiendo, ma è una forma di chiusura atipica in un bosco scandinavo, come lo è il tempio arcaico ibridato con la capanna primitiva, già codificata nel padiglione danese di Liselund del XVIII sec.[47] Il tempio cerca la quadratura (all'esterno) del cerchio (all'interno)e allo stesso modo la percezione dello spazio segue la forma quando assume un carattere contemporaneamente contemplativo (all'esterno) e collettivo (all'interno) con la sua piazza circolare coperta da una cupola. Ne risulta un'opera contemporaneamente mimetica e monumentale dove lo spazio esterno ha valore di sfondo mentre il vero significato dell'opera è all'interno dove le sedie disposte nello spazio circolare creano un'atmosfera misteriosamente sospesa tra la casa di Adamo in Paradiso e il Pantheon.
Il progetto di Lewerentz studia le scene di avvicinamento. La piazza circolare è circondata da un portico, poi un susseguirsi di cappelle accompagna il visitatore fino al crematorio. La sequenza è serrata, continua e il collegamento porticato riproduce la spazialità di una Stoà Classica. All'interno di questo percorso la Cappella della Resurrezione è interpretabile

91. C. Asplund, fotografia dell'interno della Cappella del bosco. Lo spazio circolare è illuminato al centro da un foro circolare che ricorda l'oculo del Pantheon.
Elaborazione fotografica e fotografie a cura di L. di Loreto.

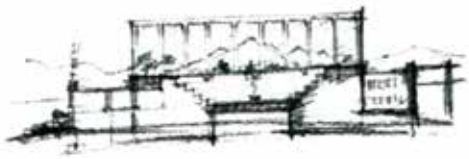
92. S. Lewerentz, fotografia dell'interno della Cappella della Resurrezione. L'interno sembra riferirsi ad una basilica romana con le colonne addossate alla parete a ricordare la possibilità di avere delle navate laterali. In evidenza il punto di ingresso della luce, laterale e asimmetrico sfrutta l'esposizione a Sud.
Elaborazione fotografica e fotografia a cura di L. di Loreto

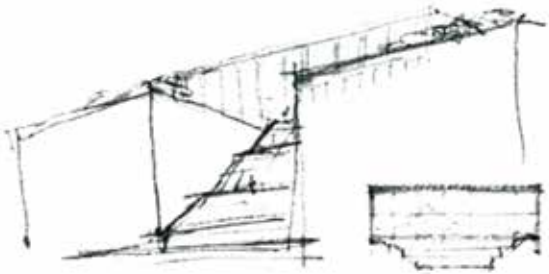
93. S. Lewerentz, pianta della Cappella della Resurrezione.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.

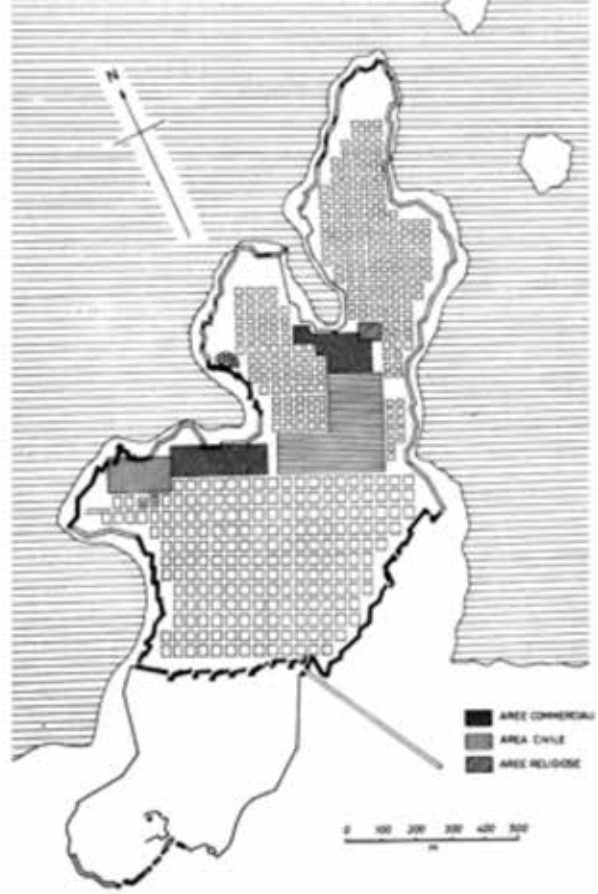
94. C. Asplund pianta della Cappella del bosco.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.

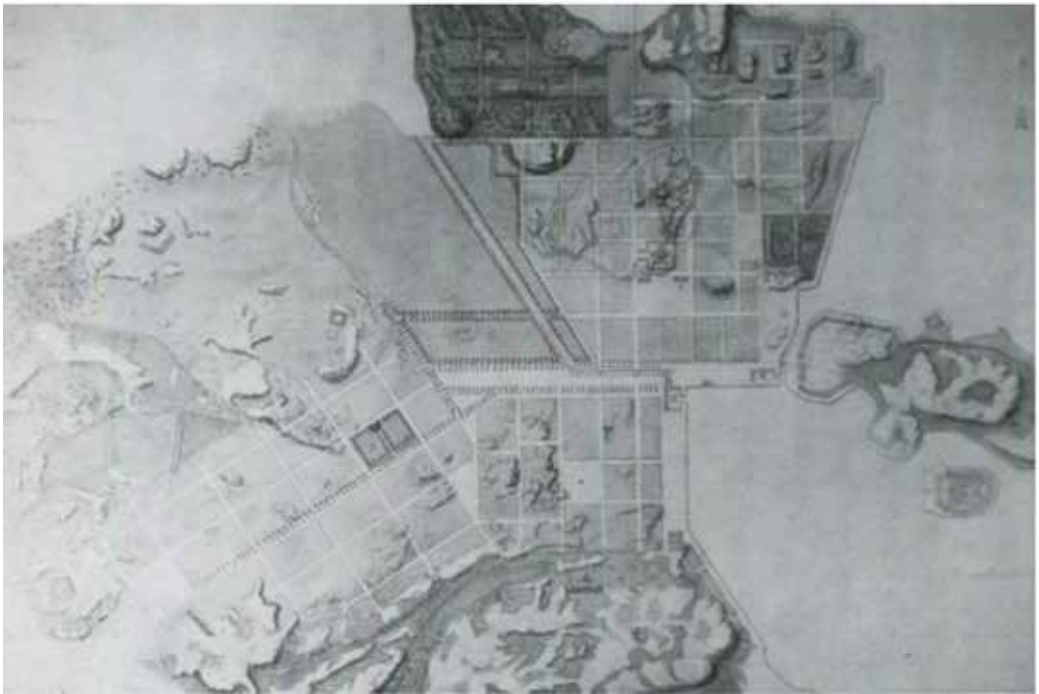


come una cappella-passaggio.[48] Il percorso è un vero e proprio rito che ci accompagna al continuo mutare delle scena architettonica. Una processione di frammenti onirici di un'Arcadia perduta visibile sotto il manto di nebbia scandinavo, metafora della nebulosità del mito che si vuole rappresentare. La processione nei primi disegni doveva entrare da un lato e uscire dall'altro. La proposta era di una passeggiata architettonica ma fu rifiutata dall'arcivescovo perché non ortodossa. Da qui in poi, Il racconto non è lineare. Sono come le tappe di una processione attraverso la vita. L'architettura ha il ruolo di incarnare il processo vitale.[49] Ma ciò avviene non attraverso la forma ma attraverso gli aspetti fenomenologici evocati da essa. Lewerentz propone un disegno di proporzioni e canoni di matrice greca da cui deriva una disposizione tettonica che rimanda al tempio (greco) ma il *naos* è staccato dal pronao colonnato. Su questa decostruzione prende forma il percorso che attraversa il crematorio e ha il suo culmine nel passaggio all'interno del naos. Qui la struttura si stacca dalla forma che produce uno spazio interno non di derivazione greca ma romana. Lo spazio interno si configura come una Basilica a navata unica e sulle pareti in rilievo emergono delle colonne addossate alla parete a ricordare la possibilità di una tripartizione della sala. La forma della sala d'attesa è semicircolare e ricorda ancora una volta le figure a lato della via dei sepolcri di Pompei.[50]
I due svedesi in modi differenti riescono a combinare un registro di forme e atmosfere Queste filtrate dal sogno si combinano sotto forma di una nuova modalità operativa ponendosi in continuità con il passato.






N
AREE COMMERCIALI
AREA CIVILE
AREE RELIGIOSE
0 100 200 300 400 500
m



I disegni delle planimetrie di Helsinki e Mileto sembrano accomunati dallo stesso ordine geometrico. Anche i nuovi edifici pubblici cercano una connessione con il mondo classico. Nel disegno di Aalto il basamento sorregge un colonnato monumentale, molto simile all' Altare di Pergamo.

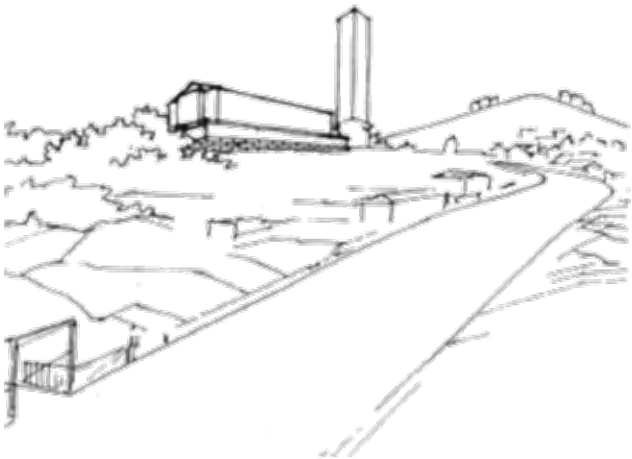
95. Disegno della struttura urbanistica della città di Mileto

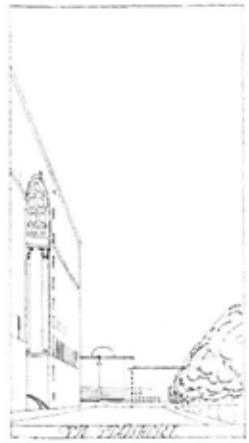
96. A. Ehrenström, piano per Helsinki

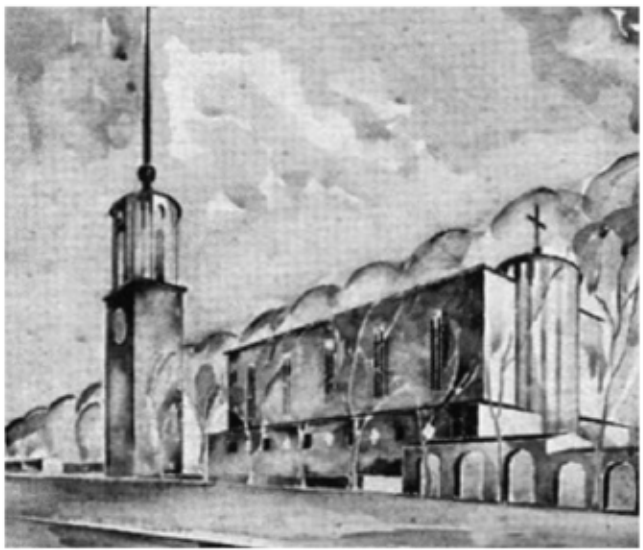
97. Aalto schizzi per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra

IX - Moderno senza Avanguardia

Le questioni geografiche non hanno una importanza in se riguardate la geografia intesa come localizzazione di un fenomeno specifico; piuttosto a interessare è la situazione atmosferica, politica e culturale che identifica un paese. Questo insieme di caratteri danno importanza alla geografia. Ad esempio le ombre del Nord hanno un rilievo particolare: prive di sfumature e taglienti, sempre allungate ed estremamente variabili a causa del sole basso e veloce nel suo cammino prima ascendente e poi discendente. La luce, profondamente differente da quella del Sud Europa, rende le ombre proiettate sulle forme più nette, facendo emergere ogni piccola variazione di forma del volume o grammatura delle superfici.
Ciò ci interessa per comprendere il *perché* di una certa strategia del "*gioco di volumi sotto la luce*", per dirla come Le Corbusier, e quindi di quali regole sottendono la manipolazione di alcuni principi progettuali.
La presenza di un costante sguardo rivolto a Sud è rintracciabile già nella fondazione della nuova Helsinki nel 1808, per la prima volta indipendente dal Regno di Svezia e dall'Impero Russo. Il poeta svedese Verner von Heidenstam descrive Helsinki come "l*a Grecia e Roma nel Nord*" ed effettivamente la tavola del piano di Helsinki redatta da J. A. Ehrenström rappresenta qualche cosa in più che un vago ricordo oleografico della griglia di Mileto o della disposizione del *castrum* romano.
Una fitta rete di contatti rende ancora meno fortuito il riferimento. Nel momento della realizzazione del piano per Helsinki, Ehrenström è legato al linguaggio neoclassico di E. Saarinen e Egel. Quest'ultimo è chiamato appositamente da Charlottenburg per operare attivamente nella costruzione della nuova Helsinki. Per concludere le intersezioni con il dibattito architettonico Europeo, Egel, portatore dalla cultura Classica tedesca, durante il periodo di lavoro a Helsinki, è costantemente in contatto con il suo amico Carl Herrlich. Quest'ultimo lavora per Schinkel al nuovo teatro di Berlino.[51]
Quando ci si interroga sulle radici dell'architettura finlandese bisogna fare i conti con una storia strettamente legata all'architettura svedese. Gli architetti finlandesi ricevevano la loro formazione a Stoccolma. Tale fenomeno spiega come i paesi, seppur separati politicamente abbiano continuato ad avere una formazione culturale comune che ha determinato uno sviluppo della disciplina architettonica quantomeno parallelo. La vera autonomia culturale viene raggiunta dalla Finlandia nel 1917.
Questo è interessante perché fino ad allora era stata relegata a satellite di un'area Europea a sua volta esclusa dalle dinamiche continentali, trovandosi in una condizione culturale di arretratezza. Per questi motivi il periodo storico antecedente al 1917 non può essere attribuito direttamente alla cultura finlandese, bensì porta a valutare questa parentesi







In sequenza una serie di concorsi riguardo nuove comunità ecclesiastiche. I disegni sembrano prendere a riferimento la morfologia urbana dei centri Medievali del Sud-Europa:

98. A. Aalto, Concorso per Chiesa Taulumaki, Jyväskylä.

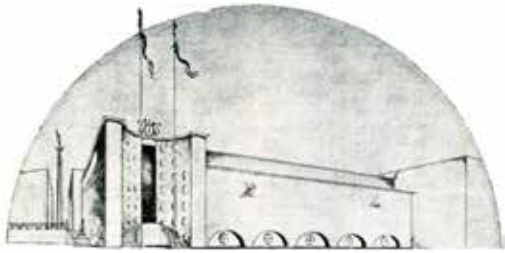
99. E. Bryggman, Primi disegni per la Cappella della Resurrezione.

100. H. Ekelund , Concorso per Chiesa Taulumäki, Jyväskylä.

101. Schizzo di A. Aalto, progetto di massima per Pertunmaa

102. - 103. Schizzi delprogetto per la Chiesa di Toolo di Ekelund.

104. In basso prospettiva di Chiesa di Ekelund.



neoclassicista come un retaggio culturale di importazione.[52]

La Finlandia arriva infine decisamente in ritardo alla fase classicista anche a causa della prima guerra mondiale, trasformatasi rapidamente in una guerra civile che destabilizza e distrugge gran parte del paese. Tuttavia è proprio da questa situazione di crisi che i giovani architetti finlandesi riescono a trovare le prime occasioni lavorative.

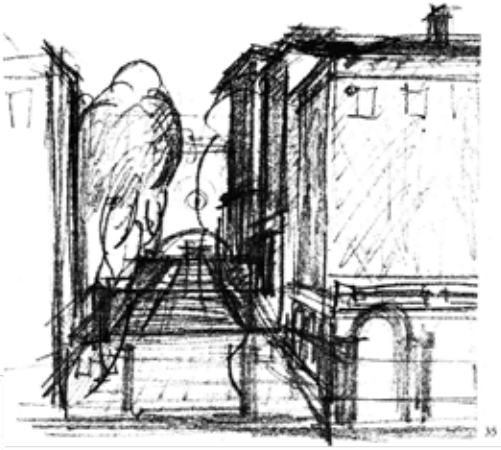
Alla luce di questo legame con la Svezia, che fino a pochi anni prima era risultato l'unico vero punto di riferimento culturale, è comprensibile come i primi architetti effettivamente finlandesi, tra i quali Elis Borg, Hilding Ekelund e Eva Kuhlefelt-Ekelund, Erik Bryggman, Martin Valikangas e Alvar Aalto[53], si recassero inizialmente presso la parte svedese della penisola scandinava per osservarne i prodotti.

I maestri svedesi di maggior influenza furono: Asplund, Östberg e Tengbom i quali rappresentavano un chiaro e dichiarato riflesso del mondo Classico. In questa gioco di rimandi è rintracciabile ciò che spinse tutta questa generazione di architetti a cercare le radici della propria architettura nazionale nell'architettura proveniente dall'area Mediterranea. E' da sottolineare come, all'interesse per il mondo Classico, si affianchi un interesse per l'architettura "minore". Hilding Ekelund viaggia in Italia e produce un gran quantitativo di disegni che mostrano questa vocazione. In questa occasione si sviluppa il suo interesse per lo studio del rapporto tra muri intonacati e aperture pubblicato nel suo articolo "*Italia la bella*". Ad accompagnare l'articolo ci sono dei commenti su Palladio e delle riflessioni sullo spazio urbano di Vicenza:

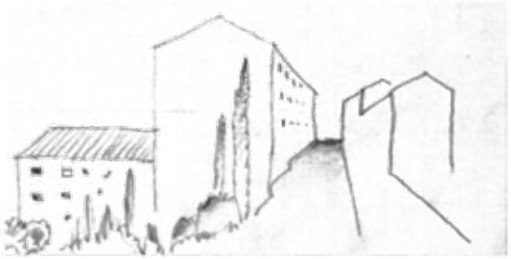
Palladio, Palladio in abito da cerimonia ad ogni angolo di strada, con colonne architravi e cornici. Un armamento completo: imponente ma stucchevole. Fra i palazzi, nude e semplici abitazione: solo pareti e aperture, ma di nitide e armoniose proporzioni.[54]

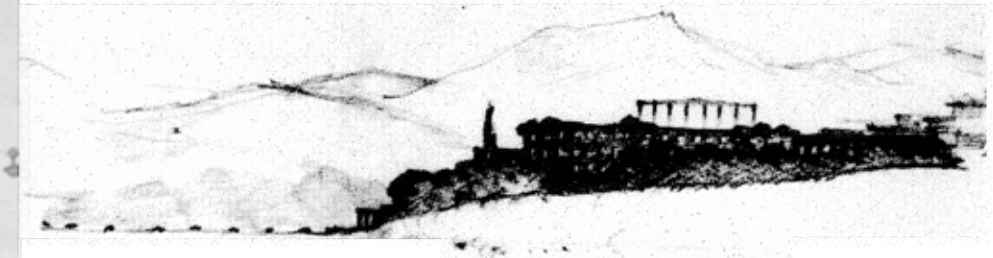
Similmente Erik Bryggman si interessa al rapporto tra la natura del terreno e il costruito, Martin Valikangas alle possibili combinazioni di volumi, vero e proprio presagio delle azioni compositive del Moderno e infine Alvar Aalto apprende le possibilità della dislocazione alternata di pieni e vuoti riconducibili agli atri e ai compluvi che osservava con ammirazione nei suoi viaggi in Italia.[55] Tutti questi interessi rendono possibile affermare la presenza di una linea di azione comune, individuabile nel rapporto con il Sud-Europa e in particolare con l'Italia che è la meta consigliata dall'Accademia per il *Grand Tour*.

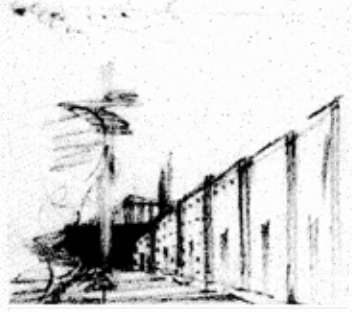
Nei concorsi di questi anni, i finlandesi prendevano dichiaratamente spunto dalle città italiane. Essi tenevano conto sia della tradizione Classica e del Rinascimento italiano sia della conformazione dei borghi medievali del centro Italia che, con il passare degli anni, era diventato anche esso oggetto di interesse. I progetti di concorso redatti da Aalto e Ekelund per la chiesa di sull'area Taulumäki a Jyväskylä ne sono un chiaro esempio soprattutto se confrontati con alcuni schizzi di viaggio. Essi non cercano una nostalgica chiesa rurale ma una solida cattedrale che rappresenti la nuova Finlandia. Il viaggio in



POMPEI
CASA DELLE NOZZE ARGENTO







105. E. Bryggman, disegno sul suo taccuino di viaggio durante la permanenza in Toscana.

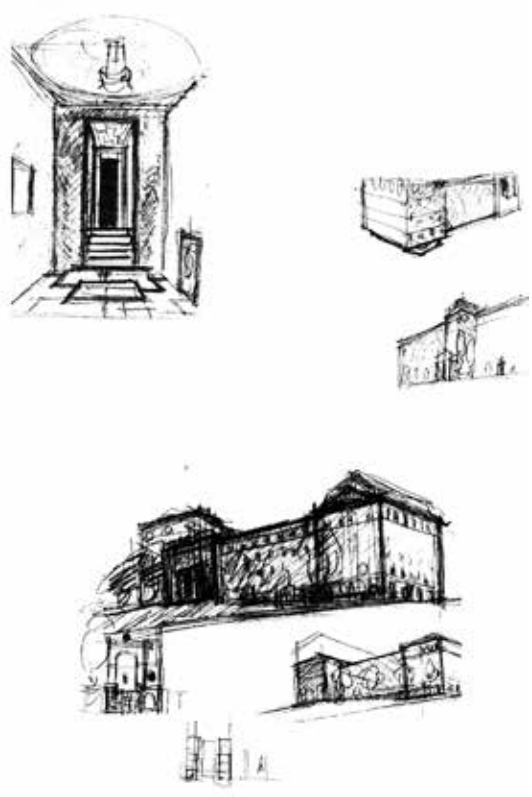
106. H. Ekelund, casa delle nozze d'argento a Pompei.

107. H. Ekelund disegno durante il suo viaggio in Italia nel 1922.

108. Aalto schizzi per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra.

109. M. Valikangas, fotografia del Toolonkatu.

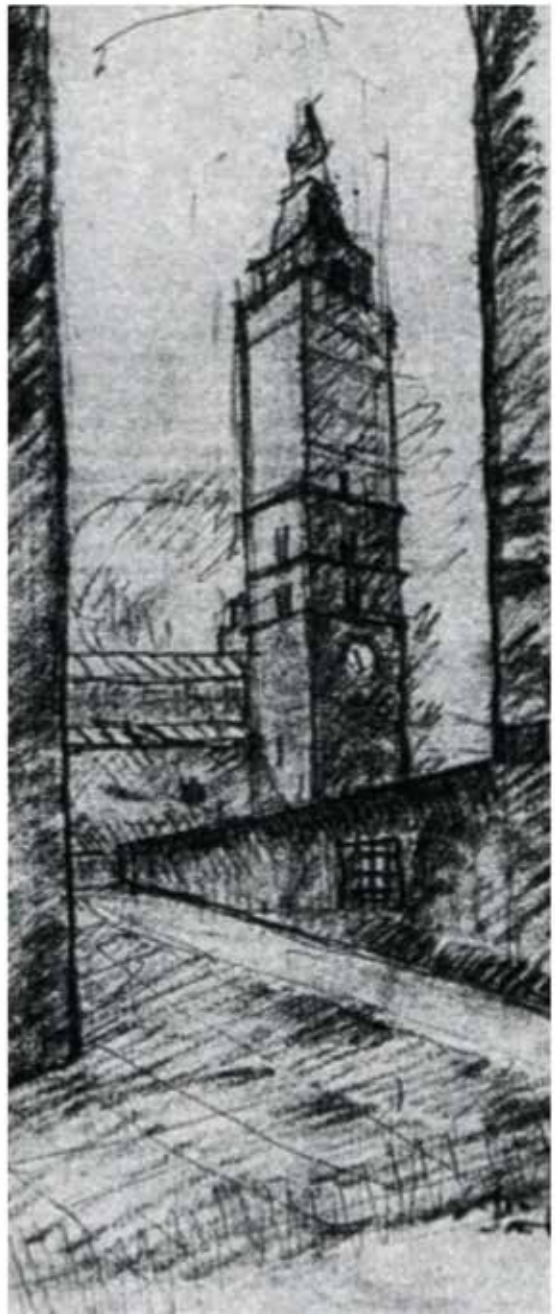
110.E. Bryggman, disegno sul suo taccuino di viaggio durante la permanenza in Tosca-



Italia era un'esperienza radicale che si riflette nelle architetture finlandesi e che ci permette di osservare verosimilmente noi stessi. A conferma di ciò R. L. Heinonen[56], che si occupa del classicismo degli anni venti, parla del primo quartiere operaio di Vallila e del quartiere borghese di Töölö di Aalto e poi delle opere di Valikangas e di Lindberg, maestro di Aalto[57]. Nei suoi scritti sottolinea come le forme del classicismo nordico, vadano in contrasto con il regionalismo legato al vernacolare della capanna. Esse possano essere considerate l'antecedente logico delle prime forme del modernismo. Lo *Jugendstil* finlandese con il barocco granitico di Eliel Saarinen e Lars Sonck sono, infatti, indicati da molti come pionieri del razionalismo[58]. Queste considerazioni vanno inquadrate nel momento cardine della storia finlandese quando ha inizio il processo di ricerca di uno stile nazionale che si concretizza inizialmente in una rivoluzione senza avanguardia dove Bryggman e Aalto si inseriscono autorevolmente.

- Nuove rotte di viaggio | Erik Bryggman e la Cappella della Resurrezione

Erik Bryggman si caratterizza dagli esordi della sua produzione per il suo tocco tipicamente italiano. La giuria per il concorso della cappella funeraria di Viipuri afferma:
con il rispetto per il progetto sarebbe stata auspicabile un'immagine più autenticamente finlandese .[59]
Da associare a questa propensione per il linguaggio italico c'è la sua stima per Asplund e la sua amicizia con Aalto con il quale collabora in più di un'occasione a Turku.
Erik Bryggman nasce vive e insedia il suo studio a Turku, ex capitale della Finlandia. Qui, come detto, entrerà in contatto con Aino e Alvar Aalto una decina d'anni più giovani di lui. La loro vicinanza non fu lunga ma bastò per creare un legame professionale importante nonostante i dieci anni di differenza che separano i due. Infatti, il settecenario di Turku, occasione nella quale Bryggman e Aalto collaborano, rappresenta una anticipazione dell'Esposizione di Stoccolma del 1930. Come suggerisce Leonardo Mosso[60] la loro collaborazione è importante per comprendere *i termini storici e di influenza spirituale nello stesso ambiente*[61].
Da qui inizia l'evoluzione verso il Funzionalismo finlandese. In questi anni si avvia quindi un periodo di decantazione che da vita a numerose opere interessanti: la Società Zucchero Finnico, la Società di Assicurazioni di Sampo, il Padiglione finlandese nell'esposizione mondiale di Anversa e la cappella del cimitero di Turku del 1938.



In successione una serie di disegni dai taccuini del viaggio in Italia di E. Bryggman:

111. Piazza del Duomo di San Gimignano.
Carin Bryggman's Collection.

112. Paesaggio di campagna presso Siena.
Turku Art Museum Collection.

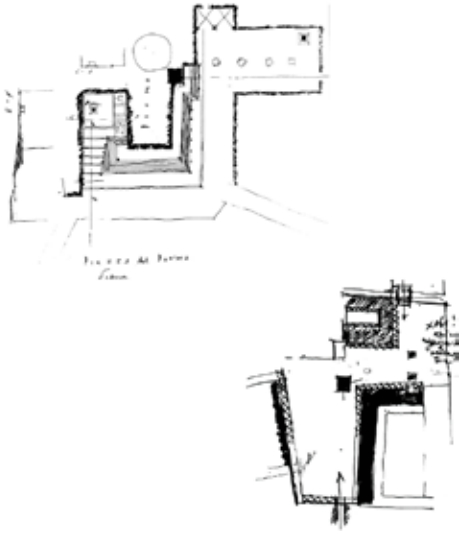
113. Convento di Santa Chiara ad Assisi.
Turku Art Museum Collection.

114. Convento di Monte Ripido a Perugia.
Turku Art Museum Collection.

115. Duomo di Pistoia.
Carin Bryggman's Collection.

116. Piazza del Duomo Siena.
Turku Art Museum Collection.

117. Piazza San Marco Venezia.
Turku Art Museum Collection.



Un Grand Tour anomalo

Bryggman nel 1920 riceve la borsa di studio per il suo viaggio in Italia. Del suo *Grand Tour* abbiamo un buon numero di notizie grazie al suo diario di viaggio che comprende più di cento disegni e ci permette di ricostruire un itinerario: Roma - Orvieto - Firenze - Fiesole - Firenze - Pisa - Lucca - Pistoia - Certaldo - San Gimignano - Siena - Perugia - Gubbio - Assisi - Bologna - Venezia - Padova - Vicenza - Verona - Milano.

Già nella scelta delle tappe dell'itinerario sembra che l'architetto finlandese sia interessato più a città dell'entroterra italico. Le tappe prevedono varie soste nei borghi della Toscana.

E' deducibile un particolare interesse per l'architettura del Rinascimento e per i borghi Medievali, come è riscontrabile anche nei numerosi disegni presenti nei suoi taccuini di viaggio.

L'architettura rinascimentale è apprezzata per la misura e la proporzione. Egli non è interessato alle facciate degli edifici solo per la composizione equilibrata di elementi architettonici, strutturali e ornamentali; ma anche nel rapporto tra i volumi dei palazzi accostati l'uno all'altro, nella loro successione volumetricamente discontinua ma sempre in relazione con quanto accade intorno. In particolar modo è interessato all'architettura di Palladio che sembra capace di sintetizzare i valori della città nell'edificio.

Per quanto riguarda le città Medievali si interessa della loro capacità di rapportarsi in modo spontaneo con il paesaggio.

E', dunque possibili, grazie alla scelta delle tappe e ai disegni mettere a fuoco quali siano le idee di Bryggman e i suoi interessi in Italia. Egli non ebbe timore di riprendere i temi studiati e usarli come materiale da costruzione nel suo fare architettura adattandoli al bisogno estetico e funzionale del contemporaneo.[62]

La tematica del rapporto tra città e paesaggio è molto presente nei suoi disegni. Bryggman comprende un nuovo modo di guardare la natura. Il paesaggio finlandese legato alla mitologia dei Kalevala è un paesaggio libero, naturale, in cui l'uomo vive nella natura adattandosi ad essa. Il paesaggio italiano al contrario è un paesaggio costruito, un paesaggio culturale. L'uomo ha progettato e costruito il paesaggio, ha plasmato le colline, scavato nella roccia delle montagne per poter abitare il territorio.[63] Tra uomo e paesaggio non vi è una convivenza ma una sintesi. Per questo Bryggman disegna la città nel suo insieme nel suo rapporto con la natura. Per questo Fiesole lo attrae particolarmente. E' il rapporto natura città, la sintesi che si riesce a raggiungere. L' andamento altalenante dei corpi di fabbrica che compongono i profili dei centri medievali è una parte integrata nel paesaggio. Prende coscienza che esistono alcune regole compositive che sono il risultato delle abitudini di vita e queste si ripetono costantemente. La forza che i corpi bassi danno alle torri di San Gimignano è un dato compositivo che ritorna con frequenza, egli lo comprende e ne comprende il ruolo urbano e paesaggistico. Come vedremo nella

118. - 119. Fotografia di San Francesco in Fiesole. In evidenza la spazialità della piazza e il panorama dalla piazza verso il paesaggio.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

120. Fotografia del Duomo di Siena. In evidenza lo spazio pubblico determinato come spazio residuale tra il Duomo e il tessuto urbano.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

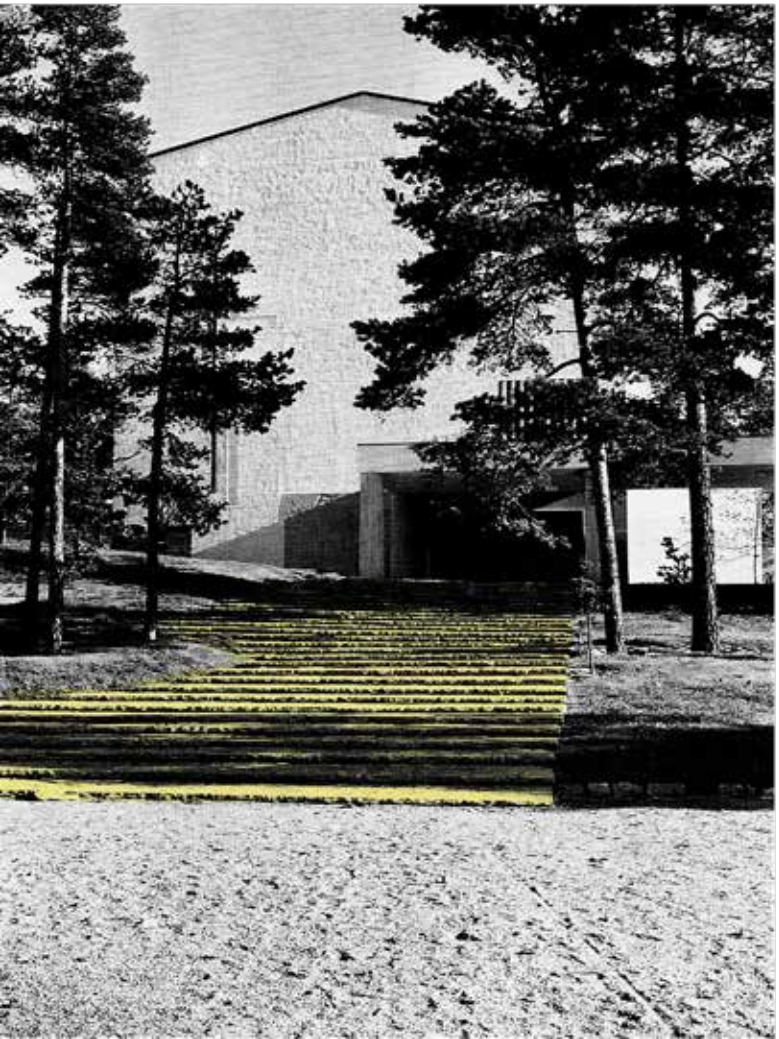
121.Fotografia della piazza di San Gimignano. In evidenza lo spazio piazza.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

122. - 123. Fotografie della piazza del duomo di Pistoia. In evidenza la spazialità della piazza e il momento di collisione tra lo spazio piazza e il battistero in posizione centrale rispetto allo spazio vuoto tra il duomo e il tessuto urbano.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

stessa Cappella della Resurrezione del Cimitero di Turku userà questo tipo di strategia progettuale coscientemente.
Anche il rapporto tra la città e i suoi spazi pubblici cattura il suo interesse. Lo spazio strada e lo spazio piazza sono al centro della sua riflessione. Bryggman studia e disegna Piazza di San Francesco in Fiesole, Piazza del Duomo a Siena, Piazza del Duomo di Pistoia, Piazza del Duomo di San Gimignano e Piazza del Campo a Siena. Egli è interessato ai rapporti urbani, a come i volumi si confrontano tra loro per creare questo tipo di spazi.
L'interesse per l'asimmetria, nato dalla sua ammirazione per Asplund[64], si palesa trova nell'insegnamento di come comporre i volumi e nella tecnica del contrappunto verticale.
Allo stesso modo, come anticipato, è ben documentato il suo interesse per l'architettura rinascimentale dei palazzi, le facciate e per i colori. Questo interesse trova riscontro, oltre che in Toscana, soprattutto nel Veneto come si vede nei commenti rispettivamente per Venezia e Vicenza:
Per lo più case con intonaco. Architettura esterna altamente rifinita. Bassorilievo, affrancatura delle finestre, ecc. Molto cambi di colore, colori grigi, rosso-marrone-grigio, seppia [65]

A Vicenza le finestre sono solitamente spostate verso gli angoli di palazzi [66]

Mi trovo tra la facciata del cortile all'angolo di corso Umberto (attuale Corso Palladio) e il Corno (attuale Contra Santa Corona). Questa distanza, sembra grande, nella fonto l'angolo smussato è accentuato, la terrazza ha uno sbalzo di 1,80, nota, fotografia è scattata a una distanza di 23 passi. Vicenza, 5 luglio 1920. [67]
Bryggman si interessa di studiare le proporzioni dei palazzi. I volumi cubici con le aperture ben ritmate, si muovono in composizioni asimmetriche dinamiche ma di chiara lettura. Questo genere di sequenze hanno luogo molto spesso nei centri veneti.
Similmente osserva il rapporto tra il palazzo e lo spazio piazza o strada antistante. Questi spazi si dilatano e si restringono all'interno del tessuto integrandosi, talvolta, con le corti. Queste stanze urbane, si aprono al cielo all'interno dei palazzi smentendo l'apparente senso di chiusura delle facciate. Queste a loro, scandite da aperture bene ordinate nel partito architettonico, sembrano dare una ritmo, una regola che unisce insieme compiutamente i diversi ingredienti di cui l'ambiente urbano è costituito.
Tutte queste dinamiche urbane trovano un largo interesse e uso da parte dell'architetto finlandese.
Riguardo l'arte sacra invece fu catturato dall'arte medievale. Le chiese disegnate da Bryggman tra il 1920 e 30 hanno una spazialità simile e tornano sempre all'ideale italiano della chiesa a sala. Navata unica stretta e lunga con copertura leggermente voltata. Nella facciata Sud pone solitamente delle finestre strette e alte che sono l'unico punto di vero



124. Disegno nel taccuino del viaggio in Italia di E. Bryggman presso Fiesole. In evidenza il percorso ascensionale verso il paese.
Carin Bryggman's collection.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

125. Fotografia della facciata Cappella della Resurrezione di Turku, E. Bryggman. In evidenza il percorso ascenzionale verso la facciata. L'intenzione è quella di crea la medesima esperienza di avvicinamento all'architettura.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

126 Fotografia dell'ingresso al cimitero dalla Cappella della Resurrezione di Turku, E. Bryggman. Il blocco di materia permette di attraversare la vetrata che invece ha il ruolo di mantenere il contatto visivo tra interno ed esterno.

127. Disegno dell'interno della Cappella della Resurrezione di E.Bryggman presso Turku.
Turku Art Museum Collection.

ingresso della luce solare. Poi ogni chiesa ha il suo rimando italiano più o meno preciso ed esplicito a livello figurativo. La Cappella in Parainen - una chiesa di Orvieto, Cappella della Resurrezione nel vecchio Cimitero di Turku - Chiesa sul Monte Fiesole. Nei concorsi la Chiesa di Tehtaanpuisto a Helsinki e la Chiesa di St. Martin a Turku prendono come prototipo la tipologia con campanile di San Francesco in Fiesole, Santa Chiara in Assisi e San Francesco in Siena[68]

La luce e il bosco.

La chiesa della Resurrezione del Cimitero di Turku, assume un ruolo di ottima sintesi della prassi operativa adotta fino ad ora da Bryggman. Le cappelle cimiteriali hanno un'importante tradizione in Finlandia. Ciò è testimoniato dal grande quantitativo di concorsi di questo tipo.

L'intento dell'architetto nella progettazione della Cappella della Resurrezione presso il cimitero di Turku è chiaro sin dalla formulazione delle sue prime intenzioni di progetto:

Il concetto di aderire alla nature ha ispirato la soluzione dei problemi degli spazi interni ed in particolare della navata della Cappella. Una parete continua di vetro che verso sud chiude la piccola navata laterale, fa partecipare i pini circostanti allo spazio interno e ne costituisce il tratto più caratteristico.[69]

Ciò che cerca è un sistema di continuità spaziale. Le sculture di pietra annegate nel muro con la luce che esalta il rilievo creano una atmosfera intima. La materia si esalta nei giochi di ombre e di luci. Lo spazio bianco trova nella luce la sua misura. A ogni variazione luce varia il peso e la consistenza dei volumi.[70] La luce in questo caso diventa vero e proprio materiale di progetto. I raggi solari che arrivano con un'inclinazione molto più orizzontale rispetto ai paesi del Sud-Europa tendono ad allungare le ombre. Queste tagliando la materia danno una notevole profondità alla prospettiva. Di conseguenza ogni variazione di piano o anche di materiale appare ancor più esasperata, quasi drammatica.

La Cappella richiesta è particolare i quanto prevede l'esposizione delle cremazioni. Questa Tipologia tipicamente nordica spinse Bryggman a ricercare dei riferimenti che trovò direttamente in Asplund e Lewerentz i quali avevano risolto la questione con la creazione di una sala unica con ingresso che vede subito al centro l'altare con il contenitore delle ceneri. Questo diventa il punto focale dell'azione e in Bryggman sarà il luogo di convergenza della luce "divina".

Gli interessi di Bryggman in Italia[71] ci fa da supporto nella descrizione della Cappella.

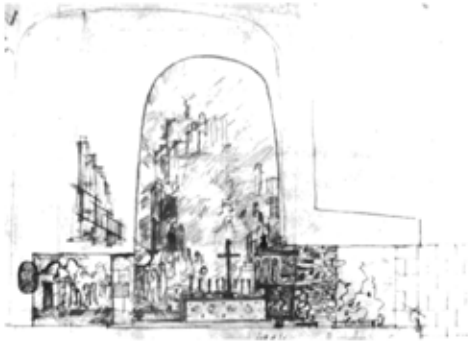
L'arcone scavato in facciata è un rimando esplicito alla facciata della chiesa di Leon Battista Alberti. La dislocazione dei volumi è anch'essa legata al suo rapporto con l'Italia. L'interesse per il paesaggio costruito e per il profilo complesso che assumono i borghi medievali si traduce in una semplificazione di volumi dove il volume basso ha il compito di esaltare il

128. Fotografia del bassorilievo sulla parete laterale della Cappella della Resurrezione di Turku, E.Bryggman. L'ombra lunga tagli la materia.

129. Fotografia della navata centrale Cappella della Resurrezione di Turku, E.Bryggman. Gioco di luce e ombra sullo sfondo da profondità alla navata. Sulla destra il taglio della parete permette di guardare all'esterno. Attraverso il taglio interno ed esterno sono in stretta relazione.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

130. Fotografia dell'esterno con particolare, in evidenza la grande vetrata che permette alla luce di inondare la sala della chiesa. In alto le piccole finestre disposte ritmicamente danno un apporto minimo all' illuminazione. Cappella della Resurrezione di Turku, E. Bryggman.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

131. Disegno sezione Cappella della Resurrezione di E. Bryggman presso Turku.
Turku Art Museum Collection

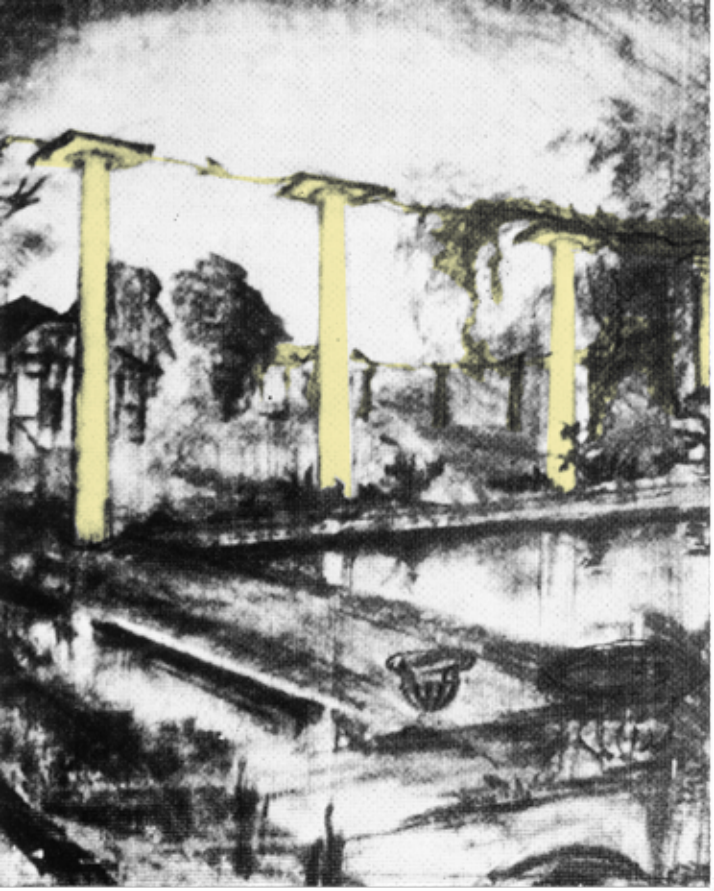


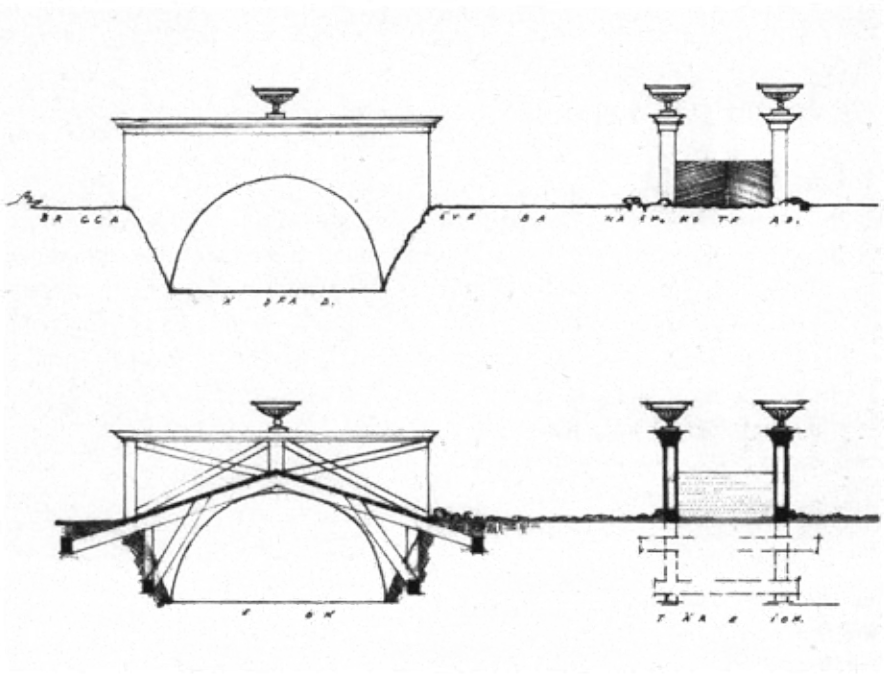
volume principale della Cappella. Infine il campanile da compiutezza alla composizione volumetrica, come avviene nei borghi italiani e nello specifico nei suoi disegni per Fiesole e San Gimignano dove i Campanili svettano sui profili incerti della città storica.
L' attenzione alle facciate si traduce nella semplicità con cui tratta le aperture messe in alto come unico punto di luce. L'interesse per l'asimmetria è verificabile non solo nella composizione volumetrica, con volumi ad altezza variabile, ma nell'interno. L'interno è la sintesi tra ciò che impara in Italia e ciò che apprende da Asplund. La chiesa è a sala, voltata leggermente a botte e questo è ancora una volta un riferimento alle chiese a navata unica del gotico italiano. Sull'arco di sfondo si getta una forte luce laterale, l'unica veramente marcata. Le altre luci vengono dalle poche finestre verticali poste ritmicamente sotto l'imposta della volta a botte della navata. L'ambiente sarebbe cupo e massivo, se non fosse per la luce divina proveniente da destra che illumina l'abside dove sono esposte le ceneri, centro della composizione. L'asimmetria laterale, sulla destra guardando l'abside, rompe la composizione. Elimina il muro alla destra e lascia delle colonne che rendono l'aula asimmetrica. Dove il muro viene tagliato lascia una vuoto e una vetrata che permette il contatto visivo con l'esterno, con la natura. Il riferimento è al basso pronao della Cappella del Bosco di Asplund. Questo basso e sorretto da fitte colonne fa in modo che alla vista non si riesca ad avere una distinzione tra colonne e tronchi d'albero. Le colonne non sorreggono più semplicemente il muro ma diventano il preludio visivo e concettuale degli alberi all'esterno. Le colonne diventano parte del bosco.

- Uno scambio dialettico continuo. Il rapporto tra Alvar Aalto e l'Italia

[...] teso a smontare, ricomporre, contraddire, e portare all'esasperazione sintassi e linguaggi accettati come tali. Le sue innovazioni possono essere generosamente proiettate verso l'ignoto ma la base è certa[...] il loro compito reale non è quello di sovvertire, bensì quello di dilatare, scomporre, ricomporre inedite modulazioni il materiale linguistico, codici figurativi, le convenzioni, che per definizione essi assumono come realtà di fondo [...] sperimentalismo come demitizzazione, dunque, ma anche sperimentalismo come critica in atto, come di un criticismo tutto rivolto alla progettazione[72]

Aalto si reca in Italia per la prima volta nel 1924 insieme alla moglie e collega Aino Marsio per la luna di miele. Qui arriva già pieno di aspettative e queste non vengono tradite. Infatti questo è solo il primo di una lunga serie di viaggi che a più riprese vedono Aalto scendere nel Sud-Europa sia per scopo ludico sia perché vede in questo ambiente culturale un vero e proprio punto di riferimento. Con il passare degli anni si può definire che l'interesse di Aalto è focalizzato sull'Italia, per la quale coltiva una sorta di ammirazione ossessiva





La successione di disegni di studio elaborati durante il viaggio in Grecia e i disegni di progetto sono determinanti per identificare le azioni progettuali di Aalto. Paesaggio, struttura e atmosfera sembrano essere le tematiche alle quali l'architetto rivolge la sua attenzione.

132. Disegno di studio di A. Aalto per la pescheria Simunankoski. In evidenza il colonnato che sorregge un'esile pergolato.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

133. Disegni di A. Aalto durante il suo viaggio in Grecia alberi e rovine a Olimpia 1929.

134. Disegno di A. Aalto delle fondamenta del tempio di Olimpia durante il suo viaggio in Grecia del 1929.

135. Disegni di progetto di A.Aalto per la pescheria Simunankoski.

136. In basso disegno di A. Aalto del paesaggio di Delfi durante il suo viaggio in Grecia del 1929.

testimoniata dai continui riferimenti progettuali oggetto del capitolo.
Subito dopo il suo ritorno in patria a testimonianza di questo interesse il progetto per la casa del popolo di Jyväskylä si configura come un ibrido tra il palazzo Ducale di Venezia e il Municipio di Stoccolma di Östberg - anche esso non certo privo di un'influenza, seppur accademicamente strutturata, tutta italiana.[73]
Dal punto di vista formale, Aalto sembra essere stato sempre un Classicista; e anche dal punto di vista ideologico"[74]
J. Pallasmaa parlando di A. Aalto prende in prestito le evocative parole di Schildt, amico e biografo dell'architetto finlandese. Secondo i due finlandesi, sono molte le possibili interconnessioni e tracce dell'interesse di Aalto per l'architettura classica.
Come sostiene Pallasmaa
I termini romantico, irrazionale e organico, spesso applicati all'opera matura di Aalto, suggeriscono che dopo la breve fase razionalista egli avesse abbandonato del tutto la razionalità. Ma ciò non è completamente vero: in realtà egli ridefinì il concetto di razionalità. Parafrasando le sue parole diciamo che il suo approccio si appella a una super razionalità che deliberatamente inserisce nell'equazione progettuale fattori psicologici intuitivi e inconsci. Nel vocabolario modernista Aalto accoglie così anche le nozioni di tempo, di storia e di tradizione vernacolare. [75]
L'aspirazione di trasformare la sua piccola città, Jyväskylä, in una "Firenze del Nord" sembra sintetizzare in modo efficace quale fosse lo stato d'animo del ventenne Aalto entusiasta di trasportare una nuova cultura nel suo paese d'origine.[76]Aalto non sembra interessato al classicismo aulico di Roma ma come Bryggman, Ekelund e altri architetti finlandesi della sua generazione, sembra interessarsi più al classicismo popolare. Questo interesse per le tradizioni extra nazionali è più volte palesato
…è quando vediamo che nei tempi passati si riusciva ad essere internazionali, liberi da pregiudizi e al tempo stesso fedeli a se stessi, possiamo con piena coscienza accogliere correnti dall'Italia antica, dalla Spagna, dall'America Moderna. I nostri antenati continuerò a essere i nostri maestri.
Questo modo di pensare si riflette nelle opere del giovane Aalto che dissemina di progetti Jyväskylä e dintorni. Sia la casa per i ferrovieri che la casa del popolo di Jyväskylä sono dei preludi significativi a quello che sarà il suo modo di operare.
In particolare negli anni tra il 1924-25 il progetto per la pescheria Simunankoski sembra essere quello più rappresentativa di questo periodo. Il pergolato sorretto da colonne doriche rappresenta la sintesi tra classico e rurale. Da un lato l'ordine architettonico nel suo significato più essenziale dell'elemento verticale colonna è definito come archetipo della struttura portante. Dall'altro l'oggetto architettonico configurato non è un oggetto monumentale, anzi, non è un corpo fisico definibile come edificio. E' uno spazio di

Agregado
52

I disegni sono raccontano l'interesse di Aalto per alcune tematica relativa alla cultura italiana del costruire. Inoltre, la datazione dei disegni testimonia una costante successione di viaggi ripetuti nel tempo.

Sequenza di disegni di A. Alto prodotti alcuni suoi viaggi in Italia:

137. Piazza San Marco a Venezia 1924.

138. Le torri di San Gimignano 1948.

139. Valle dei Templi di Agrigento 1952.

relazione appartenente alla tradizione rurale, il *pergolato*. Questo è caratterizzato da elementi verticali puntuali di ragguardevole spessore che sorreggono semplici fili dove si arrampica la vegetazione. Il significato architettonico del pergolato permane e lo spazio si configura in questo senso, ma la forma è quella dell'archetipo monumentale dell'elemento verticale, la *colonna*.

Già negli studi di S. Paavilainen[77] e P. Angeletti[78] è presente una analisi di Aalto a partire dal suoi interesse per la tradizione, non solo del Nord, ma anche del Sud-Europa. Le opere di Aalto suggerisco spesso questa possibilità di evoluzione del pensiero progettuale tale da comprendere al suo interno da un lato l'organicità delle forme, dall'altra il rigore classicista. Questo interesse è il fatto contingente, la traccia che rappresenta il momento eccezionale della sua carriera. Ciò spiega la complessità di queste relazioni.

La figura di Asplund è centrale nella formazione del gusto e creazione di una coscienza del passato in quanto storia. Lui stesso riguardo Asplund racconta del loro primo incontro nel 1925 presso il cinema Skandia di Stoccolma durante la sua costruzione.[79]

Ebbi la sensazione che quella fosse una architettura che non aveva usato i parametri i sistemi comunemente accettati. Il punto di partenza era l'uomo, con tutte le innumerevoli sfumature della sua vita emotiva e della sua natura[80]

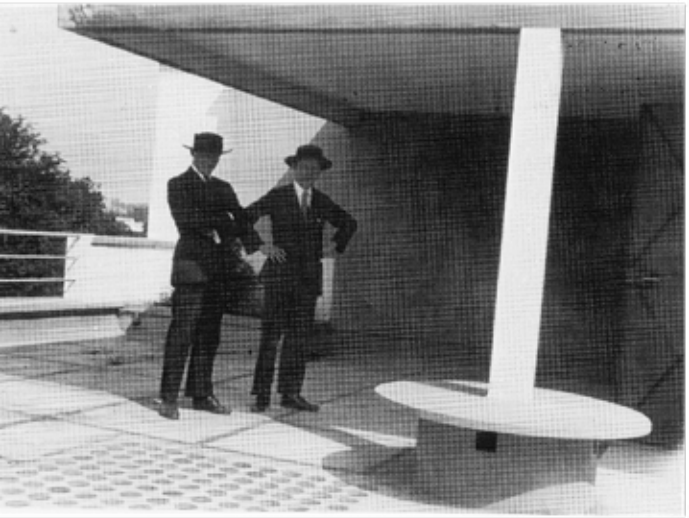
L'influenza dell'architetto svedese è rintracciabile in tutta il primo periodo di lavoro di Aalto e va a costituire le fondamenta del pensiero aaltiano.

Dopo il G*rand Tour* i riferimenti a ciò che vede durante il viaggio con Aino Marsio sono riconoscibili nella maggioranza dei suoi progetti.

Ma il rapporto di A. Alto e l'Italia va oltre il canonico periodo di studio. Egli si interessa in prima persona di intrattenere contatti con la realtà culturale italiana. Prima entra in contatto con Pagano e poi con Gardella. Il direttore della rivista ‹‹Arkkitehti›› N. E. Wickberg, scrive un lungo e dettagliato articolo a commento delle conferenze tenute da Pagano, sottolineando come il peso del passato abbia reso complessa la via alla modernità, tanto da determinare la scelta di un compromesso tra uno stile depurato e semplificato in cui *la tradizione italiana e le tendenze contemporanee sembrano riconciliarsi*[81.]

Il periodo della guerra interrompe bruscamente i rapporti. Questi riprendono in seguito grazie all'intervento di Gardella che continua il carteggio già instauratosi tra Aalto e Pagano e domanda all'architetto finlandese materiale da poter pubblicare nei periodici nazionali. A sua volta Aalto domandava di inviare materiale sulla ricostruzione italiana da poter pubblicare su Arkkitehti e getta le basi per un possibile scambio culturale tra studenti italiani e finlandesi. La lettera di Aalto a E. N. Rogers, di seguito riportata, dimostrano attraverso le parole dello stesso Aalto l'interesse per un possibile scambio tra studenti italiani e finlandesi

… è stata un gran gioia per me entrare in contatto con l'architettura viva contemporanea



Il viaggio per Aalto assume un ruolo conoscitivo determinante. Il viaggio diventa uno strumento formativo che porta a visitare architetture antiche e contemporanee, a confrontarsi con amici e colleghi e a partecipare a congressi che hanno segnato la storia dell'architettura, come quello dei CIAM.

140. A. Aalto in visita a villa Garches. Fotografia di Aino Aalto.

141. A.Aalto in visita a Parigi in compagnia di Lurçat. Fotografia di Aino Aalto.

142. Sequenza di caricature prodotte da A.Aalto durante uno dei CIAM:
Le Corbusier -P. Jeanneret - J. L. Sert - S. Giedion - C. Van Esteren - R. Neutra - Aino Aalto

143. In basso "L'orazione dell'orto" di Andrea Mantegna. National Galery, Londra

italiana, dopo l'intervallo di tanti anni di guerra. Ho avuto da poco una conferenza preliminare sulla possibilità che avevamo insieme discusso di scambio di viaggi di studio tra architetti italiani e finlandesi. Spero, entro una settimana o presto, di potervi far conoscere un possibile progetto organizzativo della questione. Mi ricordo anche degli articoli e del materiale pubblicitario per la vostra rivista …[82]

Aalto instaura un vero e proprio carteggio che lo lega alla pubblicistica italiana. Seguono una serie di articoli e pubblicazioni che mettono in luce la forte vicinanza del mondo scandinavo con quello italiano. Dietro queste pubblicazioni c'è un intenso scambio epistolare tra l'editore italiano ‹‹Domus›› e lo svedese ‹‹Arkkitehti››, che in parte è rintracciabile in un recente saggio di A. Alici.[83]

Il 1947 codifica i rapporti tra le due parti con la partecipazione ai CIAM di Bergamo da parte di Aalto e il viaggio in Italia da Milano a Roma e a San Gimignano l'anno seguente.

Questo breve richiamo agli scambi che le due culture instaurarono nel corso del XX secolo costituisce un terreno comune su cui si fonda uno scambio continuo tra Aalto e l'Italia. L'ultimo viaggio dell'architetto finlandese deve essere stato molto incisivo nella sua mente, tanto da essere seguito dopo alcuni anni da un articolo su ‹‹Casabella›› *Viaggio in Italia.* Qui l'architetto finlandese esprime la volontà di creare un corpus esperienziale del viaggio, come forma di approccio mentale alla professione, come memoria, riferimento continuo. Nello stesso articolo dice:

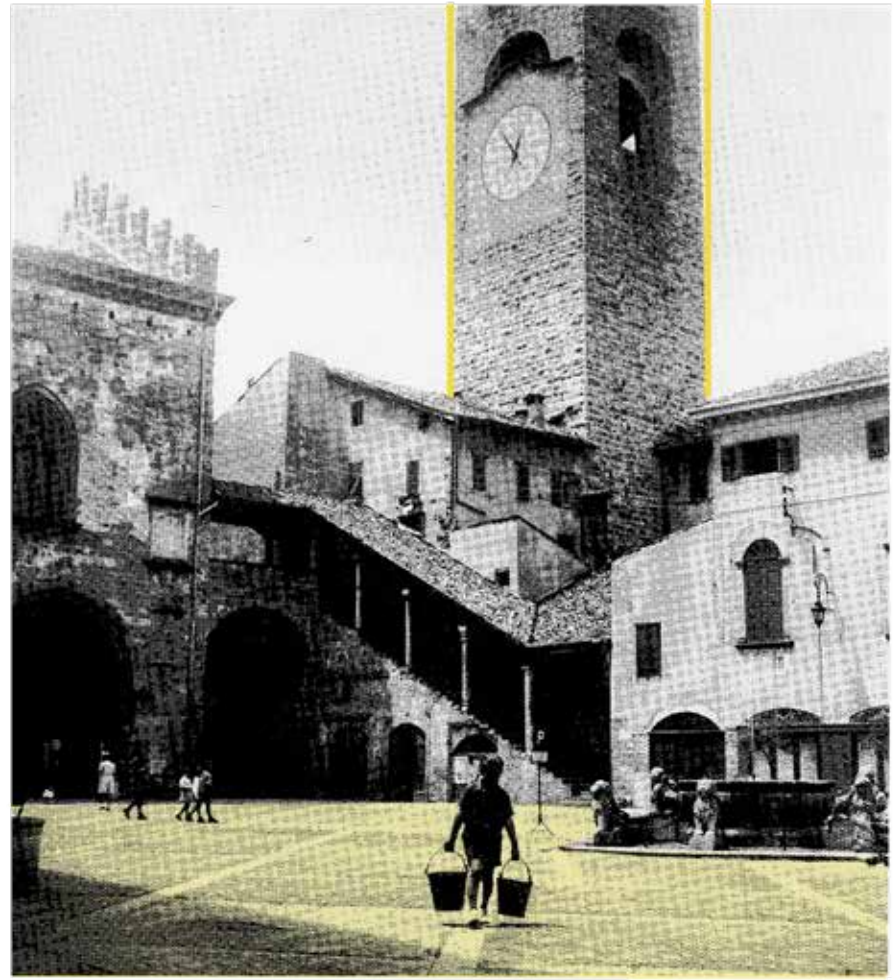
"*Ogni cultura, ogni religione, anzi ogni attività che esplichiamo noi uomini, ha in se una parte di primitivismo. La questione essenziale dell'architettura non consiste nel come costruire con diamanti, bensì come si possa costruire un ambiente positivo e attraente con mezzi semplici e rispondenti alla nostra biologia. Per me l'Italia è primitivismo permeato, in modo inatteso, d'una forma attraente su scala umana*"[84].

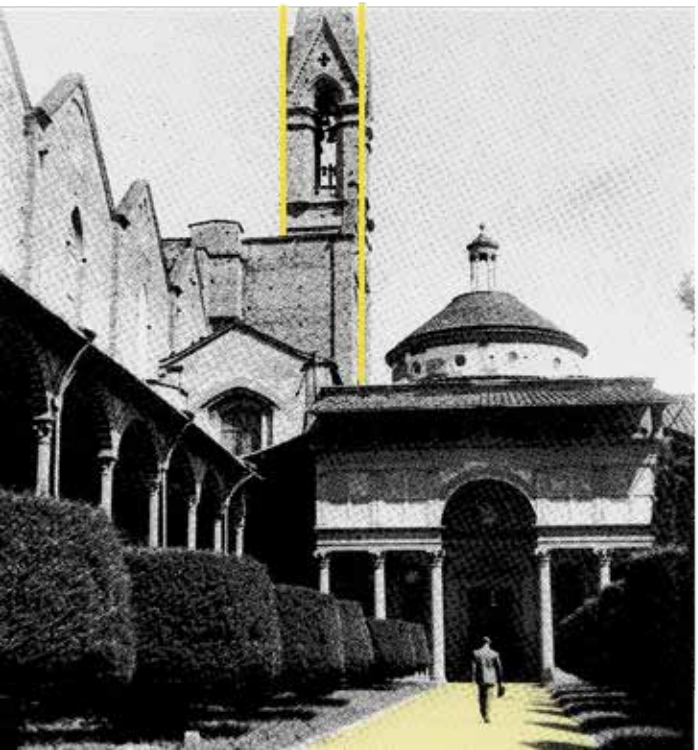
Da questo breve intervento è chiaro come la filosofia progettuale di Aalto si distacchi da quell'approccio deduttivo del moderno per trovare nel particolare e nell'esperienza le fonti della sua architettura.[85]

Il paesaggio rurale della Toscana : L' Altro Classico

Nel 1926 loda come paesaggio sintetico la città sulla collina dipinta nell' "Orazione dell'orto" di Andrea Mantegna.[86] Paesaggi sintetici compaiono nelle sue opere della maturità sotto forma di microcosmi in cui l'architettura si integra con l'ambiente geografico e culturale circostante. Aalto non concepisce l'edificio come oggetto architettonico isolato; le sue opere sono sempre risposte concrete a situazioni determinate, che intrattengono un dialogo con il loro contesto.[87]

Il rapporto che A. Aalto instaura con il paesaggio assume sin da subito una dimensione ibrida tra mito ed esperienza. Contrariamente a quanto si è portati a pensare, tra mito ed



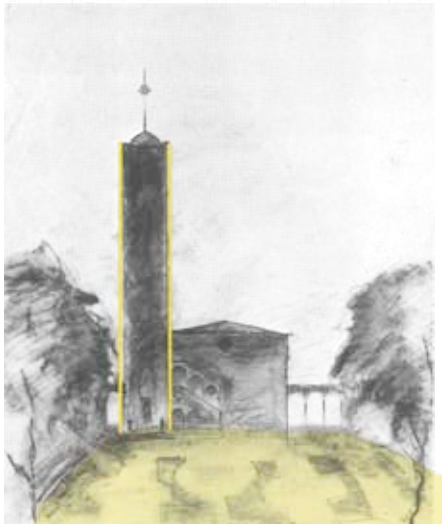


Fotografie di A. Alto durante un suo viaggio in Italia. In evidenza il contrappunto verticale ha un ruolo dominante nella composizione dello spazio pubbiovo

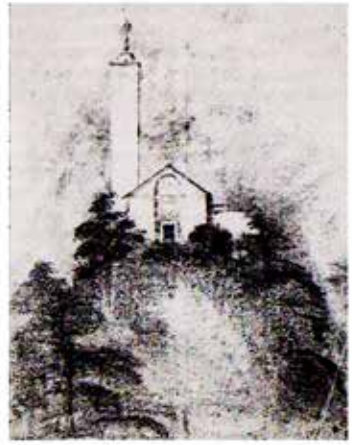
144. La piazza di Bergamo
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

145. Cappella dei Pazzi di Brunelleschi.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

146. In basso disegno di A. Aalto per una chiesa in stile italiano per Jyväskylä.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.



esperienza, avviene un'inversione di ruoli rispetto alla prassi.
Come è riscontrabile nei suoi lavori, il paesaggio dell'esperienza, in Aalto, non è quello finlandese, bensì quello Mediterraneo. Egli identifica il paesaggio toscano come immagine originale del paesaggio che vuole progettare. Il paesaggio dell'esperienza diventa quindi quello italiano.
Al contrario il paesaggio finlandese di cui fa esperienza costante, è trattato attraverso il filtro della mitologia. La tendenza sembra quella di filtrare l'immagine di paesaggio attraverso i Kalevala, poema mitologico scandinavo.
Aalto stesso chiarisce il concetto riguardo il rapporto che intercorre tra architetto e paesaggio e la sua insita contraddizione
Noi nordici e in particolare modo noi finlandesi, siamo inclini a sognare la foresta, un'inclinazione che fino ad ora abbiamo avuto molte occasioni di seguire. Talvolta però ci sembra che di natura incontaminata non ce ne sia abbastanza; allora cerchiamo di trapiantare la bellezza della foresta davanti alla porta di casa, quando in realtà, dovremmo applicare il principio opposto, partendo dall'ambiente in cui viviamo per inserirvi i nostri edifici e arricchendo così il paesaggio preesistente. [88]
La riflessione va presa ovviamente con la dovuta consapevolezza che Aalto conosca certamente molto bene il significato reale del paesaggio scandinavo. Tuttavia ritiene appropriato intervenire sul paesaggio progettandolo. Per questo motivo deve fare riferimento al paesaggio italiano, un paesaggio mai completamente selvaggio, sempre manipolato dall'uomo.
La ricerca dei questo paesaggio costruito, di cui fa esperienza in Italia passa in primo piano rispetto alla ricerca della natura incontaminata. Essendo architetto e dovendosi confrontare con un paesaggio non antropizzato l'interesse si concentra su come antropizzare il paesaggio. Cerca di avviare un ragionamento a partire da un riferimento di cui ha fatto esperienza e di cui riesce a comprendere le qualità pragmatiche e ambientali: il paesaggio toscano.
Al mondo esistono tanti esempi di paesaggi costruiti belli e armoniosi, ma è in Italia, nel Sud Europa che si incontrano veri e propri gioielli[89]
A partire da queste considerazioni si può dedurre che quando Aalto deve cercare una soluzione per un edificio costruito su una collina non può fare riferimento all'architettura rurale finlandese. Il paesaggio finnico è caratterizzato da enormi pianure rotte da grandi specchi d'acqua. Dunque passa al dato esperienziale più vicino nella sua memoria, l'Italia.
R. Weston sintetizzata la questione
Per Aalto le città italiane in collina incarnavano un compromesso fra uomo e natura di esemplare armonia. La città si adattava alla topografia, che a sua volta acquistava risalto grazie all'intervento umano, in una sorta di simbiosi culturale[90]

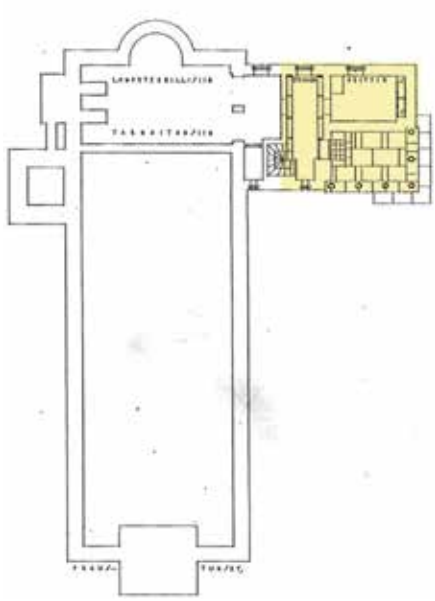


147. A. Aalto schizzo prospettico preliminare dalla chiesa di Muurame, Finlandia.
Fondazione Alvar Aalto, Helsinki.

148. Fotografia dell'ala di servizi sul retro della chiesa. In evidenza il loggiato sul giardino interno, Chiesa di Muurame.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

149. Fotografia della facciata di ingresso con campanile sullo sfondo.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

150. A. Aalto pianta dalla chiesa di Muurame, Finlandia. In evidenza il blocco porticato che determina la spazialità del giardino segreto.
Fondazione Alvar Aalto, Helsinki.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.



Già i progetti eseguiti da Aalto negli anni venti hanno caratteri riferibili all'Italia. In questi l'interesse di A. Aalto si sofferma non solo sulle antichità classiche ma anche sulla lettura del Rinascimento Italiano. Facendo riferimento al viaggio di Aalto in Italia del 1948, il passo scritto riguardo "*la città che cresce*" a quanto detto.
Aalto decide di orientare il suo approccio architettonico verso nuovo umanesimo. Le città sulla collina sono considerate dal finlandese come la forma più naturale di architettura. Essa riesce a rivelare tutta la sua eleganza all'altezza dell'occhio umano. L'uomo torna ad essere unità di misura dell'architettura. L'interesse per l'architettura popolare sposta il punto di vista dell'architetto. Il modo di operare di Aalto è orientato a risolvere problemi non solo compositivi ma anche legati alla vita di tutti i giorni. Dall'architettura popolare, dunque, apprende la capacità di costruire assecondando le necessità di chi poi dovrà abitare quegli spazi.
Aalto utilizza ciò che osserva durante le sue numerose ricognizioni nel Sud-Europa per capire cosa deve essere fatto e con che modalità operative possa essere fatto mantenendo una relazione con la realtà urbana o naturale in cui l'intervento si colloca. Scrivendo su Arkkitehti l'articolo, *Motivi del tempo passato*[91], Aalto sostiene che gli architetti debbano cimentarsi sul campo di battaglia dell'architettura popolare e per fare questo Aalto propone il modello dell'architettura classica minore, semplice ed economica.
Queste suggestioni possono venire da altri paesi ma devono essere adattate alla situazione in cui si trovano ad agire. L'architettura trapiantata deve essere trasformata. Per questo motivo può usare rimandi ad architetture del passato senza crea alcuna discrepanza concettuale. *motivi che nella loro versione più antica risultano in perfetta armonia con quanto li circonda*[92]
Così Aalto risolve il nodo della questione teorica riguardo l'adeguatezza di trapiantare un modello architettonico in un ambiente differente da quello originario.
La trasposizione del paesaggio toscano in Finlandia è un aspetto di questa operazione culturale messa in atto da Aalto. Egli determina attraverso una reinterpretazione del paesaggio toscano la composizione dell'edificio e quindi, quasi consequenzialmente, la struttura del luogo.
Sono numerosi i concorsi delle chiese in questo periodo e le proposte che arrivano da parte degli architetti sono spesso riferite alla cultura mediterranea appresa durante i viaggi di istruzione. Il concorso per la chiesa di Muurame costruita tra il 1926 e il 1929 è parte di questo genere di interventi.
Il disegno di progetto rappresenta la chiesa collocata su una collina estremamente ripida. La sensazione è che Aalto cerchi di esasperare la condizioni del luogo per rendere chiara l'idea originaria, legata al paesaggio italico.[93] Questa immagine confrontata con il disegno di Aalto, fatto durante il suo soggiorno in Italia presso Fiesole, trova una quasi totale

NON EST H

151. Fotografia della sala interna vista dall'altare dell'organo, Chiesa di Muurame, Finlandia.

152. Fotografia della sala interna vista dall'ingresso. In evidenza la copertura voltata e l'abside semicircolare, Chiesa di Muurame, Finlandia.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

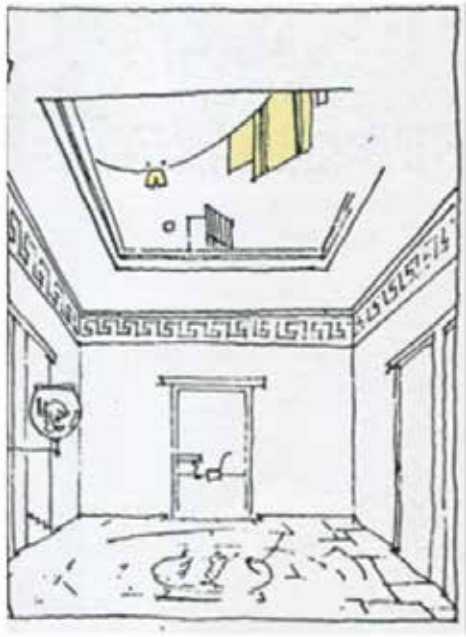
153. Cappella Rucellai di Leon Battista Alberti presso Firenze.

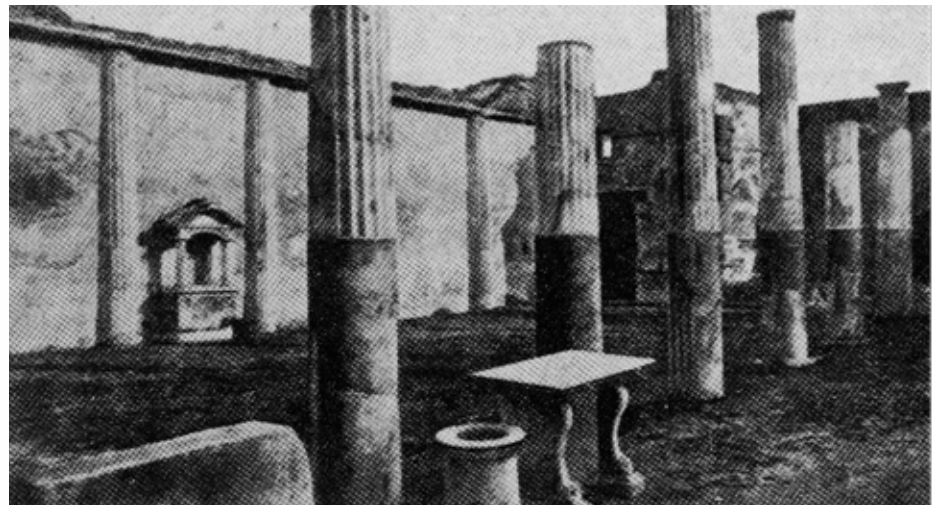
154. A. Aalto vista prospettica del giardino interno e del loggiato, chiesa di Muurame, Finlandia. In evidenza il blocco che determina il giardino interno.
Fondazione Alvar Aalto, Helsinki.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

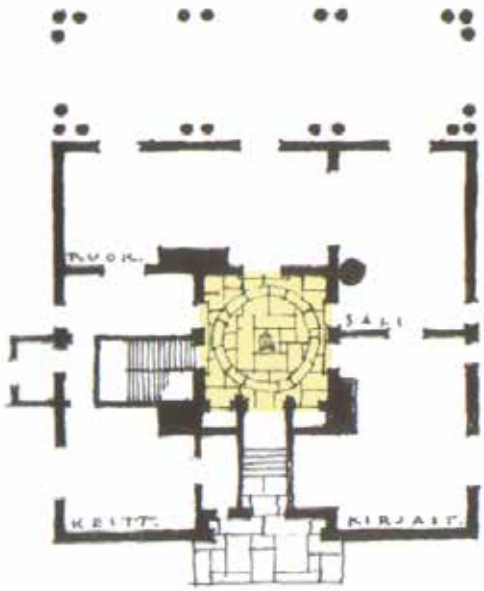
sovrapposizione. Si tratta, quindi, di una vera e propria trasposizione di una situazione, vista in Italia, in Finlandia. Il campanile come in Ekelund e in Bryggman ha il valore di contrappunto verticale. L' immagine proveniente ancora una volta dai paesi sparsi nel territorio toscano, di cui è documentato che Aalto fa esperienza in più di un'occasione.
Quello del campanile è un elemento che, osservando i suoi disegni, è sempre presente. Questo completa la tensione volumetrica che si crea nella composizione del disegno dei borghi medievali. Allo stesso modo si rapporta con la volumetria della chiesa.
Consapevole dell'influenza che tali riferimenti esercitano su di lui, Aalto pensa la chiesa come un semplice volume trasversale voltato a botte. Fa riferimento in questo caso sia alle comunità rurali Kemi finlandesi sia alla tipologia italica della chiesa a sala[94]. La sagrestia chiude il disegno ortogonalmente. Ottiene così una forma chiusa che determina un recinto, un *hortus conclusus.* Già nel primo schizzo è possibile vedere nella chiesa di Muurame un ricordo di Sant'Andrea a Mantova di Leon Battista. In questo modo, Aalto si confronta con l'aspetto proporzionale e numerico. L'uso della forma classica è continuamente rimaneggiato e semplificato fino a diventare una sommatoria volumetrica di elementi proporzionati secondo il canone classico. La logica dell'insieme è quella di un disegno rinascimentale, le similitudini sono volute. Il confronto è sul piano della misura, il suo riferimento proporzionale e spaziale rivolto costantemente alla Cappella Rucellai di Firenze. Aalto arriva ad una semplificazione totale traducendo il discorso in volumi che si confrontano tra loro attraverso le proporzioni. E' qui che avviene la revisione critica del riferimento ad Alberti.
Il portico stesso è un elemento che è riletto ad uso del progetto. Esso abbandona la sua funzione di spazio filtro per evolversi in un elemento plastico che ha il ruolo di staccare con evidenza la facciata principale dai volumi minori. L'intonaco copre tutta la superficie e riferendosi al lavoro di Asplund per la Biblioteca di Stoccolma lascia intravedere in controluce la grammatura del materiale sottostante, per favorire il gioco delle ombre sulle superfici. I marcapiani, pur tagliando leggermente la superficie, sono favoriti dalle ombre allungate del Nord che danno una effetto di profondità maggiore rispetto allo spessore effettivo di cui il taglio è costituito. Questi accompagnano la prospettiva come delle linee di fuga disegnate direttamente sull'edificio.
Aalto trasmette dei ricordi, evoca delle sensazioni, le stesse che cerca di raccontare nel suo articolo del 1922

L'interno all'esterno e l'esterno all'interno: Il patio

Per spiegare il rapporto tra interno ed esterno J. Pallasmaa parla della paradossale *ambizione di trasformare uno spazio aperto in un interno e viceversa, definendo questa strategia dell'inversione degli opposti "un frammento della pietra filosofale"*[95]. *L'inversione di*






KEITT.
SALI
KIRJAST.

155. Progetto di una cosa con atrio per Vaino Alto, Alajarvi, Finlandia, 1925. Disegno prospettico dell'atrio e pianta del piano terra. In evidenza il patio in pianta e i panni stesi che determinano l'atmosfera dell'atrio.
Fondazione Alvar Aalto, Helsinki .
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

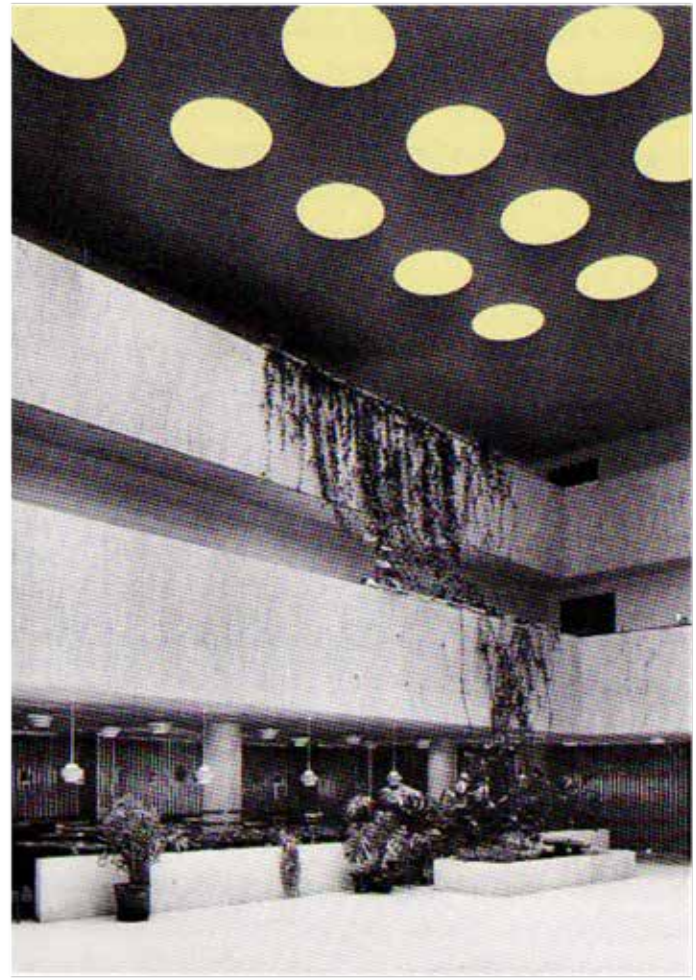
156. Fotografia di A. Aalto presso gli scavi archeologici di Pompei, Casa a patio.

157. Progetto per un Cappella funeraria a Jyvaskyla. Prima versione, 1925 - Vista del prospetto del cortile.
Fondazione Alvar Aalto, Helsinki.

158. Progetto per un Cappella funeraria a Jyvaskyla. Prima versione, 1925 - Vista prospettica dell'interno.
Fondazione Alvar Aalto, Helsinki.

esterno ed interno divenne uno dei suoi temi prediletti per la progettazione di corti e foyer; alle forme astratte del periodo razionalista si sostituirono forme suggestive e associative che riportarono alla luce ricordi e immagini inconsce.[96]

Quello che cerca di fare J. Pallasmaa in questo breve passo riguardo Aalto è chiarire la collocazione dell'architetto in un panorama internazionale che cerca di uniformare le metodologie di intervento all'interno di gruppi ben definiti. Al contrario Aalto non è inscrivibile in alcun movimento. Vagliata l'ipotesi di un'appartenenza al Classicismo Nordico o al Movimento Moderno sembra infine voler collocare Aalto come capostipite di una nuova tendenza che cerca di integrare al forte senso della tradizione, presente nel movimento Classicista, il desiderio di un'invenzione stilistica personale.
In quest'ottica il progetto per la casa del fratello Vaino Aalto sembra aprire la strada alla riflessione riguardo l'uso di spazi di transizione.
A ben vedere l'idea prende forma a partire da uno schizzo di Aalto di una casa a patio presso Pompei. Affiancando il disegno dell' *Atriumtalo* di Aalto e lo schizzo si può parlare di una trasposizione di questo modo di abitare lo spazio esterno nel Nord Europa.
Riguardo questo argomento, Aalto stesso nella descrizione dell'"Annunciazione" del Beato Angelico illustra alcuni aspetti significativi come l'importanza di ottenere
L'unità fra stanza facciata e giardino e la scelta di configurare questi elementi affinché sottolineino la presenza dell'uomo e riflettano i suoi stati d'animo[97]
La questione dell'inapropriatezza della trasposizione delle soluzioni architettoniche da Sud a Nord è efficacemente vagliata da Aalto stesso, a testimonianza sia dell'effettivo riferimento a queste soluzioni sia del fatto che il risultato di alcuni spazi sia una soluzione tecnica *ad hoc* per proporre un certo tipo di spazialità tipica del Sud-Europa nei freddi climi nordici.
Nella casa per il fratello ad Alajärvi cerca di riprodurre un'ambientazione napoletana. Aalto descrive così la sua idea di progetto
Il muro del giardino è il vero muro esterno [della casa]; al suo interno deve prevalere l'unità non solo tra edificio e giardino, ma anche tra questi ultimi e la disposizione degli ambienti. Il giardino (o la sua corte) fa parte della casa come qualsiasi delle sue stanze. Il passaggio dal giardino all'interno della casa deve quindi essere meno avvertibile di quello dalla strada al giardino. Potremmo dire che la casa finlandese deve avere due facce: una mediante la quale stabilisce un contatto estetico diretto con il mondo esterno; un'altra, la faccia invernale, che si rivela nell'arredamento degli ambienti più interni[98]
e conclude con una vera dichiarazione di intenti riguardo le azioni compie nel progetto
Per la stessa identica ragione per cui in precedenza aspiravo a trasformare l'interno in un giardino, adesso vorrei trasformare l'atrio in un esterno. E' questo uno dei modi per ridurre il



159. Lars Sonck, corte interna della Borsa Valori di Helsinki, 1911.In evidenva il grande lucernario illumina lo stazio centrale dell'edificio.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

160. Alvar Alato corte interna dell'edifici per uffici Rautatalo di Helsinki. In evidenza i lucernari circolari che permettono alla luce di illuminare l'atrio coperto.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

161. Gunnar Asplund, corte interna del Palazzo di Giustizia di Göteborg. In evidenza il lucernario che illumina la corte interna.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

contrasto fra essi […] che facilita la transizione fuori dentro[99]

Nel disegno del patio centrale, non solo permane una connessione visiva tra tutte le parti della casa, ma guardando verso il cielo, che si apre sopra il patio, si staglino, sul cielo finlandese, fili con i panni stesi, a ricordare, come in un fotomontaggio, le atmosfere delle corti napoletane.

Lo stesso Aalto racconta il suo progetto in questo senso cercando di giustificare le possibili complicazioni dovuto al clima differente proprio con l'eccellente risultato legato al ricordo che risveglia quest'immagine

Grazie alla disposizione planimetrica, l'atrio realizza splendidamente tutte le idee elaborate [nei miei scritti][100]

e parlando dei panni stesi

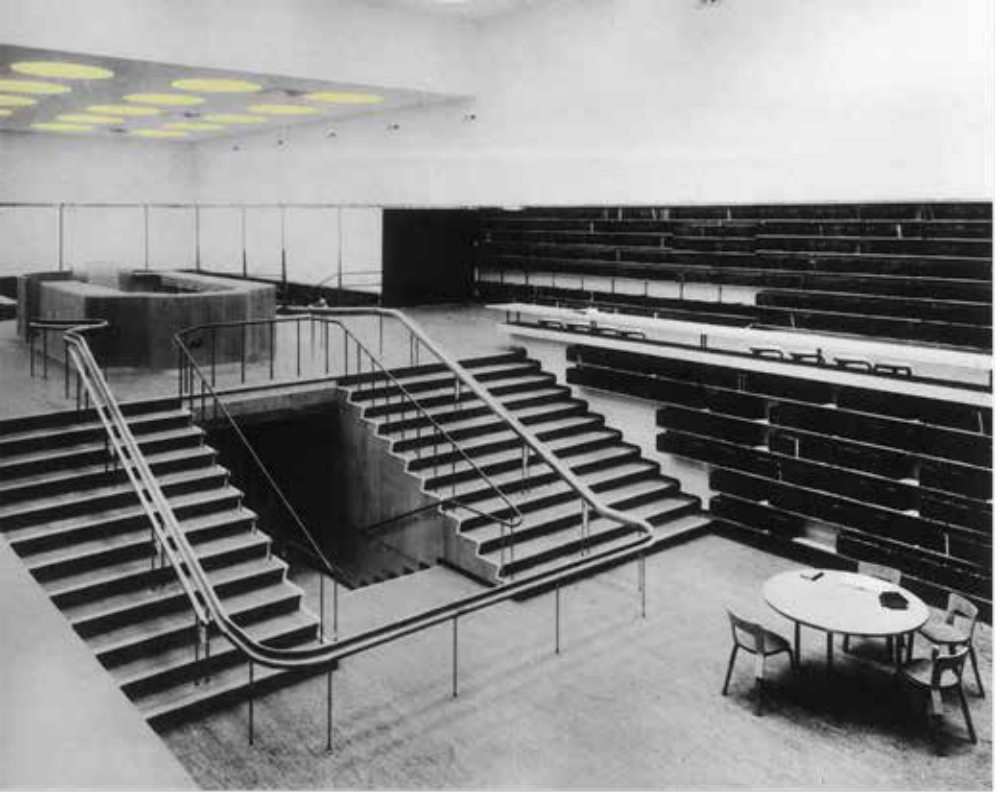
un simbolo al limite della noncuranza della vita domestica, la quotidianità come elemento architettonico centrale, lo scorcio di un vicolo napoletano in una casa finlandese.[101]

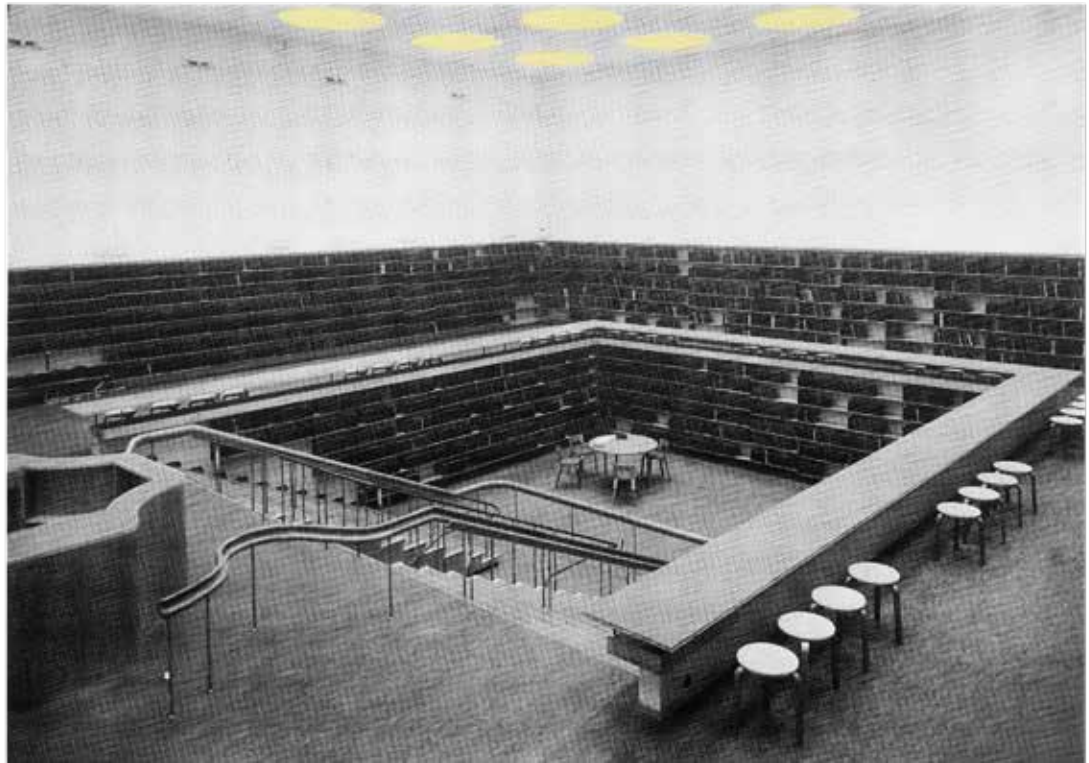
Questo discorso aperto da Aalto trova una sua ideale chiusura nei progetti presentati per il concorso bandito dalla rivista Aitta di case per vacanze. La casa Girotondo, si configura come una casa intorno alla corte ed è valutabile come la risposta matura alla metafora messa in atto dal giovane Aalto nella villa. Così come lo è la casa AA che fondata su un impianto a corte va a determinare diverse relazioni con lo spazio centrale in base al movimento dei volumi. Da qui si legge l'interesse per la tematica che lo porterà alla costruzione del concetto di piazza nordica.

La lettura del patio in forma nordica di foyer illuminato dall'alto è una tradizione consolidata in Svezia. Sonck e lo stesso Asplund si sono già occupati del tema. Aalto si confronta con la tematica nell'occasione progettuale del Rautatalo e poi nella più matura Biblioteca di Viipuri. Così facendo si inserisce in continuità con il percorso messo in atto dagli architetti svedesi, anche loro interessati agli spazi intermedi.

La veduta prospettica per la corte di Giustizia di Göteborg o la similare Corte di Giustizia per Kattegat hanno delle assonanze con l'interno del volume compatto del Rautatalo di Aalto a sottolineare il segno che ha lasciato nella mente di questi viaggiatori l'esperienza delle spazialità del Sud. Prima Asplund, poi Aalto cercano di riprodurre queste stanze di luce chiuse nel cuore dei loro edifici. Quello che fanno è individuare un carattere e declinarlo secondo un uso appropriato alla situazione particolare. Per questo il classico atrio aperto dei palazzi italiani e spagnoli diventa un atrio chiuso che lascia entrare la luce ma protegge dalle intemperie dei rigidi climi del Nord.

La Corte di Giustizia di Göteborg è un'addizione moderna a un edificio seicentesco e fa da sfondo alla piazza principale della cittadina. La luce entra dall'alto. Lo spazio a tutta altezza apre a quattro prospetti interni. L'evocazione dello spazio a corte trova la sua traduzione nell'atrio coperto, luogo dove tutte le funzioni dinamiche dell'edificio si





In evidenza il dispositivo che permette l'ingresso della luce dal soffitto.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

162. - 163. Fotografie della Biblioteca di Viipuri di A. Aalto.

164. In basso, sezione della Biblioteca di Viipuri di A. Aalto.

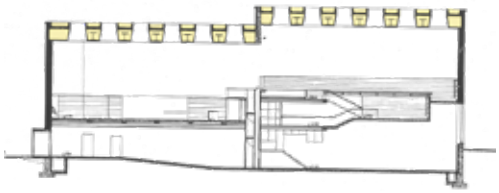
affacciano. E' il centro, il cuore pulsante da cui partono tutte le azioni dell'uomo all'interno dell'architettura. Similmente il Rautatalo di Aalto scavato all'interno per l'altezza di tre piani, nella sua forma monolitica si apre in una piazza interna coperta. L'elemento comune è la luce, l'elemento nuovo è la sorpresa; la piazza è collocata al primo piano e si manifesta come un evento imprevisto e imprevedibile. Questa piazza rappresenta la memoria di tante piazze, degli spazi semi-pubblici e nascosti che offrono momenti di vita comunitaria. Il ruolo del Rautatalo non è più quello di produrre una piazza italiana ma è quello di creare una piazza tipicamente nordica sfruttando le luci dall'alto a partire da una metafora dello spazio Italico.[102]Similmente nella biblioteca di Viipuri i dispositivi di illuminazione della sala centrale della biblioteca fanno apparire questo spazio come un patio, in questo caso, chiuso, per adeguarsi al clima in modo sempre efficace dal punto di vista della qualità della luce. Lo stesso Aalto descrive il dispositivo di modulazione d'ingresso della luce della biblioteca

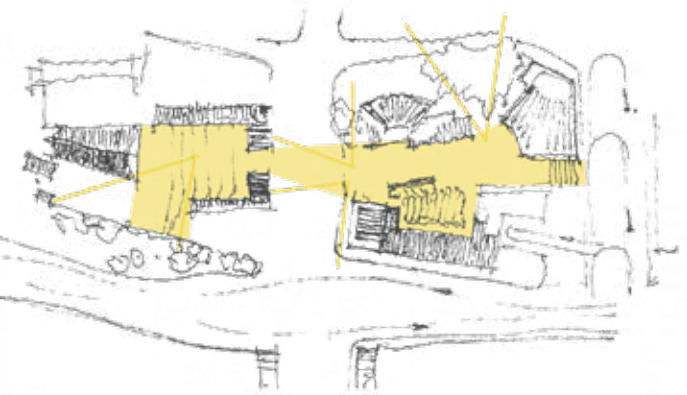
Il soffitto (della sala di lettura e della sala prestiti) ha 57 aperture circolari coniche, di 1,8 metri di diametro, che fungono da lucernari. Il principio è il seguente: la profondità dei coni fa si che non possano penetrare raggi luminosi con un'angolatura pari o inferiore ai 52°; si ha pertanto un'illuminazione indiretta tutto l'anno. Si ottengono così due scopi: primo i libri sono protetti dalla luce solare diretta; secondo, il lettore non è disturbato da ombre o da luce forte, qualunque sia la sua posizione rispetto al libro. Le superfici interne dei coni riflettono la luce del giorno in maniera tale che i raggi di ciascuno si spargano come un grappolo diffuso su un'ampia porzione di pavimento. Ogni posto a sedere nella sala di lettura, ricevendo luce da diversi coni, è dunque immerso in una luce composita.[103]

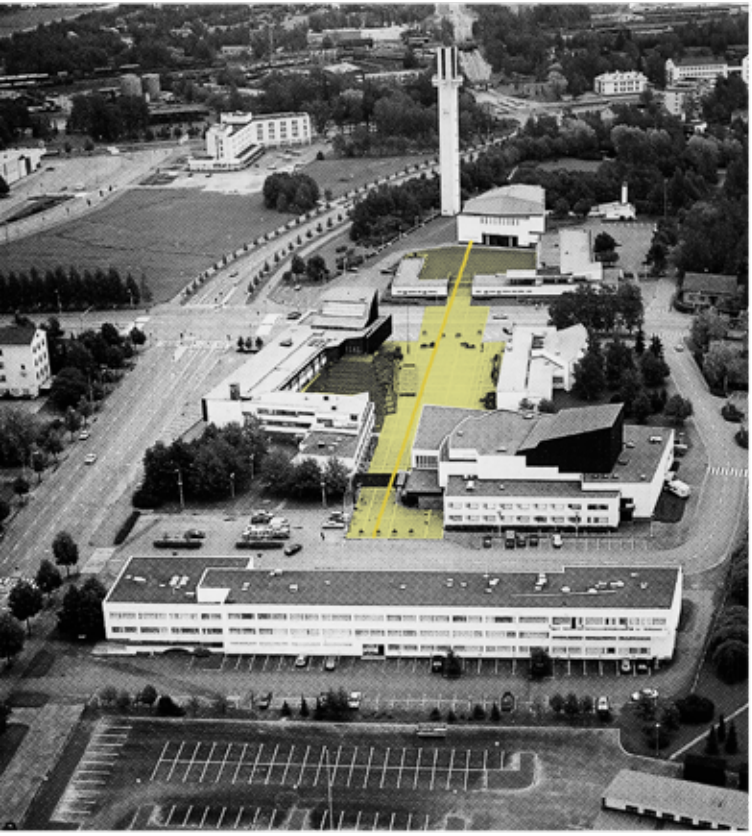
Le parole di Aalto spiegano chiaramente il criterio e la ragione della forma degli elementi circolari. Piuttosto che una rinuncia a quello spazio di qualità si ricerca una soluzione tecnica in copertura in grado di rendere quello spazio adeguato alle necessità funzionale dell'edificio e a rispondere alle circostanze climatiche a cui l'edificio è sottoposto. La soluzione tecnica in questo caso racconta quale sia il significato di quello spazio, in quanto si prende carico di mantenere alcune caratteristiche specifiche. [104]

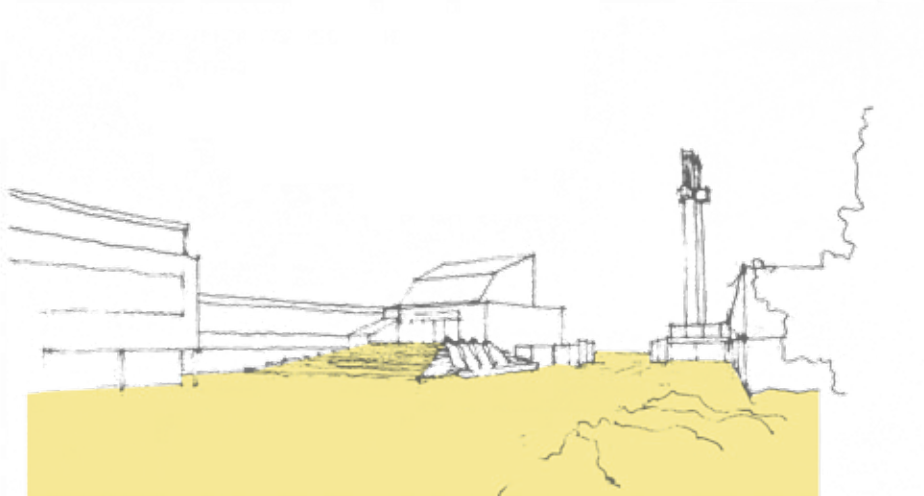
Questa capacità di traduzione di elementi tradizionali in soluzioni specifiche adattate al tempo e alla geografia sono anche quelle specifiche che fanno collocare Aalto come Asplund, in un gruppo di architetti che hanno cercato di produrre un'architettura non solo funzionale ma anche attenta alle qualità atmosferiche.

Una nuova architettura ha fatto la sua comparsa, un'architettura che continua a impiegare gli strumenti delle scienze sociali, ma che abbraccia anche lo studio di problemi psicologici - "l'umano sconosciuto " nella sua totalità. Questo studio ha dimostrato che l'arte architettonica continua ad avere risorse inesauribili e mezzi che sgorgano direttamente dalla natura e dalle inesplicabili reazioni alle emozioni umane.[105]





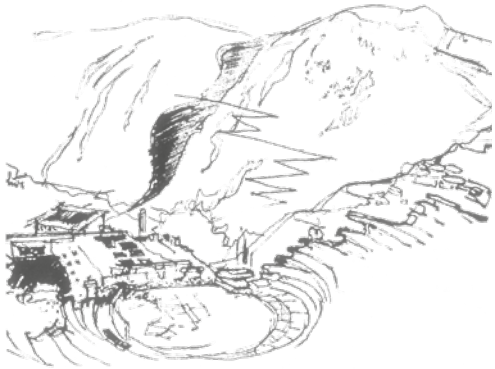




La sequenza mette in evidenza le variazioni dimensionali dello spazio pubblico e le visuali che si aprono tra gli edifici. Il percorso è strutturato su un asse visuale. Tuttavia lo spazio si presta a variazioni dimensionali continue rinnegando la rigidità dell'asse visivo rettilineo. Nell'ingresso al Municipio la variazione altimetrica coinvolge l'edificio nel suo moto ascensionale. Il disegno di studio conferma le intenzioni progettuali descritte nelle fotografie.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

165. - 166. - 167. - 168. Municipio di Seinäjoki di A. Aalto : Disegno di studio per la planimetria - Fotografia aerea - Fotografia dell'ingresso al municipio - Disegno di studio per l'ingresso al Municipi

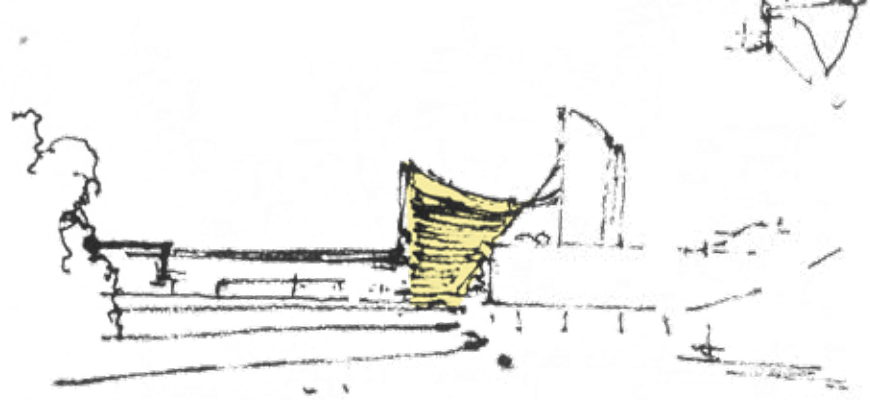
169. - 170. In basso disegni di A. Aalto durante il suo viaggio in Spagna del 1951 e del Teatro di Delfi nel 1929.

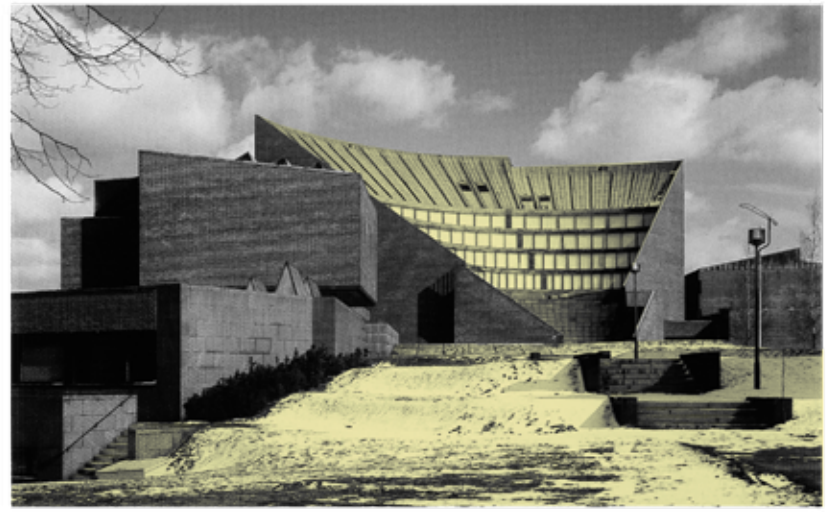


Il paesaggio costruito: l'anfiteatro

La concezione di paesaggio si struttura in Aalto seguendo due direzioni, L'edificio che segue la natura e la natura ordinata dall'edificio.
La sintesi tra edificio e paesaggio è ben espressa nel disegno di Aalto del teatro di Delfi in Grecia. In questo caso il terreno fa da guida alla forma dell'edificio. E' la natura a determinare il corpo fisico dell'edificio. La forma degli anfiteatri greci e romani è un riferimento che si ripete costantemente nel lavoro di Aalto. In alcuni casi il terreno è manipolato, in altri la forma concava diventa il fulcro intorno a cui ruotano le ordinate del progetto.

Nel Centro civico di Seinäjoki il terreno è progettato per accentuare la vocazione di spazio di transizione tra la piazza e l'ingresso al Municipio. Il complesso si struttura come un sistema di blocchi isolati e corti. Gli Uffici hanno il ruolo di dissuasore urbano. Posti trasversalmente rappresentano il punto di arrivo o partenza. Dagli Uffici è possibile tracciare un asse visuale che permette di guardare attraverso l'interno complesso fino alla chiesa e al centro parrocchiale. Il centro parrocchiale si conforma come una corte aperta che, dando le spalle al complesso, nasconde al suo interno il sagrato. Il volume della corte è tagliato, asimmetricamente, per permettere la vista della chiesa dal centro dell'asse. La facciata della chiesa fa da sfondo e la piazza è nascosta dall'edificato, essa è una sorpresa che si scopre camminando all'interno del complesso. Le situazioni impreviste che rendono il percorso interessante per il visitatore continuano all'interno del complesso. Superato il "portale" di ingresso costituito dal retro del teatro (sulla destra) e del municipio (sulla sinistra), sul lato destro si susseguono gli edifici più compatti. Nello spazio tra i blocchi edilizi si aprono visuali verso un'area più naturalistica della città. Volgendo lo sguardo a sinistra un elemento a corte apre una dilatazione spaziale lungo il percorso che si trasforma da spazio-strada in spazio-piazza. La piazza è costituita da un susseguirsi di piccoli terrazzamenti che determinano la forma del terreno e permettono l'ascesa all'ingresso del municipio. L'ascesa è esasperata dall'innalzarsi di un blocco verticale dal centro del corpo edilizio che sembra far continuare visivamente, con lo sguardo, il moto ascensionale del terreno. La tecnica del contrappunto verticale risulta ancora una volta fondamentale nella strategia compositiva di Aalto.
Nel progetto per il Politecnico di Helsinki a Otaniemi l'edificio principale, intorno a cui ruota l'intera composizione, si configura come un unico monumentale volume a forma di Cuneo rivestito di mattoni. Il profilo a gradoni è composto dai piani che si susseguono all'interno. L'orientamento dell'edificio è determinato in modo da ottenere la miglior illuminazione possibile per la biblioteca presente all'interno. Interessante è il ruolo che questo edificio ha nel rapporto con gl'altri edifici del complesso. E' come se fosse il punto di origine di un sistema di ordinate ortogonali. Gli edifici si dispongono tutti ortogonalmente rispetto ad





171. - 172. - 173. Fotografie di insieme e di dettaglio della cordonata di ingresso alla Maison Carrè. In Basso la planimetria dell'intervento mostra la conformazione organica della cordonata.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

174. - 175. - 176. Disegno di studio e fotografie del Politecnico di Helsinki a Otaniemi di A. Aalto. In evidenza il moto ascensionale prima del terreno e poi dell'edificio. In basso l'edificio semicircolare ha il ruolo di cerniera rispetto ai cambi di direzione degli elementi lineari. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

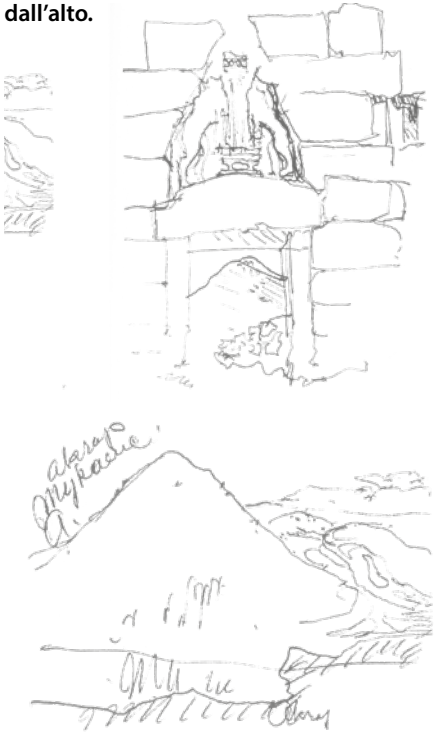
178. - 179. Disegni di A. Aalto durante i suoi viaggi. Aliza de Valladolid in Spagna nel 1951 e presso Calascibetta in Italia nel 1952 .

esso, fatta eccezione per il volume edilizio di chiusura a Sud. Questo cambia il suo sistema di ordinate e ruotando di circa 30°, va a determinare uno spazio semichiuso, una sorta di grande corte dove l'elemento naturale ha la meglio sul tessuto urbano. Guardando all'intera planimetria, l'antecedente logico sembra essere Villa Adriana. L'edificio principale a forma di cuneo assume lo stesso significato urbano e compositivo del Teatro Marittimo. Entrambi, con la loro forma curva, permettono la traslazione e rotazione degli elementi lineari che si configurano intorno. Svolgono il ruolo di cerniera urbana.
Altro atteggiamento è quello di Aalto quando determina la natura attraverso l'edificio. Il percorso ha inizio con la Maison Carrè casa del mercante d'arte Louise Carrè. La casa si trova su una collina e domina un vasto paesaggio, lo stesso Aalto da molta importanza alla collocazione degli edificio su un'altura, come testimonia lo schizzo di Calascibetta. Architettura e paesaggio diventano una cosa sola confluendo l'uno nell'altro.
La casa è connotata da un ingresso a gradini che va a modellare il profilo della collina. Una sorta di costruzione di piattaforme di contenimento, piccoli terrazzamenti che permettono l'ascesa. Questi si allargano radialmente in modo irregolare. Questo interesse per la strutturazione del terreno è ancora una volta riferibile al viaggio in Italia. La casa si compone poi di tanti piccoli blocchi orizzontali accostati a ricordare ancora una volta i borghi sulle colline del Sud-Europa. Nel disegno di Calascibetta e in quello di Aliza è possibile trovare l'antecedente logico, il motivo delle sue azioni progettuali.
Questo modo di agire trova la sua sintesi conclusiva nei due progetti per la Casa sperimentale a Muuratsalo e per il municipio di Säynätsalo.
Aalto è ormai uscito da tempo dal suo periodo di produzione legato strettamente al Classico. La svolta verso il Moderno è avvenuta. Quello che interessa sottolineare è che l'abbandono da parte di Aalto dello stile Classico avviene solo dal punto di vista del linguaggio, l'ideazione del progetto invece rimane legata alla sua formazione classica.
Ma quali sono i materiali e i termini di un criticismo rivolto alla progettazione? Le parole di Stefano Ray sembrano ben adattarsi al modo di agire di Aalto
Il concetto moderno di tradizione, per mezzo della quale le porte della storia si aprono senza ostacoli, e permettono di contemplare da un punto di vista sincronico l'insieme dell'eredità artistica di tutta l'umanità Questa capacità sincronica ha permesso la compresenza nei progetti tanto degli elementi della tradizione locale – da quella rurale a quella colta- *quanto quelli di una tradizione più ampia: questo però non ha comportato un mero uso citazionistico di tali fonti. Indubbiamente esiste una compromissione di elementi disomogenei ma il loro valore si rinnova mediante una capacità di inserire tali elementi in un ordine che esula dal significato originale degli stessi.*
L'arrivo alla Casa sperimentale di Muuratsalo avviene attraverso l'ascesa ad una collina. Essa è posta appositamente su un'altura all'interno del bosco . Durante l'avvicinamento

180. - 181. - 182. In sequenza fotografie della Casa Sperimentale di Muuratsalo di A. Aalto. In Evidenza la collocazione della casa su un'altura e il muro senza aperture - Lo spazio del patio interno - La vista verso l'esterno dall'interno del patio.
Fotomontaggi a cura di L. di Loreto.

183. - 184. - 185. Sequenza fotografie del Municipio di Säynätsalo di A. Aalto. In evidenza: La cordonata organica di ingresso alla corte - Spazialità della corte interna - Modalità di ingresso della luce nell'edificio dalla corte interna.
Fotomontaggi a cura di L. di Loreto.

186. - 187. In basso disegni di A. Aalto durante il suo viaggio in Grecia del 1929. Particolare della porta dei leoni di Micene e complesso archeologico di Micene visto dall'alto.



non si può guardare realmente l'ingresso della casa, Questa è chiusa all'interno di quattro ermetiche mura di mattoni. Apparentemente si è di fronte ad una tipologia a corte chiusa che si apre in un unico punto che permette l'ingresso al patio centrale; unico punto in pianura del terreno, nonché punto di arrivo della salita che porta all'abitazione. A ben vedere il vero corpo edilizio è costituito da due blocchi ortogonali. Gl'altri due lati che chiudono il patio sono dei muri che vanno a determinare un ambiente domestico. Aalto sembra sentire la necessità di tenere sotto controllo la natura sulla soglia dell'ingresso di casa. Il suo è un atteggiamento di protezione nei confronti del bosco. L'abitazione acquista il suo significato primordiale di rifugio, protetto e in posizione di vantaggio nella parte soprelevata del territorio.

Nel Municipio di Säynätsalo il progetto ancora una volta parte da un'attenta osservazione della Roma Classica. L'impianto è legato alla conformazione della *domus* romana con il suo patio centrale e la copertura inclinata verso l'interno della corte a formare un *impluvium.* Questo schema progettuale è deformato in base ai bisogni legati al sito di costruzione. L'edificio, nella sua parte a monte, è incastrato nel terreno e assume il ruolo di uno spesso muro di contenimento. Questo ha il metaforico di sostegno al terreno e di protezione della piazza all'interno del complesso (patio-corte). Ne risulta che il lato a monte e i due lati paralleli alla pendenza della collina sono parzialmente interrati. Lo spazio al loro interno ribassato è la piazza. L'edificio a corte ancora una volta si apre in due punti per permettere l'ingresso da valle alla piazza centrale del municipio. L'ingrasso Ovest, sfruttando il dislivello si configura come una cordonata organica della villa Carrè e sulla stessa modalità di intervento dell'ingresso al Municipio nel Centro civico di Seinäjoki .

L'antecedente logico viene spiegato da Aalto stesso

Quando i membri della commissione edilizia chiesero se a un piccolo e modesto comune come il loro occorresse davvero una sala consiliare alta diciassette metri, considerato anche l'alto costo dei mattoni, Aalto ribatté " Signori miei! Il municipio più bello e più famoso del mondo, è quello di Siena, ha una sala consiliare alta sedici metri. Io propongo di costruirne una alta un metro di più[106]

Quella di Aalto è a tutti gli effetti una riproposizione, non solo dell'altezza, ma anche della sezione del Municipio di Siena. Questo si pone come un grande edificio spingente a contenere la collina su cui poggia l'intero impianto urbano della città.

A ben vedere, i progetti di Aalto, coincidono con la riflessione di J. Pallasmaa che descrive l'architettura di Aalto come

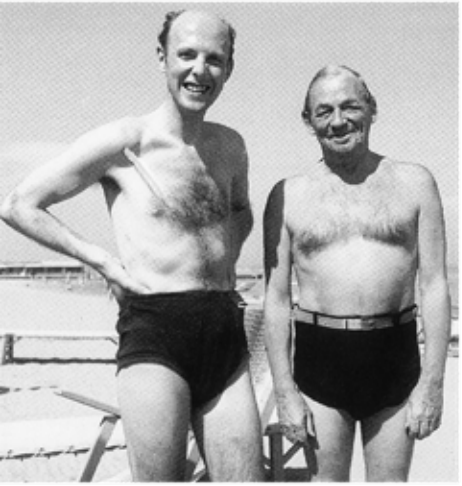
una sequenza di impressioni più che come una composizione […] Aalto era un realista sensoriale, non un idealista concettuale[107]

Lo stesso Pallasmaa continua:

Aspetti tipicamente aaltiani, come il contrappunto a tre rettangolarità e forma libera, le

Arbeit an den Maschinen und der industrielle Leben hat als Negativum die Gefahr der Monotonie ohne genügende Variationen. Das neue Haus, sein Gegenpol bilden, aber auch als ein repräsentativer Bau das Stadtbild bestimmen. Das waren die Wünsche der Stadt Wolfsburg in unserer ersten Konferenz. - Klare Worte als Aufgabe für die Architektur unserer Zeit

Alvar Aalto



188. Cartolina del Duomo di Siena inviata da A. Aalto durante il suo viaggio in Italia .

189. - 190.- 191. Le fotografie rappresentano A. Alto, al mare in Italia con famiglia e amici.

coordinate asimmetriche, le ricche tessiture delle superfici e l'impiego dei sistemi di lucernari, divennero elementi base dell'architettura finlandese[108]

Ciò che si intende porre in evidenza è, come da un primo concepimento di matrice funzionalista, Il progetto si trasformi, in una successione di episodi architettonici, di cui il fruitore diventa protagonista. Questo racconto spaziale si traduce in una successione di sequenze percepite/percepibili nell'arco temporale della percorrenza.

Per concludere Aalto stesso confessa, per diradare ogni dubbio

Nel mio spirito c'è sempre un viaggio in Italia: forse un viaggio compiuto nel passato che continua a vivermi nella memoria, un viaggio che sto facendo, o forse un viaggio che farò nel futuro. Un viaggio di questo genere è forse una "condicio sine qua non" per un architetto

192. Aquerello di P. Celsing, disegno su fotografia del modello. Banca di Svezia, Stoccolma. Fondazione P. Celsing, Stoccolma.

X - La robustezza e la sincerità

L'architettura robusta mira a determinare lo stato in cui tutte le circostanze possono essere scrupolosamente prese in considerazione e sintetizzate sotto forma di un edificio. Quando una o più di queste circostanze cambiano, l'edificio continuerà ad essere rilevante, ma ora sovrapposto con il proprio passato storico.[109]

Robusto e sincero sono due parole attribuibili ad una architettura non solo nel loro significato strutturale e funzionale. Queste parole possono essere metafora del comportamento degli edifici nel loro contesto. L'architetto Johan Celsing – figlio di Peter Celsing – a partire da queste parole, che sembrano essere il lascito concettuale del lavoro del padre, sostiene in primo luogo che

Gli edifici dovrebbero essere costruiti per durare. Ciò che è ancora tipico oggi, nonostante tutta la nuova tecnologia, è che dopotutto l'architettura è un mezzo lento e veramente ingombrante che richiede risorse importanti per la sua creazione. […] Il robusto è un'alternativa all'architettura basata principalmente su elementi visivi. Le qualità veramente significative di un edificio sono complesse e non sempre visivamente accessibili. […] Il robusto non dovrebbe essere interpretato nel senso di qualcosa di rozzamente scavato e quindi robusto per la sua forza bruta. […] Una solida architettura afferma il contesto di un progetto nel senso più ampio. I suoi contorni fisici e concreti hanno questo significato.

Le opere portate come sostenitrici di questo modo di pensare trovano alla base alcuni architetti al centro dell'argomentazione qui proposta. [110]

Lewerentz è un punto di partenza ancora una volta inamovibile. La sua capacità di interpretazione della realtà materiale dell'edificio svolge un ruolo primario nella strutturazione di questo pensiero teorico che pervade la Svezia del dopoguerra, pronta ad assimilare gli enzimi attivati dal Classicismo nazionale e a metterli a sistema con la nuova necessità di aprire un dialogo tra l'uomo e l'architettura.

Loos, e il suo modo di pensare, è assimilato dalle regioni scandinave. Qui, dove il processo di astrazione dell'avanguardia di primo Novecento arriva in netto ritardo, si costituisce una coscienza della storia che porta ad un interesse per architetti non appartenenti al funzionalismo radicale. Loos, nella sua assoluta radicalità di pensiero, propone un modo di fare architettura attento al contesto urbano, interessato alla dimensione umana dello spazio.

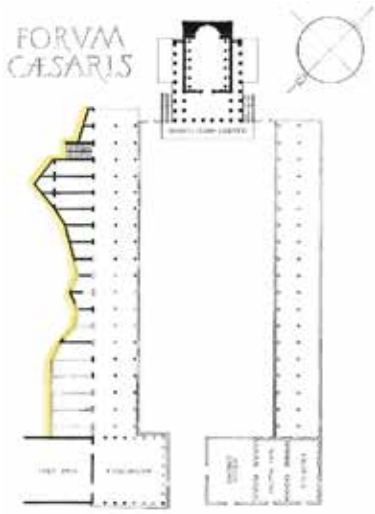
Infine Frank, che si trasferisce in Svezia già come architetto affermato entra in contatto con gran parte dell'élite culturale svedese. Il suo pensiero sull'importanza dell' accidentalità in architettura da impulso alla teorizzazione di una composizione formale e una spazialità urbana legata a possibilità di configurazioni indipendenti dalla regola e dall'ordine classico. In questo caso specifico, questo impulso è determinante nella concezione dell'edifico come città e nel conseguente studio delle situazione specifiche che si vengono a creare all'interno di grandi sistemazioni urbane.

Questo modo di pensare ha determinato un modo di progettare che lega continuamente

193. Disegno di studio di P. Celsing del *Kulturhuset*. In evidenza il rapporto tra uomo e infrastruttura architettonica. Le azioni umane sono al centro del pensiero dell'architetto. Fondazione P. Celsing, Stoccolma.

194. Fotografia di P. Celsing, sullo sfondo il *Kulturhuset* realizzato.
Fondazione P. Celsing, Stoccolma.

195. Pianta del Foro di Cesare. In evidenza la capacità di adattamento al contesto. del progetto
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.



gli edifici nuovi agli antichi attraverso un sistematico uso di riferimenti. La ricerca continua di antecedenti logici è determinante al fine conoscitivo. E' possibile infatti ricostruire il sistema di riferimenti del progettista solo grazie ad una conoscenza approfondita degli interessi e degli eventi che ne hanno segnato la vita pubblica e privata. Questo trasferisce costantemente il suo bagaglio culturale ed esperienziale nel progetto. Ancora una volta subentra l'importanza della formazione e il ruolo di punto di riferimento che ha avuto l'area mediterranea in questi anni e l'evoluzione del pensiero di P. Celsing aiuta certamente ad approfondire efficacemente la questione.

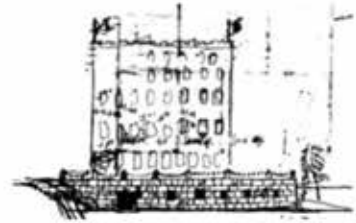
- La sequenza dei piani nello spazio. Peter Celsing e il Kulturhuset

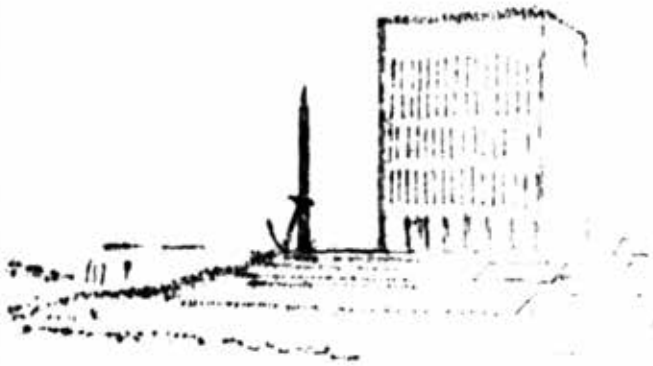
P. Celsing appartiene alla terza generazione di architetti svedesi del movimento moderno. I suoi maestri Asplund, Lewerentz e Lind[111] e i suoi amici e colleghi[112] lo guidano e sostengono per la sua intera carriera di professore e architetto in un intreccio di influenze reciproche particolarmente fitto.
Dunque, come ci si aspetterebbe da un studente di Asplund e collaboratore di Lewerentz, P. Celsing lontano dalle idee del funzionalismo radicale inizia il suo percorso alla ricerca di una risposta alle domande dalla teoria architettonica nell'architettura costruita[113].
La sua formazione avviene all'interno degli studi professionali e dell'università. Sotto suggerimento dei suoi maestri e supportato economicamente dal padre, aristocratico banchiere svedese, e culturalmente dalla madre, artista; svolge numerosi viaggi che gli permettono di conoscere prima e appassionarsi poi all'architettura antica. Grazie a questo tipo di esperienze si accende l'interesse e la convinzione che l'architettura vada compresa, in primo luogo, come esperienza sensibile. Questa è la fonte primaria della conoscenza per l'architetto, da porre alla base dell'idea di progetto.

La formazione del giovane P. Celsing

All'età di 16 anni organizza il suo primo viaggio verso l'Italia con sua madre. In questa occasione visita Roma, Firenze e Venezia. Qui si appassiona all'architettura e all'arte classica. La stessa estate compie il suo apprendistato dall'importante architetto classicista svedese I. Tengbom. Queste esperienze segnano il giovane Celsing e accendono in lui l'interesse per la storia. Così nel 1938 si iscrive alla KTH di Stoccolma.
Entrato nell'università emerge subito il grande talento artistico. Qui si trova in disaccordo con gli insegnamenti legati al nuovo stile moderno privo della memoria del passato. Non deve stupire, dunque, che al terzo anno individui come suo mentore G. Asplund, suo professore. Con lui capisce che la modernità può essere letta anche attraverso la storia diventando così strumento operativo nelle mani dell'architetto.[114] Di lì a poco Asplund

POSTE & TELEGRAFI





196. Fotografia del modello e disegno a matita, Stadio Olimpico di Stoccolma, P. Celsing.
Fondazione P. Celsing, Stoccolma.

197. Progetto per la Town Hall Ulricehamn, prospetto, P. Celsing.
Fondazione P. Celsing, Stoccolma.

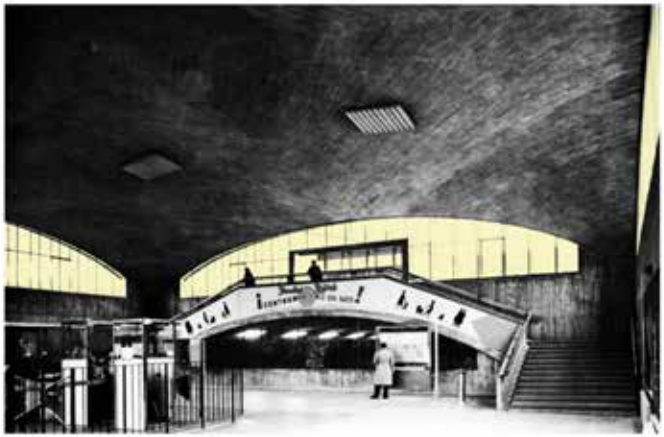
198. Poste di Mazzoni presso Agrigento, Italia.

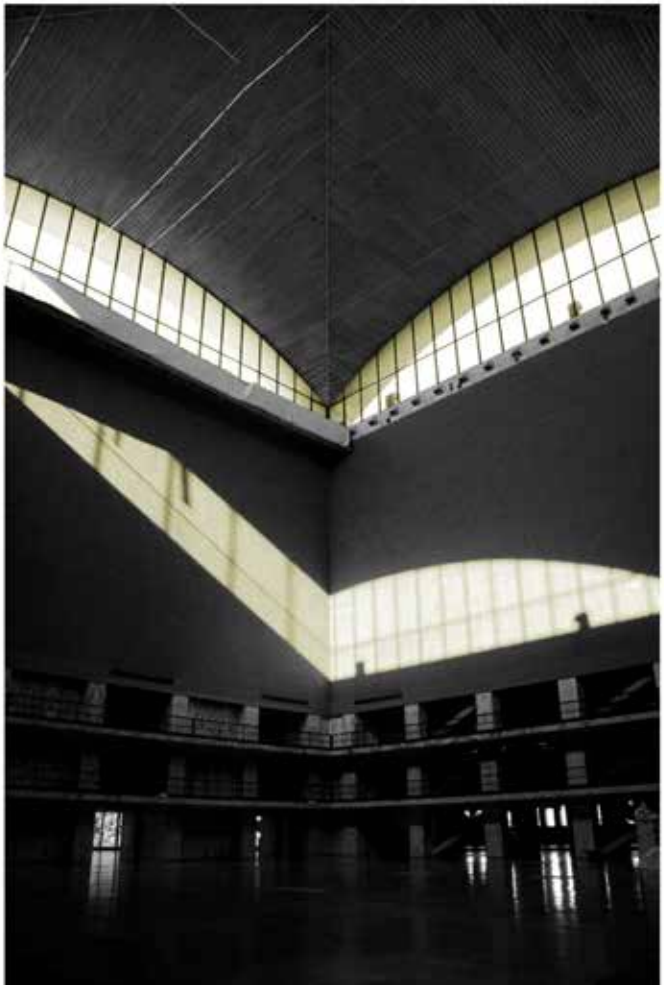
199. Schizzi per la Town Hall Nynashamn, P. Celsing. Fondazione P. Celsing, Stoccolma.

200. Palazzo della civiltà a Roma di G. Guerrini, E. La Padula e M. Romano.

201. - 202. Pianta del Nolli raffigurante il Colosseo a Roma, affiancata a pianta dello Stadio Olimpico di Stoccolma di P. Celsing

morì ma lasciò su P. Celsing e i suoi colleghi un'impronta indelebile. Il suo lascito consisteva nella capacità di interpretare l'architettura attraverso le sfumature della vita.
Nel 1941 ci sono due eventi chiave nella formazione dell'architetto svedese: il viaggio ad Helsinki e il viaggio in Italia. Il primo è organizzato per visitare le architetture del maestro finlandese A. Aalto, in particolare per visitare il Sanatorio di Paimio. Tuttavia ciò che rimane impresso all'architetto svedese fu la visita al cantiere del cimitero di Malmo di S. Lewerentz. Qui comprende per la prima volta quale può essere il ruolo operativo della storia nel progetto.
Successivamente inizia il viaggio in Italia, affrontato questa volta con gli occhi da architetto. Arriva in Italia nel 1941 nella fase finale del regime fascista, durante la costruzione dell'Esposizione Universale di Roma del 1942. Qui ha la possibilità di studiare i ritrovamenti archeologici della Roma Imperiale, il Rinascimento e il Barocco. In questi anni è promosso il recupero di opere importanti come l'Ara Pacis, il Teatro Marcello e il Colosseo oltre all'apertura di via dei Fori Imperiali dove rimane particolarmente colpito dall'apertura del Foro di Cesare. La struttura planimetrica del foro si adatta plasticamente alla disomogeneità del terreno circostante. In questo modo mantiene la sua compattezza nel resto dell'impianto planimetrico. Questo modo di agire, in conformità con le leggi dettate dal territorio, diventa l'esempio di come agire in conformità con le regole dettate dalla natura del luogo. Non è un'architettura che si impone ne una che si mimetizza, è un'architettura che cerca di convivere e di innestarsi in armonia con quanto pre-esiste.
In questi anni a Roma sono in corso i lavori per l'E42. Lo svedese mostra interesse per l'evento. Qui mette sul banco di prova la capacità dell'architettura italiana di tradurre la memoria storica nel linguaggio del Movimento Moderno. Oltre alle visite alla città vecchia si reca in visita agli edifici del Foro Italico, alla città Universitaria e infine presso l'E42. Questo interesse per il Moderno italiano è un'importante differenze rispetto ai viaggiatori del passato. P. Celsing vede in queste architetture la possibilità di fissare dei canoni oltre le mode o gli *ismi* e gli stili; intravede dei canoni atemporali che cercano di fondersi con la tecnica moderna.
A ben vedere sembra che proprio il contatto con Terragni, Libera, La Padula e tutti gli altri esponenti dell'E42, abbia innescato la miccia del suo successo iniziale. Lo dimostra la sua tesi di laurea, premiata all'Accademia di Belle Arti svedese, che gli fa trovare spazio nelle prime riviste specializzate.[115]
Il progetto si costituisce di una serie di padiglioni colonnati con la funzione di mostre per gli animali. E ancora come conclusione della sua esperienza post-laurea presso l'Accademia di Belle Arti presenta un progetto, per i giochi Olimpici, di uno stadio di forma ellittica. La planimetria e la sezione sono quasi del tutto sovrapponibili all'impianto strutturale e funzionale del Colosseo, tanto da farlo accusare di un ritorno al Classicismo. Il





La successione fotografica mette in evidenza la similitudini nella soluzione della copertura.

203. Fotografia della stazione Blackeberg di Stoccolma, P. Celsing.
Fotomontaggio a cura di L. di Loreto.

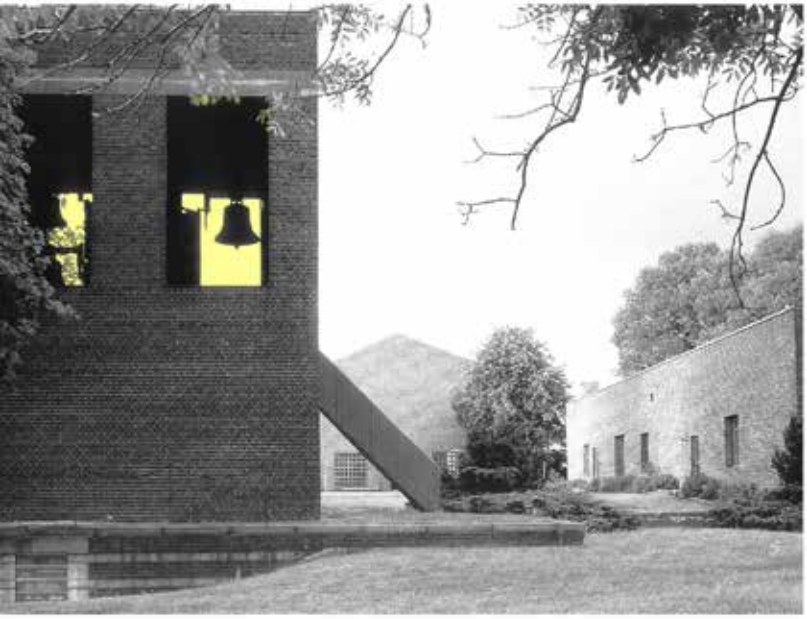
204. Fotografia del Fronton Recoletos di Madrid, S.Zuazo e E.Torroja nel 1935.
Fotomontaggio a cura di L. di Loreto.

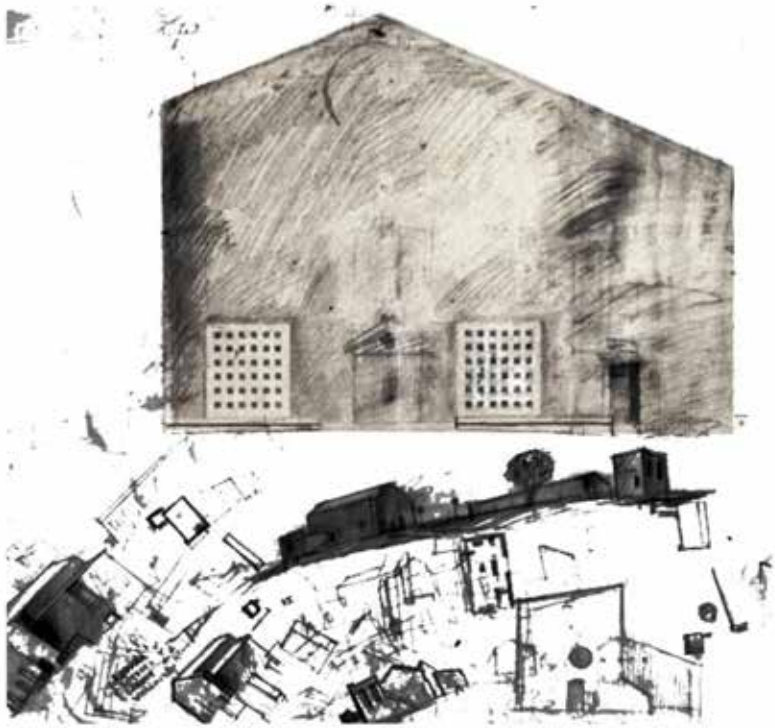
205. Fotografia della copertura del Palazzo dei Congressi di A. Libera, 1938|1954.
Fotomontaggio a cura di L. di Loreto.

206. Schizzi alla ricerca della soluzione giusta per la copertura per la Chiesa di Härlanda.
Fondazione P. Celsing, Stoccolma.

suo professore di riferimento, Hedqvist lo difende dicendo:
Per questi giovani architetti, il loro processo di ricerca include lo studio e l'apprendimento delle manifestazioni architettoniche del passato. Molti lo hanno fatto già prima di loro. Senza andare troppo lontano, Asplund stesso imparò dal Medioevo, dal Neoclassicismo, dal Barocco e dal Funzionalismo per ottenere la sua architettura; non dimentichiamo che nell'ultimo ed imponente esercizio [il crematorio del cimitero del bosco] Asplund si avvicina ai classici templi greci.[116]
Subito dopo nel 1946 partecipa con lo stesso Hedqvist ai concorsi per le sedi comunali di Nymeshom e Ulricehamn. In questo caso avviene una vera e propria trasposizione del Palazzo della civiltà italiana. Un volume cubico forato posto sopra un basamento. Similmente a Ulricehamn progetta un edificio riconducibile alle poste di Mazzoni ad Agrigento, visitato in occasione del suo soggiorno in Sicilia per visitare i templi della Magna Grecia, e all'ufficio delle poste di Ostia Lido visitato in occasione della visita all'E42. In questa fase, caratterizzata dall'influenza e dalla protezione di Hedqvist, P. Celsing può apparire un imitatore. In realtà come vedremo, sta sperimentando la ricerca della sua personale modalità di traduzione del dato storico in architettura costruita. L'obiettivo dopotutto in questo momento è distaccarsi dal funzionalismo asettico e delle scatole bianche; per questo poco importa se va incontro ad un processo di imitazione. Questo atteggiamento del giovane P. Celsing è da interpretare più come un processo di studio che di copiatura.

Le imperfezioni volute
Hedqvist gioca un ruolo fondamentale nella smistamento in giro per il mondo di vari architetti del Norden.[117] Lui stesso, come Asplund, aveva fatto il suo *Grand Tour* spingendosi oltre l'Italia nel Nord Africa. Probabilmente sotto suo consiglio si mettono in viaggio prima P. Celsing, che va a lavorare per due anni in Kuwait, visitando tutta l'area mediorientale, e poi il danese J. Utzon che visiterà Nord Africa e Medio Oriente e infine il norvegese A. Korsmo che si ritroverà proprio con J. Utzon in Nord Africa. In questi luoghi i giovani architetti nordici sperimentano le possibilità della dinamica spazialità informale.
P. Celsing in questo secondo grande viaggio tornerà con nuovi strumenti nel suo repertorio: motivi decorativi, ceramiche, tessuti ma anche i patii con i loro sistemi di circolazione tangenziale, simili ai chiostri incontrati in Italia.
Nel 1950 torna a Stoccolma dove progetta la stazione ferroviaria. In questo caso la copertura è un chiaro riferimento al Palazzo dei congressi di Libera e alle terme di Diocleziano. Nei materiali invece si ispira ai calcestruzzi di Nervi e Torroja. L'uso dei riferimenti storici è per P. Celsing un vera e propria prassi operativa. Il centro Wenner-Gren a Stoccolma ricorda il cubo della Mecca, il motto del progetto è Koba quasi a indicare la provenienza del





207. Fotografia del sagrato della Chiesa di Härlanda, Göteborg. In evidenza il campanile, staccato dal volume della chiesa, a lato destro le residenze e sullo sfondo la facciata della chiesa.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

208. Disegno di studio della facciata della Chiesa di Härlanda. In Basso disegni della volumetria del complesso parrocchiale. Disegni di P. Celsing.
Fondazione P. Celsing, Stoccolma

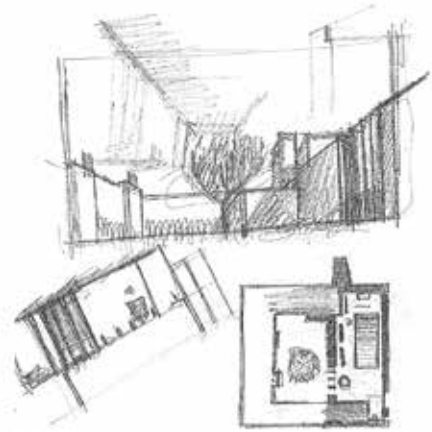
209. Fotografia del sagrato della Chiesa di Härlanda. Prospettiva centrale sulla facciata. A lato destro le residenze. In ombra a sinistra il campanile.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

210. Fotografia della facciata di San Francesco ad Arezzo. In evidenza il profilo del volume comparabile a quello della Chiesa di Härlanda.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

211. Planimetria del Complesso parrocciale di Härlanda, Göteborg, progetto di P. Celsing. In evidenza i bordi degli edifici determinano il sagrato. Il campanile e la sagrestia appaiono come due blocchi aggiunti.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

riferimento, la città di Petra riemerge nel progetto per Sodermalm, anche noto come Stodsgardsbergt, e anche qui il motto del progetto è "advat"nome delle città Nabotei tra Petra e Gaza, la Facoltà di Scienze Umanistiche di Uppsala, infine, ricorda la configurazione di un bazar.
A 30 anni Celsing ha la consapevolezza che la sua architettura può essere, come lui si prefigurava, un Moderno umanizzato. Nella sua modernità la storia non ha un ruolo imitativo. La storia, sottoposta ad un processo di astrazione, viene riletta in chiave moderna. Ed è proprio in questo passaggio che è possibile creare situazioni di vita più familiari; per-esistenti e abituali per l'uomo.
In questi anni la conoscenza diretta di Lewerentz gli permette di compiere il vero salto di qualità. Grazie allo studio delle architetture del maestro svedese riesce a comprendere come trasmettere il valore del tempo attraverso i materiali e i dettagli architettonici. La tessitura della superficie diventa per lui oggetto di studio e guida alla sua sensibilità artistica. Inoltre di li a poco verrà a contatto con l'arte di Giacometti che aprirà definitivamente il suo orizzonte verso una concezione dell'architettura come materia solida; l'aggettivo che cerca sempre di attribuire alle sue opere è la *robustezza.*

La chiesa di Härlanda, situata a Göteborg, è la prima opera significativa come testimonianza di questo cambiamento di rotta. Il complesso è costituito da tre blocchi posti ai tre lati della sommità di una collina. La casa parrocchiale e il campanile (la torre campanaria è staccata dall'edificio chiesa) costituiscono i due elementi che guidano la prospettiva del sagrato verso la facciata asimmetrica della chiesa che fa da sfondo. La facciata è ripresa dalla chiesa di San Francesco ad Arezzo. P. Celsing la visita durante il suo viaggio e rimane colpito dalla sua efficacia volumetrica. La composizione tuttavia non accetta simmetrie. Il blocco della chiesa si decompone con una leggera rotazione del corpo della sagrestia. La sagrestia pur facendo parte dello stesso blocco volumetrico della chiesa, cerca di apparire come un blocco aggiunto. Grazie a questi piccoli spostamenti e correzioni, prese in prestito dalle imperfezioni dell'architettura spontanea, stravolge il concetto del complesso francescano preso in prestito da Arezzo.
Ciò che permane invece è la robustezza degli oggetti architettonici composti da perentori volumi in mattoni. I mattoni, provenienti da Helsingør, sono studiati per far prendere vita alla superficie muraria. Lo stesso P. Celsing richiede siano inviati anche i mattoni rovinati o cotti male. Nel montaggio prevede e ritiene essenziale un certo livello di imperfezione. Qui emerge il riferimento all'attenzione al dettaglio di Lewerentz. La messa in opera è volutamente imperfetta, la ruvidità delle superfici ricorda inevitabilmente il lavoro di Giacometti, di cui l'architetto è un grande ammiratore; le superfici dei volumi prendono vita.



212. - 213. Coppia di fotografie della chiesa di San Tommaso a Vallingby. La prima mostra il percorso interno illuminato dalla corte. La seconda, fatta dalla corte interna, mostra i tagli nella muratura che permettono alla luce di entrare all'interno.
Elaborazione fotografica e fotografia a cura di L. di Loreto.

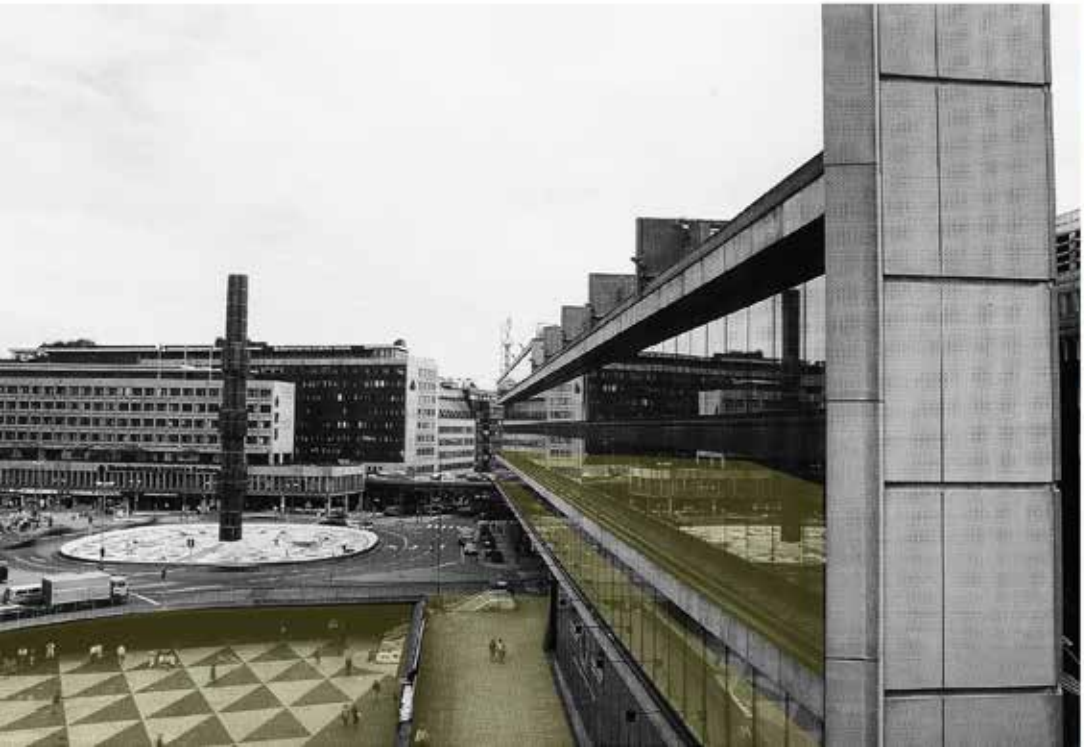
214. Schizzo della pianta, sezione e prospettiva della corte interna della chiesa di San Tommaso.
Fondazione P. Celsing, Stoccolma.

215. Fotografia del Sagrato della Chiesa di San Tommaso. Piazza, Facciata e seduta curva, con la croce.
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

216. Schizzo della croce sulla sommità della collina dello Skogskyrkogården.
Arkitekturmusset di Stoccolma.

217. - 218. - 219.In successione planimetria: Certosa di Firenze, Convento la Tourette di Le Corbusier, Chiesa di San Tommaso di P. Celsing. In evidenza gli edifici si aprono verso i cortili interni.
Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.

Queste modalità di azione trovano conferma nella chiesa di San Tommaso a Vallingby. In questo progetto emergono dati ulteriori come il riferimento ai lavori di Le Corbusier per Ronchamp, nei pozzi di luce, e a La Tourette nell'impianto, a sua volta simile alla certosa di Firenze.
Infine fa riferimento a Lewerentz quando mette in opera soluzioni simili alla chiesa di San Marco, in cantiere nello stesso momento.
La Chiesa di San Tommaso a Vallingby, situata in un piccolo agglomerato urbano ben collegato al centro di Stoccolma, svolge con successo il suo ruolo di chiesa di quartiere. Arrivati nel grande sagrato, non si ha l'impressione di confrontarsi con una imponente cattedrale ma con una chiesa di quartiere che offre rifugio e conforto alla comunità.
La facciata ermetica rende il visitatore curioso di scoprire cosa avviene dietro l'imponente muro di mattoni. Camminando verso l'ingresso una croce metallica alta e snella, posta al centro del sagrato, porta alla memoria l'ingresso del Cimitero di Stoccolma e per associazione logica le immagini italiche che ne hanno permesso il concepimento.
La planimetria si compone di un corpo a corte aperta chiuso dall'accostamento di un blocco lineare leggermente staccato. La configurazione finale consiste in un edificio a corte di derivazione Cistercense.
Entrando si ha la possibilità di andare nella chiesa sulla destra o nel resto del complesso sulla sinistra. Andando a destra, lo spazio sacro si presenta semplice e austero. Da un lato la facciata composta da grandi vetrate a tutta altezza permette l'ingresso di una gran quantità di luce naturale dalla corte interna. Al lato opposto corrisponde una parete in mattoni ermeticamente chiusa, quella che da verso la città. Il muro di mattoni mantiene lo spazio sacro protetto mentre il patio è sfruttato per l'ingresso della luce.
Andando verso sinistra inizia un fluido percorso continuo che permette di deambulare attraverso una successione continua di spazi attraverso gli uffici amministrativi, la mensa, l'area bambini e l'area per le attività di gruppo. Il moto deambulatorio permette di muoversi sempre all'interno dell'edifico. La luce arriva prevalentemente dal patio centrale. A questa parete si contrappone un prospetto più chiuso con poche piccole e funzionali aperture verso l'esterno, per lo più utili per dare aria ai locali di servizio. Allo stesso modo si struttura il piano superiore dove sono presenti gli alloggi. Questa disposizione permette di creare uno spazio domestico estremamente protetto dalla città ma strettamente legato all'esterno e alla luce, grazie alle aperture che si aprono verso la corte.
Anche in questo caso l'intero schema logico e funzionale della planimetria, dei prospetti e la volumetria solida e austera sembrano riferirsi ai monasteri toscani che Celsing aveva avuto l'occasione di visitare.
Per concludere una curiosità riguardo la presenza costante, durante l'ideazione di questi progetti, di una personalità interessante, l'architetto greco Papadopulos. Questo svolge



220. - 221. Acquerello a cura di P. Celsing. Vista dal piano delle esposizione verso Sveavagen. Controcampo, vista dalla parte coperta della piazza pedonale verso la Kulturhuset. Verifica la possibilità di osservare e essere osservati. Fondazione P. Celsing, Stoccolma.

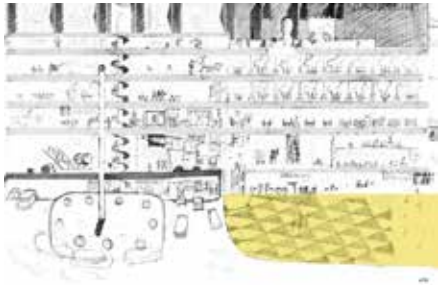
222. Fotografia del Kulturhuset su piazza Sergel. In evidenza, i piani orizzontali diventano edificio.
Fotomontaggio a cura di L. di Loreto.

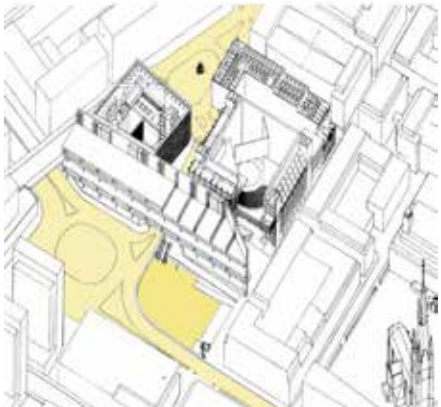
223. La flagellazione di Cristo, Piero della Francesca.

224. In evidenza la Loggia dei Lanzi a Firenze. Fotomontaggio a cura di L. di Loreto.

225. Schizzo di P. Celsing delle possibili situazioni di vita e interazione diretta e indiretta tra piazza Sergel e il Kulturhuset.
Fondazione P. Celsing, Stoccolma.

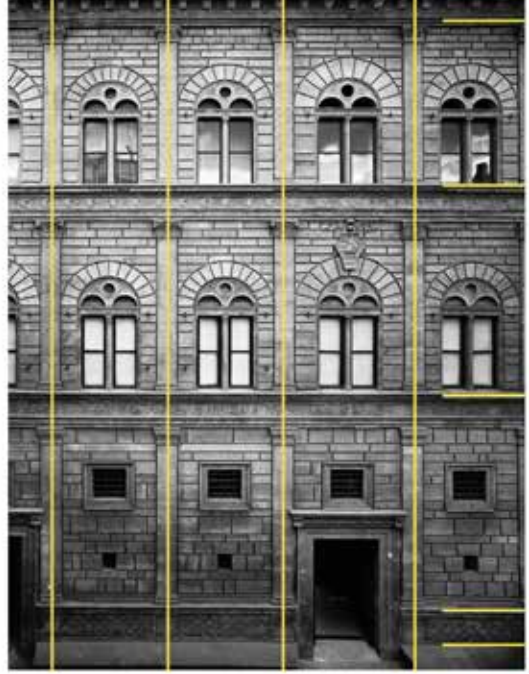
226. Assonometria del progetto di concorso. In evidenza i piani orizzontali su diverse altezze determinano lo spazio pubblio .
Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.





sempre un ruolo di rilievo nei diversi studi in cui lavora e sembra essere una presenza constante negli studi che intraprendono le riflessioni progettuali oggetto di tesi. Egli dopo aver lavorato per Pikionis, Le Corbusier e Markelius si trasferisce nello studio di Celsing e successivamente nello studio di Lewerentz portando con se un bagaglio di conoscenze, probabilmente, tutt'altro che Nord-Europeo.
In questi progetti è riscontrabile un'attenzione ai dettagli che non deve passare inosservata. Questi piccoli accorgimenti determinano la riuscita del progetto. L'architetto svedese ha assimilato la necessità di un processo basato sull'esperienza e sulla possibilità di offrire un edificio più pragmaticamente sensibile all'uomo e quindi aperto alla poeticità delle imperfezioni.

Essere sfondo, osservare ed essere osservati
Probabilmente la mossa vincente per la conquista del concorso è stata nell'interpretazione del doppio spazio pubblico. L'intuizione è di non progettare un normale edificio ma un edificio composto di tre dispositivi correlati ma indipendenti - Kulturhuset, la Banca di Svezia e il City Theatre - in grado di reagire alla natura dell'ambiente urbano circostante.
Il progetto si preoccupa di avere due approcci differenti allo spazio urbano uno più pubblico, quello della Casa della Cultura, e uno più privato, quello della Banca di Svezia.
Il primo cerca di integrare l'edificio stesso nel sistema piazza. L'edificio si decompone in piani orizzontali sovrapposti e traslati. Il secondo al contrario cerca una concezione di piazza rinascimentale. L'edificio monolitico diventa lo sfondo della piazza. I due approcci contengono, in nuce, due riferimenti artistici dell'architetto svedese: Piero de la Francesca e Giacometti.
Nella lezione introduttiva all'università la prima immagine a essere presentata da P. Celsing è la *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca. Questo, oltre ad essere un omaggio alla prima lezione di Asplund a cui aveva assistito di persona, serve per spiegare il rapporto e le relazioni tra figure e sfondo. Queste vanno a comporre lo spazio mettendo in relazione ciò che è in primo piano e ciò che fa da sfondo. Nel dipinto infatti edifici e persone sono in relazione tra loro non solo a livello proporzionale ma anche a livello simbolico. La prospettiva dell'artista italiano è tutta concentrata a confluire sull'edificio di sfondo. Questo diventa l'elemento volumetrico che fa da sfondo in modo neutro al teatro delle relazioni umane, la pizza. L'obbiettivo di P. Celsing è dare alla Casa della Cultura proprio questo ruolo di sfondo come parte integrante e come suggeritore delle possibili attività umane.
L'arte di Giacometti, invece, fornisce a Celsing la chiave di lettura della materia. La facciata della chiesa di Härlanda e la Banca di Stoccolma in questo senso sono esemplari. I blocchi edilizi cercano la ruvidità dei materiali. Le proporzioni sono sempre slanciate.



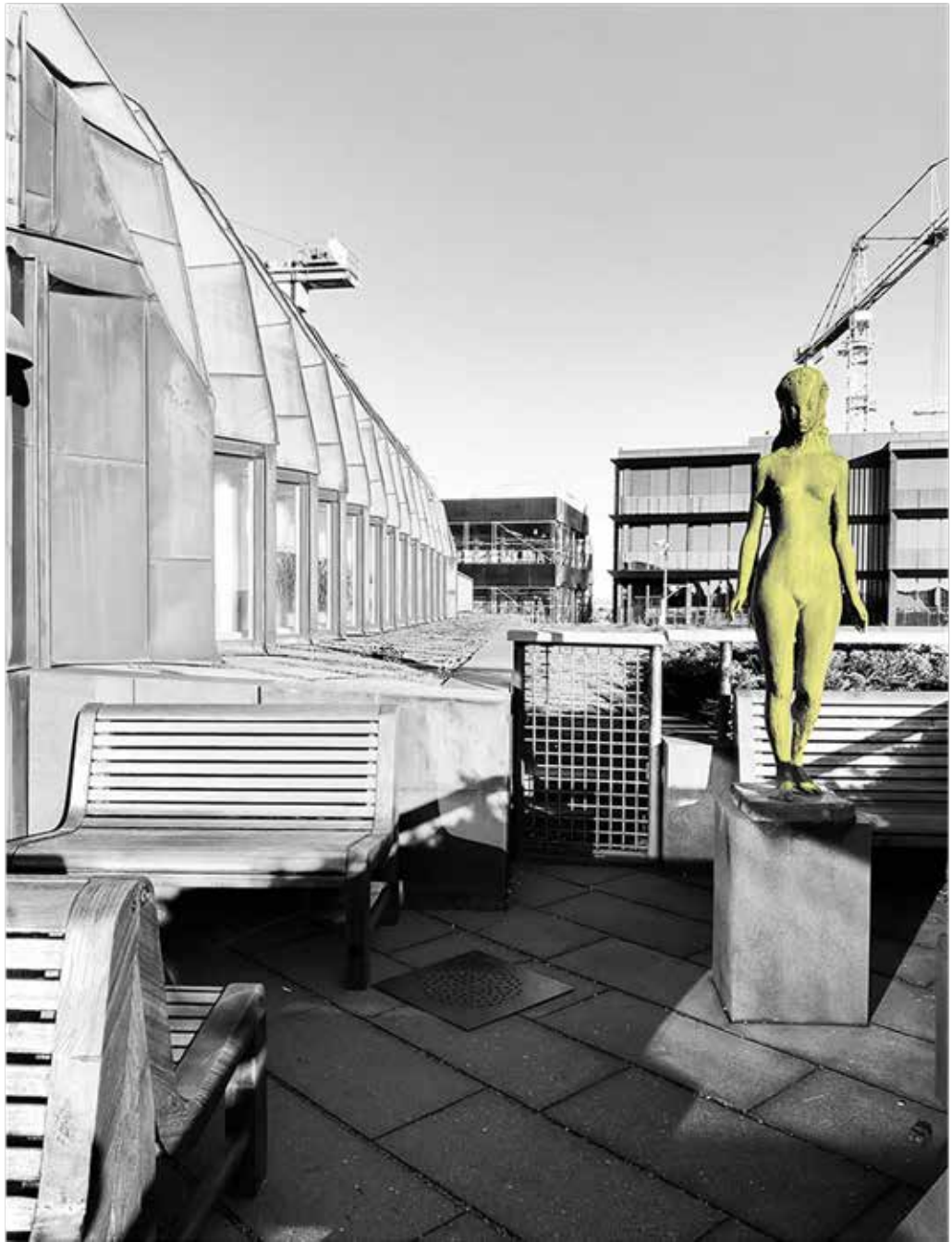
227. - 228. Fotografia della facciata della Banca di Svezia di P. Celsing affiancata alla facciata di Palazzo Rucellai di Leon Battista Alberti.
Fotografia e Fotomontaggi a cura di L. di Loreto.

229. - 230. Fotografia di dettaglio del trattamento dei materiali nelle sculture di Giacometti - donna di Venezia, scultura di Bronzo - affiancata a fotografia di dettaglio del materiale di rivestimento della Banca di Svezia, P. Celsing.
Fotografia a cura di L. di Loreto.

231. Fotografia del Volume-Blocco della Banca di Svezia, P. Celsing. In evidenza i tagli laterali asimmetrici slanciano proporzioni del blocco.

232. Scultura di Giacometti, Chez Hedma, scultura di bronzo. In Evidenza il rapporto con le proporzioni slanciate del blocco della Banca di Svezia.

La facciata della banca di Svezia è un monolite. Attraverso i tagli laterali asimmetrici agli angoli cerca di slanciare la forma architettonica. Grazie a questi accorgimenti visivi e alle imperfezioni volute, che rompono il partito architettonico, riesce a rifarsi all'architettura del *palazzo italiano* perdendo il dato monumentale e mantenendone il significato urbano.
Tornando al progetto, la planimetria si struttura in tre volumi autonomi. Un prisma rettangolare fa da sfondo alla piazza Sergel (piazza davanti al Centro Culturale); un cubo fa da margine per la piazza Brunkerbenston (la pizza davanti alla Banca) e un altro cubo si incastra tra il tessuto urbano preesistente e la Casa della Cultura. Tra i due prismi cubici e il prisma rettangolare una strada prima stretta e lineare poi a strombatura triangolare fa da connessione e mette a sistema i tre volumi.
L'edificio su piazza Sergel è interpretato come un sistema sovrapposto di "vassoi" a diversa altezza, appoggiati su una parete cieca in testata. La stessa piazza Sergel è composta da due vassoi a diversa altezza, il più alto per i veicoli e il più basso per i pedoni. I Due sistemi di piani entrano in collisione con i piani dell'edificio in corrispondenza della piazza ribassata (pedonale) e diventano un' unica successione di piani concettualmente equiparabili tra piani esterni e piani interni. La spazio pubblico diventa edificio e l'edificio diventa spazio pubblico. Il sistema vetrato serve solo a proteggere lo spazio interno dalle intemperie ma rimane la possibilità di essere osservati e di osservare. L'edificio è quindi svuotato del suo significato di muro, piuttosto è un diaframma che permette di passare attraverso, da una parte all'altra dell'edificio. Questo conflitto tra interno ed esterno. Questa concezione di edificio come diaframma trova il suo antecedente logico nello studio della Loggia dei Lanzi a Firenze, visitata durante il suo viaggio. Questa, divisa in tre grandi campate passanti è una sorta di muro separatore attraversabile. Uno spazio aperto ma chiuso che rappresenta l'archetipo dell'edificio progettato.
L'edificio è chiuso con delle fasce vetrate continue che si alternano dando una asimmetria apparentemente casuale. J. Herikson nota come Celsing sia sempre interessato agli aspetti armonici e proporzionali della forma. In particolare modo è interessato alle analisi di Palladio proposte da Wittkower nel suo saggi riguardo le ville vicentine[118] dove si sofferma sui rapporti proporzionali e ritmici. Successivamente il suo allievo, C. Rowe, riesce a trasporre anche nelle architetture di Le Corbusier lo stesso metodo di ricerca della proporzione e misurazione degli spazi.
Nel caso del Kulturhuset, riguardo questo tipo di elaborazioni, nulla è lasciato al caso. Il ritmo e la messa in relazione tra le parti è frutto di un attento studio. La ripetizione orizzontale delle vetrate trova un suo contro-canto nella suddivisione sempre differente della ripartizione verticale. A loro volta gli elementi verticali trovano una variazione ulteriore nella loro ritmica trasversale (visibile dalla sezione trasversale) tradotta in sporgenze asimmetriche che determinano l'alternanza di pieno e vuoto.



233. - 234. - 235- Fotografie della banca di Svezia, Stoccolma. Corte interna vetrata - Terrazza panoramica in copertura con in evidenza scultura figurativa di Nilsson.
Fotografie e fotomontaggio a cura di L. di Loreto

236. - 237. In basso fotografie di dettaglio dei del materiale di rivestimento lapideo della Banca di Svezia, Stoccolma. Sotto dettaglio del modulo compositivo della facciata con rivestimento lapideo e infisso cruciforme in acciaio.
Fotografia a cura di L. di Loreto

Il blocco posteriore sembra fare da controcanto alla sinfonia messa in opera nel corpo frontale e trova nella facciata il dimensionamento e il limite dello spazio pubblico.
La facciata della Banca di Svezia è un monolite forato. La successione ritmica del granito nero in primo piano trova una variazione altrettanto ritmica nel sistema di acciaio e vetro posto in secondo piano. La pietra come si è anticipato esprime la forza della facciata. Come nelle sculture di Giacometti si fanno emergere e si sfruttano al massimo le imperfezioni del materiale che diventano la vera variabile indipendente della facciata. Nella parte bassa degli angoli due tagli asimmetrici in altezza svuotano a sezione semicircolare concava l'angolo. Così le proporzioni diventano più allungate e la percezione dell'occhio umano sente la presenza del monolite meno opprimente e monumentale. Entrando si ha prima una sensazione di freddo e di buio ma all'interno si è accolti da una luce calda e accogliente proveniente dal patio centrale completamente vetrato che è il cuore pulsante di luce dell'edificio. La copertura del patio emerge vetrata rispetto al blocco granitico fornendo spazi chiusi vetrati, i servizi in copertura.
A ben vedere il Kulturhuset e la Banca di Svezia sembrano essere un punto di arrivo, una sintesi delle modalità operative messe in atto da P. Celsing. I maestri, Asplund, Lewerentz e Lind, i viaggi e le amicizie e la collaborazione e l'interesse per diversi artisti sembrano creare un quadro che mette insieme una rete di connessioni e influenze reciproche al centro del quale P. Celsing si barcamena assorbendo gran parte dei dati che provengono dall'esterno.

Note

[1] J. D. Le Roy, *Le rovine dei più bei monumenti della Grecia*
[2] Stuart e Revett, *Le antichità di Atene*[3] Le Roy , Stuart e Revett entrarono in concorrenza per chi fosse il primo a scrivere un trattato professionale sulle rovine dell'Acropoli di Atene.
[3]Le Roy alla fine riesce a pubblicare in anticipo rispetto a Stuart e Revett il suo "*Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce "*
[4] Cfr. R. Stern, *Classicismo moderno,* Di Baio, Milano, 1990
[5] ibidem
[6] Cfr. B. Gravagnuolo; *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*; Napoli, 1994 - commenta le parole di Bontempelli: -*Quando diciamo Mediterraneo dobbiamo intendere soprattutto lo stupore solare che genera il mito panico le immobilità metafisiche- Con queste parole pregne di suggestioni esoteriche Massimo Bontempelli tenta una definizione acrobatica di -mito mediterraneo -: un mito inventato nella piena consapevolezza della sua improbabilità e che, tuttavia, esercitò una notevole forza magnetica sul dibattito artistico, letterario e architettonico in Italia e in Francia nei primi decenni del Novecento. […]Ma in campo progettuale la -mediterraneità- è riproponibile o almeno è stata riproposta solo mediante una trasposizione mitopoietica del presente e una consapevole falsificazione. Ed è proprio Bontempelli che lo ha chiarito nel suo machiavellico misticismo -Bisogna inventare: gli antichi greci hanno inventato bei miti e favole delle quali l'umanità si è servita per alcuni secoli. Poi il Cristianesimo ha inventato altri miti. Oggi siamo alle soglie di una terza epoca dell'età civile. E dobbiamo imparare l'arte di inventare i nuovi miti e le nuove favole.- E l'inganno che il mito mediterraneo propina è la rappresentazione sovrastorica del passato come presente, insinuando l'elegante supposizione dell'eterno,[…]*
[7] Lo storico Le Goff da una efficace distinzione tra Nord e Sud in Europa: *il mondo greco-romano si incentrava sul bacino mediterraneo e corrispondeva ad una geografia molto diversa da quella della futura Europa, il medioevo ha fatto nascere l'Europa presso a poco entro i limiti geografici che oggi le corrispondono, dall'Islanda alla Sicilia* . - *Le Goff* - Cit. da Intervista di Daniela Romagnoli a Jacques Le Goff sullo studio e l'insegnamento della storia medievale in http://www.festadellastoria.unibo.it/premio-le-goff/intervista-a-jacques-le-goff-sullo-studio-e-l2019insegnamento-della-storia-medievale
[8] Cit. M. Bontempelli in op. cit. B. Gravagnuolo op. cit. pag. 9
[9] Cfr. Introduzione di B. Gravagnuolo in R. De Martino a cura di, *L'utopia di Soane : le dodici lezioni di architettura per la Royal academy di Londra*; Arte tipografica editrice, Napoli, 2006
[10] Cit. di J. Soane in J. Soane, *Lezione I* in op. cit. R. De Martino
[11] Sir W. Chambers, *A treatise on the decorative part of civil architecture,* Londra, 1862
[12] *Op. cit*. Stuart e Revett
[13] *Cours d'Architetture* di J.F. Blondel, *Cours d'architecture, ou Traite de la decoration, distribution & construction des batiments,* in 6 volumi, gli ultimi due completati da P. Patte, Parigi, 1777
[14] J. L. de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture,* J.-B. Coignard, Parigi, 1701
[15] M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753
[16] F. Milizia, *i Principj di Architettura Civile,* Parma, 1781
[17] Cit di J. Soane in J. Soane, *Lezione X* in op. cit. R. De Martino
[18] Cfr. M. Richardson e M. A. Stevens a cura di, *John Soane architetto 1753-1837,* Milano, Skira, 2000
[19] Cfr. op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens

[20] Cfr in cap. di R. Middleton in op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens
[21] Cfr. La comparazione prosegue il ragionamento di R. Middleton in op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens
[22] N. Le Camus de Mézières, *Genie de l'architecture,* 1780
[23] Cit. J. Soane in op. cit. R. De Martino
[24]L'ipotesi è sostenuta da diversi storici tra i quali P. Johnson, J. Summerson, C. Woodward
[25] Cfr. op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens
[26] Cit. di J. Soane in op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens a cura di, pag 64
[27] Cfr. R. Middleton in op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens
[28] Cfr. F. Dal Co, J. J. Lahuerta, A. G. García a cura di; J*uan Navarro Baldeweg : le opere, gli scritti, la critica,* Electa architettura, Milano, 2012
[29] Cfr. intervista a Navarro Baldeweg di J. J. Lahuerta in op. cit. F. Dal Co, J. J. Lahuerta, Á. G. García
[30] Cfr. op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens
[31] A verifica di quanto detto P. Johnson riguardo a la Breakfast Room dichiara che Soane è "*in realtà un architetto dei soffitti, non per sminuirlo, ma se pensiamo alla nostra esperienza reale di un soffitto , pensiamo alle pareti, al soffitto, al raccoglimento della luce. Ho copiato due volte la Breakfast Room di Soane in due luoghi diversi in cui vivo e ne ho ricavato la più meravigliosa sensazione di continuità*." in op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens
[32] Cit. M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, 1976.
[33] H. O. Andersson identifica il Norden come l'area geografica comprensiva di Danimarca, Svezia, Norvegia (la Scandinavia) e Finlandia nella sua totalità. Il termine serve per identificare la Finlandia, che non è propriamente parte della Scandinavia, in un unico geografico con Danimarca, Svezia e Norvegia. In H. O. Andersson, "*Il classicismo moderno del Norden" in* AA. VV., *Classicismo nordico :architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Milano, 1988
[34] C. Norberg-Schulz identifica come "*Interludio Classico*" il periodo che va dal 1915 al 1930 caratterizzato dalla diffusione di un"romanticismo nazionale". Il termine viene adottato da vari architetti norvegesi per classificare le opere di architettura locale che si differenziarono in modo significativo dal movimento moderno internazionale.
[35] Cfr. in op. cit. H. O. Andersson
[36] In questo momento storico l'area Sudeuropea e mitteleuropea è in pieno fermento culturale. L'avanguardia artistica ed architettonica ha messo in atto la rivoluzione culturale che darà vita alla cultura del 900. Il Nord non si trova nel pieno di questi cambiamenti. Gli architetti protagonisti del capitolo, portano avanti una scuola di penserò che non si occupa di rompere con il passato ma anzi, cerca un legame con esso. Per questo, si parla di un *Moderno senza avanguardie.* Con l'esposizione di Stoccolma del 1930 sotto la regia di G. Asplund avviene il primo vero passaggio verso la cultura funzionalismo del primo 900.
[37] Cfr. C. Norberg-Schulz in "*La Norvegia e l'interludio classico*" in op. cit. *Classicismo nordico: architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*
[38] Cfr. intervento di G. Remiddi, "*L'anno 1927 nella vita di Aalto e Marsio"* in P. Angeletti, G. Remiddi, Intervento di R. Secchi; *Alvar Aalto e il classicismo nordico*, Roma, 1999.
[39] Cfr. op. cit. H. O. Andersson
[40] Cfr. H. O. Andersson in "*L'architettura svedese intorno agli anni venti*" in op. cit. *Classicismo nordico: architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*
[41] Cfr. C. St J. Wilson, *The Dilemma Of Classicism: Gunnar Asplund*, London,1989

[42] Cfr. L. M. Mansilla, *Viaggio in Italia. Asplund e Kahn : due vedute di Siena e una passeggiata per lo sguardo* in Casabella : rivista internazionale di architettura e urbanistica, a. 66, n. 699 (aprile 2002), pag. 88-95

[43] Cfr. N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione; "*Il viaggio in Italia"* in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione a cura di, con un saggio di C. St. J. Wilson; *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Milano, Electa, 2001

[44]Cfr. riguardo al tema della costruzione del concetto di paesaggio vedi A. Saggio, *Paesaggi Culturali* in M. Baldissara, M. Montori, T. Piccinno a cura di; *Roma: Cosmo|Materia|Cultura Proiezioni trasversali per il progetto della città*, Raleigh, Lulu.com, 2016

[45] Cfr. L. M. Mansilla, *La ventana de la reflexión. El silencio del yo* in L. M. Mansilla; *Apuntes de viaje al interior del tiempo*; Barcellona, Arquia 2001.

[46] Cfr. F. Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Napoli, Artstudiopaparo editore, 2016

[47] Antoine de la Calmette, un nobile francese rifugiatosi sull'isola, fece erigere a Liselund nel 1792, nello stile delle case rurali, questo pittoresco castello che intitolò alla consorte. Nel parco che lo circonda si trovano numerosi edifici romantici, dalla Casa Svizzera (dove H. C. Andersen scrisse la fiaba dell'acciarino) al Padiglione del Tè Cinese, nonché laghetti e canali artificiali. Altre costruzioni andarono distrutte dalla frana del 1905.

[48] Cfr. L. M. Mansilla, *La Cappella della Resurrezione* in op. cit. N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione

[49] Ibidem

[50] Cfr. C. Torricelli , *Classicismo di frontiera : Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione*, Padova, Il Poligrafo, 2014

[51] Op. cit. H. O. Andersson

[52] ibidem

[53] A. Lindgren, B. Brunila, J. e T. Paatele, G. Taucher, J. S. Siren

[54] Cit. Hilding Ekelund in *Italia la bella.* Un 'esperienza emblematica è quella condotta nel 1921 dal giovane H. Ekelund, descritta da Alici:
"giungendo nell' "L'Italia la Bella", insieme a sua moglie, decide di inaugurare il "libro delle città": un quadernetto dedicato ai più significativi esempi italiani, di cui indagano la struttura e i principali spazi, attraverso profili planimetrici, schizzi prospettici, fotografie e descrizioni[…]Al loro ritorno, l'itinerario e le impressioni di viaggio destano grande clamore per la pubblicazione sulla rivista Arkkitehti di un articolo dal titolo "Italia la bella. Rapsodia di un viaggio". L'itinerario scelto, dal Trentino alla Sicilia – documentato da un diario illustrato da disegni e fotografie - esplora la varietà di forme, colori e materiali dell'Italia dei borghi e dei comuni, esalta le aggregazioni di volumi e la sequenza di strade tortuose, slarghi e piazze animati di vita e di colore, sancisce i valori della cultura urbana e del patrimonio minore e anonimo espressi con efficacia dal termine 'Italia minore'. Il legame dell'ambiente costruito con la morfologia del territorio offre particolari affinità con la sensibilità degli architetti nordici." in AA. VV., *A Roma/Da Roma. Il viaggio di studio degli architetti: 1900/1950,* Madrid, 2012

[55] La riflessione è portata avanti da Kenneth Frampton in K. Frampton, L'*Altro Movimento Moderno,* Milano, 2015

[56] Cfr. R. L. Heinonen, Some aspects of 1920 Classicism and the Emergence of Functionalism in Finland, in a cura di D. Dunster, Monographs 4: Alvar Aalto, St. Martin's, New York, 1984

[57] Cfr. ibidem

[58] Cfr. ibidem

[59] Op. cit. H. O. Andersson

[60] Cfr. L. Mosso , *L'opera di Erik Bryggman nella storia dell'architettura finlandese*, Torino, 1958
[61] Cit. L. Mosso in ibidem
[62] Cfr. AA. VV., *Erik Bryggman, 1891-1955, A*rkkitehti, Helsinki, 1991
[63] Per approfondire il tema vedi in A. Roger, *Court traité du paysage,* Parigi, 1997
[64] Si fa riferimento ai suoi ultimi lavori, in particolare il Crematorio del Cimitero del Bosco
[65] Cit. Erik Bryggman in op. cit. *Erik Bryggman, 1891-1955*, pag.104
[66] Cit. Erik Bryggman in ibidem
[67] Cit. Erik Bryggman in ibidem
[68] Le informazioni sono contenute i illustrate con una documentazione più ampia in ivi pag 106
[69] Cit. Erik Bryggman in op. cit. *Erik Bryggman, 1891-1955*
[70] Cfr. op. cit. L. Mosso
[71] Nel paragrafo precedente è presente un'ampia descrizione degli interessi specifici di Bryggman durante la sua permanenza in Italia.
[72] Citazione di S. Ray in op. cit. S. Ray, *L'architettura Moderna nei paesi Scandinavi,* Bologna, 1965
[73] Cfr. M. Treib, *Aalto e la natura,* in op. cit. P. Reed a cura di , *Alvar Aalto (1898-1976)*, Milano, 2007
[74] Cit. di G. Schildt, *Alvar Aalto and the Classical Tradition,* in A. Salokorpi a cura di, *Classical tradition and the Modern Movement,* Helsinki, Secondo Simposio Internazionale su Alvar Aalto, 1985, pag. 137
[75] Cit. J. Pallasmaa, *Alvar Aalto verso un funzionalismo sintetico* in P. Reed a cura di , Alvar Aalto (1898-1976), Milano, 2007, pag 8
[76] Cfr. G. Schildt, *Alvar Aalto: The Early Years*, trad. T. Binham, New York, Rizzoli, 1984, pag. 168-254
[77] Cfr. S. Paavilainen in "*Radici dell'architettura Moderna in Finlandia*" in op. cit. *Classicismo nordico: architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*
[78] Cfr. op. cit. P. Angeletti, G. Remiddi
[79] notizia riportata in op. cit. J. Pallasmaa, pag. 12
[80] Cit. A. Aalto in A. Aalto, *G. Asplund in Memoriam,* in Arkkitehti, 1-12, 1940
[81] Cit. E. Wickberg in A. Alici, *Alvar Aalto e il viaggio in Italia nella tradizione degli architetti finlandesi*, in AA. VV., *A Roma/Da Roma. Il viaggio di studio degli architetti: 1900/1950,* Madrid, 2012 pag 98-112
[82]Cit. A. Aalto in Lettera di Alvar Aalto a Ernesto Rogers, 2 luglio 1947, in Archivio Alvar Aalto, Helsinki in cit. in *ivi* p. 111
[83] Op. cit. in A. Alici
[84] ibidem
[85] ibidem
[86] A. Aalto, manoscritto non pubblicato, 1926; cit. in G. Schildt, *Alvar Alto: The Decisive Years,* trad. T. Binham, New York, Rizzoli, 1984, pag. 216
[87] Cit. J. Pallasmaa, *Alvar Aalto verso un funzionalismo sintetico* in op. cit. P. Reed, pag 8
[88]Cit. A. Aalto in A. Aalto, *Architecture in the landscape of central Finland,* in Sisasuomi,1925, cit. in G. Schildt, *Alvar Aalto: The Early Years*, pag. 207 e trad. in M. Treib, *Aalto e la natura,* in op. cit. P. Reed
[89] Cit. A. Aalto in ivi pag. 210
[90] R. Weston, *Alvar Aalto,* Paidono press, London, 1995 pag. 102 trad. in op. cit. in M. Treib, *Aalto e la natura,* in op. cit. P. Reed
[91] A. Aalto, *Idee di architettura: scritti scelti tra il 1921 e 1968*, Zanichelli, Bologna, 1987
[92] Cfr. op. cit. P. Reed
[93] Cfr. op. cit. M. Treib
[94] Lo stesso riferimento è usato da Bryggman nella sua cappella della resurrezione

[95] A. Aalto, *From door step to living room,* 1926 in op. cit. G. Schildt, *Alvar Aalto: The Early Years*, pag. 216
[96] Cit. J. Pallasmaa, *Alvar Aalto verso un funzionalismo sintetico* in op. cit. P. Reed a cura di, pag 8
[97] Cit. di A. Aalto in A. Aalto, *From Doorstep to Livingroom,* in Aita, numero speciale, 1926, pag. 63-69, trad. di K. Lundell M. Treib e rip. da op. cit. Treib pag 60
[98] Cit. A. Aalto in ivi pag. 64-65 trad. e rip. in op. cit. Trib pag. 60
[99] Cit. A. Aalto in ivi pag. 68 trad. e rip. in op. cit. Trib pag. 60
[100] Cit. A. Aalto in ivi pag 66-67 e trad. e rip. in op. cit. Treib pag 60
[101] Cit. A. Aalto in ivi pag 68 trad. e rip. in op. cit. Treib pag. 60
[102] Cfr. op. cit Treib pag46[103] Cit. A. Aalto, manoscritto non pubblicato, Archivio Alvar Aalto, Helsinki, cit. in G. Schildt, *Alvar Aalto: The complete Catalogue,* trad. T. Binham, New York, Rizzoli, 1984, pag. 114
[104] Cfr. intervento di P. Angeletti, *Lontano dal Mediterraneo ovvero la nostalgia dell'idea del Classico* in op. cit. P. Angeletti, G. Remiddi
[105] Cit. A. Aalto in A. Aalto, *G. Asplund in Memoriam,* ripr. in. op. cit. J. Pallasmaa pag 34
[106] Cit. Aalto in G. Schildt, *Alvar Aalto: The Mature Year, pag. 158*
[107] Cit. di J. Pallasmaa in P. Reed a cura di , *Alvar Aalto (1898-1976)*, Milano, 2007
[108] op. cit. P. Reed
[109] Cit. di J. Celsing in M. A. Andersen, *Nordic Architects Write – A documentary anthology*, Routledge, 2008
[110] Cit. di J. Celsing in op. cit. J. Celsing
[111] Alla morte di G. Asplund, il vero maestro , inteso come figura di riferimento per P. Celsing è Lind.
[112]Si intende in particolare modo i suoi ex colleghi durante l'esperienza nello studio di S. Lewerentz come Sue Ivar e Tre Ahlsen
[113]P. R. Fernández-Carracedo, *Peter Celsing en el complejo de Sergels Torg : la Casa de la Cultura de Estocolmo*, Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM), Madrid, 2015
[114] Cfr. J.M. López-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund : desde el estudio de las propuestas para ampliar el tribunal de Gotemburgo,* Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM), 1997
[115] Il progetto è pubblicato sulla rivista Byggmastern nel 1944
[116] Cit. di P. Hedqvist in P. Hedqvist, *De Res Architectura*, Altera Pars, 1946
[117] Vedi definizione H. O. Andersson in nota 35
[118] R. Wittkower, Palladio e il palladianesimo, Einaudi, Torino 1995.

Fonti delle illustrazioni

VII - Alla ricerca di uno stile

1. John Soane, ritratto di Thomas Lawrence nel 1829 in L. M. Mansilla; Apuntes de viaje al interior del tiempo; Barcellona, Arquia/tesis, 2001.
2. R. e J. Adam, acquerello di rovina romana in Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum, https://www.soane.org
3. G. Dance il Giovane, disegno del tempio di Vesta presso Tivoli in Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum, ibidem.
4. Soane, disegno raffigurante la Via Sacra di Pompei in Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum, ibidem.
5. Annotazioni di Soane riguardo il Palazzo Durazzo Pallavicini di Genova in Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum, ibidem.
6. Disegno di J. Soane del Tempio di Vesta a Tivoli fatto durante il suo viaggio in Italia in Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum, ibidem.
7. Disegno di J. Soane del Colosseo a Roma fatto durante il suo viaggio in Italia in Italia in Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum, ibidem.
8. Annotazioni e appunti di Soane riguardo la Chiesa di Santa Giusta in Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum, ibidem.
9. Il Pantheon di Roma disegnato da J. Soane nel 1768 in Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum, ibidem.
10. Tempio di Venere a Paestum disegnato da J. Soane durante il suo viaggio in Italia in Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum, ibidem
11. Tempio di Clitunno, vicino Foligno. Disegno di J. Soane in Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum, ibidem
12. Stuart e Revett, Le antichità di Atene in https://archive.org/details/antiqvitiesAthe1Stua.
13. Cordemoy, Nouveau traité de toute l'architecture in https://archive.org/details/getty
14. Milizia, Principj di Architettura Civile in http://www.copernicum.it/book/principj-di-architettura-civile
15. Chambers, Treatise on Civil Architecture inhttps://archive.org/details/treatiseondecora00chamuoft
16. Disegno di Villa Adriana di G. Piranesi in M. Richardson e M. A. Stevens a cura di, John Soane architetto 1753-1837, Milano, Skira, 2000
17. J. M. Gandy incisione di Villa Adriana in op. cit. Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum.
18. Colonial Office-Bank of England presso Londra. L'edificio J. Soane è in fase di demolizione nel 1926 in op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens.
19. Disegno di G. Piranesi. Rovina romana in op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens.
20. Disegno del cantiere della Bank of England di J. M. Gandy in op. cit. Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum.
21. Bank of England. Dettaglio su Humphrey Joel Street in Archivio digitale, RIBA Collections, https://www.architecture.com/
22. Bank of England. Entrata Treednidle Street in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.23.

Bank of England. Entrata Princes Street in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
24. Bank of England. Dettaglio ingresso Sud in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
25. Bank of England. Trattamento del muro in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
26. Bank of England. Trattamento del muro con ingresso secondario in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
27. Bank of England. Tivoli Corner in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
28. Pianta della Bank of England di J. Soane. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
29. Pianta delle Terme di Diocleziano. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
30. Monastero di Santa Caterina sul monte Sinai in op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
31. Monastero di Santa Caterina sul monte Sinai in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
32. Terme di Diocleziano, Roma in http://www.archeoroma.it/siti/terme-di-diocleziano.
33. Terme di Diocleziano, Roma in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
34. Incisione di J. M. Gandy, Bank of England in op. cit. Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
35. Bank of England. Fotografia di Lothbury courtyard. in op. cit. in Archivio digitale, RIBA Collections. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
36. Sezione di J. Soane Lincoln's Inn Fields 13 in op. cit. Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
37. Fotografie dell'interno di Lincoln's Inn Fields 13. in op. cit. L. M. Mansilla. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
38. Fotografie dell'interno di Lincoln's Inn Fields 13. in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
39. Prospettiva di studio. J. M. Gandy per la Bank of England in op. cit. op. cit. M. Richardson e M. A. Stevens. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
40. Prospettiva di studio. J. M. Gandy in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
41. Pianta di Piante di Law Court. Rielaborazione a cura di L. di Loreto.
42. Pianta di Lincoln's Inn Fields 13. Rielaborazione a cura di L. di Loreto.
43. Il disegno della cupola di Santa Sofia in op. cit. Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
44. Fotografia della cupola presso Wimpole Hall di J. Soane in ibidem. Fotomontaggio a cura di L. di Loreto.
45. Fotografia della cupola del Consol Office di J. Soane in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
46. La cupola lucernario del museo presso Lincoln's Inn Fields 13 op. cit. L. M. Mansilla. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
47. La Breakfast Room presso Lincoln's Inn Fields 13 in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
48. Pianta del Convento delle Suore Domenicane. L. Kahn in H. Ronner, S. Jhaveri, A. Vasella a cura di, L. Kahn. Compleate work 1935-74, Basilea, 1977
49. Pianta del Social Science Research Center, presso Berlino di J. Stirling in AA.VV., James Stirling : opere e progetti, 1950-1974, impaginazione di L. Krier e J. Stirling; trad. di G. Lanzillo, Milano, Edizioni di Comunità, 1975
50. Pianta di residente per anziani. Sergison Bates in http://sergisonbates.com/en
51. Piante di Law Court di J. Soane in op.cit. M. Richardson e M. A. Stevens

52. Lincoln's Inn Fields 13 di J. Soane in op. ci. Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum.
53. Pianta della Bank of England di J. Soane in op. ci. Archivio digitale del Sir J. Soane's Museum.

VIII - Il classicismo astratto

54. C. Pedersen, I. Bentsen, progetto di concorso per l'area della stazione ferroviaria di Copenhagen in AA. VV., Classicismo nordico :architettura nei paesi scandinavi 1910-1930, Milano, 1988.
55. L. Beker,Cinema Frogner, Oslo,1926 in ibidem.
56. S. Pedersen, Biblioteca del museo d'arte di Faborg in ibidem.
57. C. F. Harsdorff, progetto per la chiesa di Frederiks, Copenhagen in ibidem. 58. A. Rafn, progetto di concorso per un crematorio, medaglia d'oro in Ibidem.
59. Prospetto del progetto per la nuova Stazione di Copenaghen di K. Fisker in Ibidem.
60. Pianta e vista prospettica del progetto per la nuova Stazione di Copenaghen di Betsen in Ibidem.
61. A. Rafn, progetto di concorso per un crematorio, medaglia d'oro in Ibidem.
62. S. Lewerentz, due disegni per il crematorio di HelsingborgFrederiks, Copenhagen in Ibidem.
63. Disegno di G. Asplund del progetto per la villa a Djursholm, nei pressi di Stoccolma in AA. VV., The Dilemma Of Classicism : Gunnar Asplund, London,1989.
64. Disegno del progetto per il Crematorio di Helsingør S. Lewerentz in C. Wilson , The Dilemma Of Classicism : Sigurd Lewerentz 1885-1975, London,1989.
65. Disegno di prospetto di Casa Scogberg. Progetto di H. Bryggman in AA. VV., E. Bryggman, 1891-1955, Arkkitehti, Helsinki, 1991.
66. Vista prospettica per il progetto dell'Hotel Bergen a Copenaghen di K. Fisker. in op. cit. Classicismo nordico :architettura nei paesi scandinavi 1910-1930.
67. Due foto della Concert Hall di Stoccolma di I. Tengbom. Foto a cura di L. di Loreto.
68. Due foto della Concert Hall di Stoccolma di I. Tengbom. Foto a cura di L. di Loreto.
69. K. Fisker, padiglione danese all'Esposizione Universale di Parigi del 1925 in op. cit. Classicismo nordico :architettura nei paesi scandinavi 1910-1930.
70. C. Bergsten, padiglione svedese all'Esposizione Universale di Parigi del 1925 in ibidem.
71. S. Lewerentz, fotografia scattate durante il suo viaggio in Italia nel 1910 in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione a cura di, con un saggio di C. St. John Wilson; Sigurd Lewerentz, 1885-1975, Milano, 2001.
72. S. Lewerentz, fotografia scattate durante il suo viaggio in Italia nel 1910 in op. cit. L. M. Mansilla .
73. Fotografia presso Piazza del Campo a Siena di G. Asplund nell'aprile del 1914 in AA.VV., Didascalie dei disegni: il classicismo nordico 1910-1930 : Asplund e l'Italia, Roma 1985.
74. Foto di E. Asplund presso Piazza San Marco a Venezia durante il suo viaggio in Italia in op.cit. L. M. Mansilla.
75. Porta dei Leoni a Micene. Fotografia e elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
76. Tomba a Tholos micenea.Fotografia e elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
77. Ingresso alla Cappella del Bosco. Fotografia e elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
78. Ingresso del locale interrato. Fotografia e elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
79. Il muro di Villa Adriana fotografato da S. Lewerentz in. op. cit. N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione.
80. Ingresso alla Cappella della Resurrezione visto in lontananza. Fotografia e elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.

81. Via dei Sepolcri di Pompei. Fotografia di S. Lewerentz in op. cit. L. M. Mansilla.
82. Via dei Sepolcri di Pompei Fotografia di S. Lewerentz in ibidem.
82. S. Lewerentz, fotografie scattate durante il suo viaggio in Italia nel 1910 in C. Wilson , The Dilemma Of Classicism : Sigurd Lewerentz 1885-1975, London,1989.
83. Fotografie della Cappella della Resurrezione di S. Lewerentz presso il Cimitero del Bosco a Stoccolma in op. cit. N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
84. S. Lewerentz, fotografie scattate durante il suo viaggio in Italia nel 1910 in C. Wilson , The Dilemma Of Classicism : Sigurd Lewerentz 1885-1975, London,1989.
85. Fotografie della Cappella della Resurrezione di S. Lewerentz presso il Cimitero del Bosco a Stoccolma. Fotografia e Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
86. Padiglione danese di Liselund in J. M. López-Peláez, La arquitectura de Gunnar Asplund : desde el estudio de las propuestas para ampliar el tribunal de Gotemburgo, Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM), 1997. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
87 Disegno del tempio della Concordia, disegno di G. Asplund. in op. cit. L. M. Mansilla. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
88. Cappella del Bosco di G. Asplund presso il Cimitero del Bosco,Stoccolma. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
89. Prospetto della Cappella della Resurrezione di S. Lewerent. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
90. Sezione della Cappella del bosco di Asplund. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
91. C. Asplund, fotografia dell'interno della Cappella del bosco. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
92. S. Lewerentz, fotografia dell'interno della Cappella della Resurrezione. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
93. S. Lewerentz, pianta della Cappella della Resurrezione. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.
94. C. Asplund pianta della Cappella del bosco. Rielaborazione grafica a cura di L. di Loreto.

IX - Moderno senza Avanguardia

95. Disegno della struttura urbanistica della città di Mileto in R. Bonelli, C. Bossoni, V. Franchetti Pardo, L' architettura del mondo antico ,Roma, GLF editori Laterza, 2009
96. A. Ehrenström, piano per Helsinki in P. Angeletti, G. Remiddi, Intervento di R. Secchi; Alvar Aalto e il classicismo nordico, Roma, 1999.
97. Aalto schizzi per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra in op. cit. AA. VV., A. Aalto: il Baltico e il Mediterraneo.
98. A. Aalto, Concorso per Chiesa Taulumaki, Jyväskylä in P. Reed a cura di , Alvar Aalto (1898-1976), Milano, 2007.
99. E. Bryggman, Primi disegni per la Cappella della Resurrezione in op. cit. AA. VV., E. Bryggman, 1891-1955.
100. H. Ekelund , Concorso per Chiesa Taulumäki, Jyväskylä in op. cit. P. Angeletti, G. Remiddi.
101. Schizzo di A. Aalto, progetto di massima per Pertunmaa in op. cit. P. Reed
102. - 103. Schizzi del progetto per la Chiesa di Toolo di Ekelund in ibidem
104. In basso prospettiva di Chiesa di Ekelund in op. cit. AA. VV., Classicismo nordico :architettura

nei paesi scandinavi 1910-1930.
105. E. Bryggman, disegno sul suo taccuino di viaggio durante la permanenza in Toscana in op. cit. AA. VV., E. Bryggman, 1891-1955.
106. H. Ekelund, casa delle nozze d'argento a Pompei n op. cit. P. Reed.
107. H. Ekelund disegno durante il suo viaggio in Italia nel 1922 in op. cit. P. Angeletti, G. Remiddi.
108. Aalto schizzi per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra in op. cit. AA. VV., A. Aalto: il Baltico e il Mediterraneo.
109. M. Valikangas, fotografia del Toolonkatu in op. cit. P. Angeletti, G. Remiddi.
110. E. Bryggman, disegno sul suo taccuino di viaggio durante la permanenza in Tosca in op. cit. AA. VV., E. Bryggman, 1891-1955.
111. Piazza del Duomo di San Gimignano in ibidem.
112. Paesaggio di campagna presso Siena in ibidem.
113. Convento di Santa Chiara ad Assisi in ibidem.
114. Convento di Monte Ripido a Perugia in ibidem.
115. Duomo di Pistoia in ibidem.
116. Piazza del Duomo Siena in ibidem.
117. Piazza San Marco Venezia in ibidem.
118. Fotografia di San Francesco in Fiesole in http://www.fiesole.it/convento-di-san-francesco.html. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
119. Fotografia di San Francesco in Fiesole in http://www.fiesole.it/convento-di-san-francesco.html. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
120. Fotografia del Duomo di Siena in https://www.civita.it. Fotomontaggio a cura di L. di Loreto.
121. Fotografia della piazza di San Gimignano https://it.pinterest.com/pin in Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
122. Fotografie della piazza del duomo di Pistoia https://it.pinterest.com/pin Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
123. Fotografie della piazza del duomo di Pistoia https://it.pinterest.com/pin Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
124. E. Bryggman presso Fiesole in op. cit. AA. VV., E. Bryggman, 1891-1955.
125. - 126. Fotografiadella Cappella della Resurrezione di E.Bryggman presso Turku in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
127. Disegno dell'interno della Cappella della Resurrezione di E.Bryggman presso Turku in AA. VV., E. Bryggman, 1891-1955.
128. Fotografia del bassorilievo sulla parete laterale della Cappella della Resurrezione di Turku. in S. Micheli, Erik Bryggman 1891-1955 : architettura moderna in Finlandia,Roma, 2009. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
129. Fotografia della navata centrale Cappella della Resurrezione di Turku in op. cit. AA. VV., E. Bryggman, 1891-1955. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
130. Fotografia Cappella della Resurrezione di Turku, E. Bryggman. in op. S. Micheli. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
131. Disegno sezione Cappella della Resurrezione di E. Bryggman presso Turku in op. cit. AA. VV., E. Bryggman, 1891-1955.
132. Disegno di studio di A. Aalto per la pescheria Simunankoski in op. cit. P. reed. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
133. Disegni di A. Aalto durante il suo viaggio in Grecia alberi e rovine a Olimpia 1929 in A. Aalto,

Idee di architettura: scritti scelti 1921-1968, Zanichelli, Bologna, 1987.
134. Disegno di A. Aalto delle fondamenta del tempio di Olimpia durante il suo viaggio in Grecia del 1929 in A. Aalto, Idee di architettura: scritti scelti 1921-1968, Zanichelli, Bologna, 1987.
135. Disegni di progetto di A.Aalto per la pescheria Simunankoski in op. cit. P. Reed
136. In basso disegno di A. Aalto del paesaggio di Delfi durante il suo viaggio in Grecia del 1929 in op. cit. A. Aalto.
137. Piazza San Marco a Venezia 1924 in ibidem.
138. Le torri di San Gimignano 1948 in ibidem.
139. Valle dei Templi di Agrigento 1952 in ibidem.
140. A. Aalto in visita a villa Garches. Fotografia di Aino Aalto in op. cit. P. Reed
141. A.Aalto in visita a Parigi in compagnia di Lurçat. Fotografia di Aino Aalto in op. cit. Aalto
142. Sequenza di caricature prodotte da A.Aalto durante uno dei CIAM: Le Corbusier -P. Jeanneret - J. L. Sert - S. Giedion - C. Van Esteren - R. Neutra - Aino Aalto in op. cit. ibidem.
143. In basso "L'orazione dell'orto" di Andrea Mantegna in https://www.nationalgallery.org.uk
144. La piazza di Bergamo in op. cit. A. Aalto. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
145. Cappella dei Pazzi di Brunelleschi. in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
146. In basso disegno di A. Aalto per una chiesa in stile italiano per Jyväskylä in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
147. A. Aalto schizzo prospettico preliminare dalla chiesa di Muurame, Finlandia in op. cit. P. Angeletti, G. Remiddi.
148. Fotografia dell'ala di servizi sul retro della Chiesa di Muurame in op. cit. P. Reed. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
149. Fotografia della facciata di ingresso con campanile sullo sfondo in ibidem.Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
150. A. Aalto pianta dalla chiesa di Muurame, Finlandia in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
151. Fotografia della sala interna della Chiesa di Muurame, Finlandia in op. cit. AA. VV., A. Aalto: il Baltico e il Mediterraneo.
152. Fotografia della sala interna, Chiesa di Muurame, Finlandia in op. cit. P. Reed. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
153. Cappella Rucellai di Leon Battista Alberti presso Firenze in F. Borsi, Leon Battista Alberti: l'opera completa, Milano, Electa,1980
154. A. Aalto vista prospettica del giardino interno e del loggiato, chiesa di Muurame, Finlandia. Fondazione Alvar Aalto, Helsinki in op. cit. P. Angeletti, G. Remiddi. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
155. Progetto di una cosa con atrio per Vaino Alto, Alajarvi, Finlandia, 1925. Disegno prospettico dell'atrio e pianta del piano terra.
Fondazione Alvar Aalto, Helsinki in F. Mangone, Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea, Napoli, 2016.
156. Fotografia di A. Aalto presso gli scavi archeologici di Pompei, Casa a patio in ibidem.
157. Progetto per un Cappella funeraria a Jyvaskyla. in op. cit. P. Reed.
158. Progetto per un Cappella funeraria a Jyvaskyla. in ibidem.
159. Lars Sonck, corte interna della Borsa Valori di Helsinki, 1911 in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
160. Alvar Alato corte interna dell'edifici per uffici Rautatalo di Helsinki in ibidem. Elaborazione

fotografica a cura di L. di Loreto.
161. Gunnar Asplund, corte interna del Palazzo di Giustizia di Göteborg. in op.cit. J. M. López-Peláez.Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
162. Fotografia della Biblioteca di Viipuri di A. Aalto in F. Mangone; Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia, Electa, Napoli, 2002. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
163. Fotografia della Biblioteca di Viipuri di A. Aalto in ibidem. Fotomontaggio a cura di L. di Loreto.
164. In basso, sezione della Biblioteca di Viipuri di A. Aalto in op. cit. P. Reed. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
165. Municipio di Seinäjoki di A. Aalto, disegno di studio per la planimetria in op. cit. A. Aalto. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
166. Municipio di Seinäjoki di A. Aalto. Fotografia aerea in op. cit. P. Reed. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
167. Municipio di Seinäjoki di A. Aalto. Fotografia dell'ingresso al municipio in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
168. Municipio di Seinäjoki di A. Aalto. Disegno di studio per l'ingresso al Municipio in op. cit. A. Aalto. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
169. Disegno di A. Aalto durante il suo viaggio in Spagna del 1951in op. cit. A. Aalto.
170. Disegno del Teatro di Delfi nel 1929 in ibidem.
171. Fotografia della Maison Carrè in op. cit. P. Reed. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
172. Fotografia della Maison Carrè in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
173. Planimetria della Maison Carrè in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
174. Disegno di studio del Politecnico di Helsinki a Otaniemi di A. Aalto in op. cit. Aalto. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
175. Fotografia del Politecnico di Helsinki a Otaniemi di A. Aalto. in op. cit. P. Reed. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
176. Fotografia del Politecnico di Helsinki a Otaniemi di A. Aalto. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
178. Disegno di A. Aalto durante il suo viaggio a Aliza de Valladolid in Spagna nel 1951 in op. cit. A. Aalto.
179. Disegni di A. Aalto durante presso Calascibetta in Italia nel 1952 in op. cit. P. reed.
180. - 181. - 182.. Fotografie della Casa Sperimentale di Muuratsalo di A. Aalto in op. cit. P. Reed. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
183. - 184. - 185. Fotografie del Municipio di Säynätsalo di A. Aalto in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
186. - 187. Disegni di A. Aalto durante il suo viaggio in Grecia del 1929. Particolare della porta dei Leoni e complesso archeologico di Micene visto dall'alto in op. cit. A. Aalto.
188. Cartolina del Duomo di Siena inviata da A. Aalto durante il suo viaggio in Italia in ibidem.
189. - 190.- 191. Le fotografie rappresentano A. Alto, al mare in Italia con famiglia e amici in ibidem.

X - La robustezza e la sincerità

192. Aquerello di P. Celsing, disegno su fotografia del modello. Banca di Svezia, Stoccolma in W. Wang, The architecture of Peter Celsing, Stockholm: Arkitektur Forlag, 1996.
193. Disegno di studio di P. Celsing del Kulturhuset in ibidem.

194. Fotografia di P. Celsing, sullo sfondo il Kulturhuset realizzato in D. Fernandez-Carracedo Perez, Peter Celsing en el complesso de Sergels Torg: la Casa de la Cultura de Estocolmo, Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura (UPM).
195. Pianta del Foro di Cesare in op. cit. R. Bonelli, C. Bossoni, V. Franchetti Pardo. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
196. Stadio Olimpico di Stoccolma, Fotografia del modello e disegno a matita, P. Celsing in op. cit. W. Wang.
197. Progetto per la Town Hall Ulricehamn, prospetto, P. Celsing in ibidem.
198. Poste di Mazzoni presso Agrigento, Italia in op. cit. D. Fernandez-Carracedo Perez
199. Schizzi per la Town Hall Nynashamn, P. Celsing in op. cit. W. Wang.
200. Palazzo della civiltà a Roma di G. Guerrini, E. La Padula e M. Romano in L. Creti e T. Dore a cura di, introdurione di G. Muratore, Attilio Lapadula : architetture a Roma, Roma, Edilizio, 2007.
201. Pianta del Nolli raffigurante il Colosseo a Roma in S. Borsi a cura di, Giovan Battista Nolli. Nuova pianta di Roma, Roma, Officina, 1748.
202. Pianta dello Stadio Olimpico di Stoccolma di P. Celsing in op. cit. D. Fernandez-Carracedo Perez
203. Fotografia della stazione Blackeberg di Stoccolma, P. Celsing in C. Caldenby, J. Celsing, P. Glembrandt, G. Lindaha, K. Lindstedt, W. Wang; Peter Celsing 1920-74. Arkitektur SR: vol. 89, no. 9, 1989. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
204. Fotografia del Fronton Recoletos di Madrid, S.Zuazo e E.Torroja nel 1935 in E. Torroja, The Structures Of Eduardo Torroja, F. W. Dodge Corporation, 1958.Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
205. Fotografia della copertura del Palazzo dei Congressi di A. Libera, 1938|1954 in AA.VV., Adalberto Libera : opera completa. Milano, Electa, 1989. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
206. Schizzi per la copertura per la Chiesa di Härlanda in op. cit. W. Wang.
207. Fotografia del sagrato della Chiesa di Härlanda, Göteborg in ibidem.Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
208. Disegni di studio della facciata della Chiesa di Härland, P. Celsing in ibidem.
209. Fotografia del sagrato della Chiesa di Härlanda in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
210. Fotografia della facciata di San Francesco ad Arezzo. Fotografia e Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
211. Planimetria del Complesso parrocchiale di Härlanda, Göteborg, progetto di P. Celsing in op. cit. W. Wang.
212. Fotografie della Chiesa di San Tommaso a Vallingby. Fotografia e Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
213. Fotografia della chiesa di San Tommaso a Vallingby in op. cit. W. Wang. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
214. Schizzo della pianta, sezione e prospettiva della corte interna della Chiesa di San Tommaso in ibidem.
215. Fotografia del Sagrato della Chiesa di San Tommaso. Fotografia e Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
216. Schizzo della croce sulla sommità della collina dello Skogskyrkogården in op. cit. AA.VV., Didascalie dei disegni: il classicismo nordico 1910-1930 : Asplund e l'Italia, Roma 1985. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
217. Planimetria: Certosa di Firenze in op. cit. R. Bonelli, C. Bossoni, V. Franchetti Pardo. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
218. Convento la Tourette di Le Corbusier in L. Benevolo, Storia dell'Architettura Moderna, Roma,

Laterza, 1960. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
219. Chiesa di San Tommaso di P. Celsing in op. cit. W. Wang.
220. - 221. Acquerelli a cura di P. Celsing in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
222. Fotografia del Kulturhuset su piazza Sergel in op. cit. D. Fernandez-Carracedo Perez.Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
223. La flagellazione di Cristo, Piero della Francesca in http://www.gallerianazionalemarche.it/collezioni/
224. Loggia dei Lanzi a Firenze. Fotografia e Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
225. Schizzo di P. Celsing in op. cit. D. Fernandez-Carracedo Perez.
226. Assonometria del progetto di concorso in ibidem. Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
227. Fotografia della facciata della Banca di Svezia di P. Celsing. Fotografia e Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
228. Facciata di Palazzo Rucellai di Leon Battista Alberti in P. De Vecchi ed E. Cerchiari, I tempi dell'arte, volume 2, Bompiani, Milano 1999. Fotografia eElaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
229. Sculture di Giacometti - donna di Venezia, scultura di Bronzo in C. Klemm a cura di, Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung, Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1990.
230. Banca di Svezia, P. Celsing. Fotografia a cura di L. di Loreto.
231. Fotografia del Volume-Blocco della Banca di Svezia, P. Celsing in op. cit. W. Wang.
232. Scultura di Giacometti, Chez Hedma, scultura di bronzo in op. cit. C. Klemm.
233. - 234. - 235- Fotografie della banca di Svezia, Stoccolma. Fotografie e Elaborazione fotografica a cura di L. di Loreto.
236. - 237. Fotografie di dettaglio Banca di Svezia, Stoccolma. Fotografia a cura di L. di Loreto

- Intervista a Johan Celsing, a cura di Lelio di Loreto

Con l'occasione della visita alla città di Stoccolma è stato possibile avere alcuni incontri con l'architetto Johan Celsing, figlio di Peter Celsing. L'architetto ha messo a disposizione la sua conoscenza diretta - perchè partecipante attivo di alcuni eventi o perchè ne ha ricevuto il racconto da P. Celsing stesso - di alcuni fatti legati alla vita di suo padre e al contesto culturale scandinavo.
Gli incontri si sono svolti nello studio di architettura di J. Celsing, presso lo studio del padre, P. Celsing, nonchè attuale Archivio della Fondazione P. Celsing e in numerosi altri luoghi che gentilmente J. Celsing mi ha accompagnato a visitare. Tra questi ve ne sono alcuni che senza la sua presenza sarebbero stati inaccessibili - come la Banca di Svezia - o difficilmente visitabili a causa del loro normale uso quotidiano.
Il dialogo con l'architetto è avvenuto, quindi, a più riprese e in diversi giorni; ed è qui messo insieme in un unico testo rielaborato e tradotto dall'inglese, lingua in cui è avvenuta l'intervista originale. Il significato delle parole dette dall'architetto è rimasto inalterato, tuttavia si è resa necessaria una rielaborazione che, per quanto possibile, ha cercato di mantenere intatta la struttura delle argomentazioni proposte.

Stoccolma 17- 21 | 10 | 2017

Prendendo in esame i "viaggi al sud" di una serie di architetti del Centro e Nord Europa sto cercando di comprendere che ruolo svolge il Grand Tour nella formazione di questi architetti e quali siano gli esiti di questa esperienza nel progetto architettonico…..

In generale posso dire che l'ipotesi che mi proponi è corretta. Gli architetti svedesi, e certamente, P. Celsing - mio padre - Asplund e Lewerentz hanno fatto questo tipo di Grand Tour. Così come lo hanno fatto gli altri che hai menzionato, come Alvar Aalto e Erick Bryggman, e possiamo estendere l'elenco anche a me medesimo,
Io, ad esempio, ho passato molto tempo in Italia ma anche in giro per altri luoghi. Per questo motivo penso che dovrò estendere il discorso.
La tua interpretazione di questi architetti è sostanzialmente esatta per gli architetti che hai menzionato, da Lewerentz fino a Utzon, loro hanno fatto questo tipo di Grand Tour e sono stati ispirati dalle tradizioni e dalla cultura mediterranea, in particolar modo dall'Italia, ma anche da altri paesi.

Riguardo ciò vorrei dire che il tema di cui mi parli non è limitato agli architetti nati tra il Diciannovesimo (XIX) e il Ventesimo (XX) secolo. Questa tradizione esiste in Scandinavia

da molti secoli. Ad esempio ti vorrei parlare del primo celebre architetto di Svezia, Nicodemus Tessin il Giovane. Lui è conosciuto per essere stato l'architetto del Palazzo Reale.
Tessin il Giovane nasce nel 1654 ed è il figlio dell'architetto della Corte Reale di Svezia. Suo padre, Nicodemus Tessin il Vecchio, era nato in Germania.
La Svezia in questi anni era molto vicina politicamente alla Germania e così il padre di Tessin il Giovane (da questo momento quando si farà riferimento a Tessin senza specificare, si farà riferimento a N. Tessin il Giovane), nato nel 1615, si trasferì in Sevizia e iniziò a lavorare per la Corte Reale assumendo il ruolo di una figura professionale a metà strada tra un ingegnere e un architetto. Il figlio, visse e crebbe a Corte ed era considerato molto intelligente dalla famiglia Reale. Così, a diciannove anni gli fu assegnata un Borsa di Studio dalla Corte Reale di Svezia.
In questi anni il Re di Svezia Gustavo II Adolfo era già morto e aveva regnato per alcuni anni la Regina vedova, il suo nome era Cristina di Svezia. Fu lei ad assegnare al giovane Tessin la Borsa di Studio per svolgere un periodo di formazione a Roma.
Lei abdicò nel 1650 - alcuni anni prima che Tessin nascesse -, andò a Roma e li rimase per il resto della sua vita. Lei era una celebrità a Roma, in particolare in questi anni che era in atto la Riforma Religiosa di Lutero. Conosceva Cardinali e persone influenti. Era una vera celebrità in questo senso perchè lei era del Nord e quindi apparteneva alla sfere Luterana ma, allo stesso tempo, viveva a Roma e si avvicinò molto alla vita e alla società Cattolica.
In questo modo Tessin ebbe la possibilità di andare a Roma e vi si trasferì per cinque anni. Qui diventò un discepolo di Bernini.
Bernini, intorno al 1660, era già considerato un maestro da tutti gli artisti a lui contemporanei e Tessin lavorò nel suo studio per cinque anni. Egli fu presentato a Bernini dalla Regina. Probabilmente il giovane ragazzo non lo incontrò molte volte ma essendo introdotto dalla Regina potè diventare facilmente un suo apprendista. Durante il periodo di frequentazione dello studio ebbe la possibilità di incontrare e conoscere più da vicino un importante collaboratore di Bernini, Fontana.
Fontana fu una vero e proprio mentore per Tessin. Nel suo periodo di permanenza a Roma Bernini stava progettando e costruendo il Colonnato di San Pietro quindi era veramente una sorta di idolo per il giovane ragazzo. In questi anni, inoltre, Bernini andava spesso a Parigi, presso la Corte Reale di Francia presieduta da Luigi XIV, per discutere del progetto del nuovo Palazzo Reale del Louvre. Questo non fu mai costruito. Tuttavia in questi anni Bernini parlava spesso con i francesi per cercare di convincerli del disegno di progetto. I francesi non accettarono mai il progetto di Bernini ma i disegni del Louvre furono di grande ispirazione per Tessin che rielaborò l'idea per il progetto del Palazzo Reale di Svezia. Il cantiere ebbe inizio nel 1689 e si concluse nel 1727 quando Tessin era già morto.
Quindi, come dicevo, vive e studia per cinque anni a Roma nella sfera di Bernini, poi si sposta con lui a Parigi e infine si trasferisce un periodo a Londra. Così, quando fa ritorno in Svezia è l'architetto svedese con la miglior formazione di sempre. Questo diventa il tipico Grand Tour.

Quello che voglio dire è che gran parte degli architetti svedesi, da questo periodo, hanno fatto quello che ha fatto Tessin.
Tessin era un architetto davvero conosciuto e influente. Egli lavora per la Corte Reale di Svezia ma anche per la Chiesa e per le persone più influenti della società.
Tornato in Svezia ha appreso molto dal periodo di lavoro con Bernini; ha assimilato persino l'opinione che Bernini aveva dei francesi, che non gli permettevano di realizzare il suo progetto. Bernini era intelligente, ma anche molto ben educato culturalmente. Aveva studiato a fondo anche i trattati di Leon Battista Alberti, De Re Edificatoria; conoscenza che ha trasmesso al giovane Tessin. Per questi motivi, l'architettura del Palazzo Reale di Svezia è Eclettica nel senso migliore che si può attribuire a questa parola, non usa particolari strani, originali o innovativi; semplicemente decora la facciata al meglio di come gli era stato insegnato.
Quando torna a corte Tessin ha venticinque anni e quando il padre morì, di lì a poco, diventa veramente l'unico architetto a Corte; faceva ogni genere di cosa. Costruisce anche case private e sono tutti progetti molto ambiziosi ma una cosa importante da dire è che non riuscì mai a fare il salto di qualità successivo: l'abbandono dell'apparato decorativo; cosa che invece furono in grado di fare dopo di lui Lewerentz e Asplund. Loro riuscirono ad assimilare nel modo più efficace la lezione di Alberti riguardo l'appropriatezza del progetto architettonico. Tessin non riesce a superare questo punto teorico, nonostante sia molto colto e ben educato. Tuttavia apprese che il suo ruolo era di diffondere quanto aveva imparato e portò questo approccio al progetto nel Nord nei suoi lavori per la Corte Reale, per la Chiesa e per i privati.

La storia di Tessin è estremamente interessante perchè fu considerato il modello da seguire per tutta la generazioni successiva di architetti svedesi e scandinavi. Tutti si adoperarono per intraprendere il loro Grand Tour.
E' da sottolineare che la meta non era solo Roma; anche Firenze aveva un ruolo molto importante. C'era anche un forte interesse per il Mediterraneo Centro - Orientale e per il Marocco - erano tutti affascinati dai racconti di arem e odalische - quindi, penso che effettivamente il discorso sia da estendere a tutta l'area Mediterranea.
Tuttavia penso che l'Italia sia al centro della questione in quanto rimane la principale ispirazione per gli architetti scandinavi (e penso anche russi). Roma è un luogo interessante per tutti, San Pietro interessa ai Cristiani Ortodossi, ai Cattolici, ovviamente strettamente connessi a Roma, e anche ai Luterani. Roma, inoltre, era il punto di contatto tra la cultura e le tradizioni cristiane e gli altri paesi come La Spagna, la Grecia, Il Centro Oriente (Turchia). Agli architetti interessavano le culture tradizionali. Non era un problema di andare da un lato o dall'altro del Mediterraneo; la differenza tra una parte e l'altra non importava.
Dopotutto anche Alberti era interessato alla Grecia e allo stesso modo Orazio guardava alla cultura ellenistica. Proprio la Grecia è un riferimento fondamentale per gli architetti

scandinavi ma tutta l'area è sempre tenuta in considerazione. Oltre alla Grecia si guarda anche a Roma e Firenze - in particolare modo al Rinascimento - ma anche, come detto, all'Oriente; ad esempio si fa riferimento all'Egitto a riprova di un interesse per l'area nella sua interezza.

Riguardo P. Celsing, ha detto che e' stato certamente influenzato dai suoi viaggi. Penso sia interessante capire a fondo gli esiti che ha avuto questa esperienza nella sua vita professionale…..

Nel caso della mia famiglia e di mio padre, lui ha fatto molti viaggi quando era studente a diciannove anni e anche in precedenza, quando aveva diciassette anni, andò a Roma con sua madre. Anche all'inizio della guerra volle partire per Roma. Fece dalla Svezia a Roma in treno attraversando tutta l'Europa.
Quindi, è stato molte volte in Italia e penso che ricordasse con molto amore sia Roma sia tutta la parte del Centro, Firenze e Siena e anche tutto il Nord-Ovest, in particolare modo Venezia. Ha viaggiato dal Nord al Sud Europa veramente tante volte.
Sicuramente prende parte a più dei cinque viaggi di cui si fa menzione nelle pubblicazioni. Basta fare il conto delle tre volte che ha visitato l'Italia da ragazzo e di tutte le altre volte che ha visitato l'Italia con la famiglia. Solitamente andavamo a sciare in Austria. Lui non amava sciare. In queste occasioni andava a visitare Venezia. Lui fu davvero molto ispirato e studiò molto questa area, allo stesso modo di molti architetti scandinavi della sua generazione, lui era nato nel 1922, e della precedente.
Negli anni della Guerra non potè muoversi molto, tuttavia appena questa finì ricominciò a viaggiare. Andò subito a Parigi - aveva l'ansia di girare il mondo - e poi trovò lavoro prima a Beirut in Libano, dove ha vissuto per un anno e mezzo, e poi in Kuwait dove disegnò e progettò molte architetture per alcune compagnie.

I penso che la ragione di questa propensione al viaggio nasca, in parte, dalla nostra vicenda familiare. La mia famiglia ha vissuto a Istanbul per due generazioni, tra il 1718 e il 1780; cinquanta anni nel Diciottesimo secolo. La mia era una famiglia di ambasciatori e mio padre per questo aveva avuto la possibilità di passare molto tempo a Istanbul. E' praticamente cresciuto con un suo cugino di primo grado che viveva li. Egli aveva una casa con moltissime stanze, con soffitti alti e un arredo molto ricco ed elaborato. Affissi alle pareti c'erano molti dipinti di vedute di Costantinopoli e del Bosforo. Fu molto segnato da quell'esperienza e da quelle atmosfere; in particolare modo rimase molto colpito dall'atmosfera che si poteva vivere sul Bosforo.
Si può dire che è cresciuto con il ricordo dell'atmosfera del Bosforo. Infatti, subito dopo il periodo di lavoro a Beirut, ripassò per la Turchia. Era veramente affascinato da questi luoghi.

E' importante dire che nel periodo in cui è vissuto mio padre, anzi, direi fino a quel periodo, l'architettura era una professione molto legata all'estrazione sociale borghese. Era un lavoro per un gruppo benestante dell'establishment sociale. Nella generazione di mio padre, gli architetti appartenevano solitamente a famiglie borghesi ben inserite nella società. Ma in questi anni le classi sociali benestanti in Svezia stanno cambiando. Molte più persone provenienti da diverse estrazioni sociali intraprendono questo percorso di studi e non sempre hanno le risorse economiche e culturali per comprendere il bisogno di viaggiare e in generale per comprendere l'importanza di questo fenomeno del Grand Tour.
Probabilmente quella del Grand Tour è un'esperienza che spaventa e intimorisce questi giovani architetti. Non era un problema economico, loro potevano essere supportati spesso da Borse di Studio. Non è un problema di povertà. Parlo di famiglie appartenenti alla classe dei lavoratori che ora possono permettersi di studiare e possono anche permettersi di viaggiare; per me loro non continuano questa tradizione perchè non hanno, o non gli sono stati forniti, i mezzi culturali per comprenderne l'importanza. E' così che inizia a perdersi il concetto di Grand Tour.
Il Grand Tour non nasce come una cosa necessaria e non nasce come una cosa per persone ricche ma nasce come un'opportunità per persone curiose, interessate e soprattutto di talento. Molte persone che partivano non erano ricche ma erano estremamente talentose, e parlo di molti anni fa. Ad oggi con la grande esplosione dell'università il discorso è diventato ancora più complesso ma ha origine nelle generazioni subito successive a quella di mio padre.

Fatto sta che in quegli anni molte persone con differenti interessi e storie differenti si interessavano alla pratica del Grand Tour e mio padre stesso fu molto ispirato dai suoi viaggi. Questo accade per molti architetti del Diciassettesimo e Diciottesimo, come Tessin, ma anche per molti del Diciannovesimo e Ventesimo secolo come mio padre, Lewerentz, Asplund, Bryggman, Aalto ma anche Loos e altri.
Era un problema di interesse verso la cultura. Mio padre quando partiva visitava architetture, musei, opere d'arte. Faceva moltissimi disegni in prospettiva e in sezione di monumenti, architetture e dettagli di cose che lo interessavano….

Durante la sua gioventù' P. Celsing viene a contatto con alcuni personaggi importanti del Novecento. Alcuni di essi sono parte integrante della mia ricerca - come Asplund, Lewerentz e Utzon - altri , invece, sembrano avere una importanza fondamentale ma e' da chiarirne il ruolo - ad esempio P. Hedqvist - nella formazione e nelle occasioni di vita che avrà' suo padre…..

Il caso di Utzon è interessante perchè era molto amico di mio padre. Si sono conosciuti perchè, all'inizio della Guerra, la Danimarca fu occupata e lui venne a vivere in Svezia, a Stoccolma. Qui hanno lavorato insieme - purtroppo io non ho mai avuto l'occasione di

incontrarlo - nello studio di Paul Hedqvist.
P. Hedqvist è un personaggio molto importante. Lui era più giovane di Lewerentz e Asplund di qualche anno, era anche molto amico di A. Aalto. Era un architetto molto talentoso e ebbe molto successo ma era un po' diverso da Asplund e Lewerentz. Lui era più un tecnico. Lavoravano per lui molte persone, aveva uno studio veramente molto grande in un edificio molto grande. I suoi primi lavori erano molto eleganti e raffinati.
Ad esempio vinse il concorso per il nuovo aeroporto di Stoccolma nel 1935. Vinse la competizione contro Asplund e Lewerentz, era veramente un uomo di successo. Mio padre e Utzon lavoravano in questo grande studio; Hedqvist aveva a disposizione un gruppo composto, probabilmente, dai migliori architetti scandinavi di quegl'anni. Infatti aveva moltissimi lavori, era un architetto molto intelligente. Sempre, in quegli anni, nel suo studio lavoravano anche A. Korsmo e A. Jacobsen. Anche lui come Utzon era dovuto espatriare dalla Danimarca per l'occupazione tedesca, ma lui era ebreo quindi la situazione era un po' diversa…

Quella di Hedqvist era una figura veramente centrale, ricopriva anche un ruolo di primo piano nell'Accademia di Svezia, era un professore molto importante.
Come professore era a stretto contatto con mio padre. Era il suo relatore di Tesi, un ruolo piuttosto formale, ma dal punto di vista accademico erano molto legati. Sul lavoro invece era diverso; mio padre lavorava nel suo ufficio, lo rispettava moltissimo, ma erano culturalmente distanti, avevano punti di vista completamente differenti.
In ogni caso, nell'attività accademica erano molto connessi, lui era una persona importante, era l'unico in grado di competere con gli studi di Lewerentz e Asplund e aveva degli incarichi veramente importanti. Lewerentz in realtà era praticamente il suo opposto. Il suo studio era piccolo, lavorava personalmente ad ogni progetto ricercando le soluzioni per ogni dettaglio, inoltre gli venivano commissionati sempre progetti molto esclusivi. Era una persona molto elegante e pacata, aveva una moglie ricca e si poteva permettere di fare solo i lavori che gli interessavano o che gli piacevano. Hedqvist, al contrario veniva da una situazione di famiglia molto umile era quindi una persona molto energetica e ambiziosa, per questo aveva un grande ufficio e si occupava di così tanti lavori. Lewerentz invece rimase sempre nella sua piccola e prestigiosa dimensione.

Per quanto riguarda Asplund e Lewerentz, sembra possibile stabilire delle relazioni significative di questi architetti nella vita di P. Celsing……
e più' in generale, essi ricoprivano un ruolo di guida nella comunità' architettonica svedese…..

Asplund è stato un professore di mio padre ma è morto quando mio padre era ancora all'università, fu un suo professore.
Invece una figura molto vicina a mio padre è stata Lind; lui lavorava per Asplund; era il

suo uomo di fiducia nel cantiere della City Library di Stoccolma. Lind era della stessa generazione di Hedqvist ma aveva un temperamento completamente differente. Lui lavorava come Asplund e Lewerentz, per pochi lavori non troppo grandi e con molta intensità. Quando Asplund si è ammalato ed è morto lui ha preso la sua cattedra all'università. Era veramente molto amico con mio padre ed era sia un professore di riferimento sia il suo mentore - in realtà è stato anche il mio Padrino - era anche una connessione spirituale tra mio padre e Asplund, perchè mio padre non aveva avuto il tempo di conoscerlo personalmente, aveva solo partecipato alle sue lezioni all'Università, lo aveva conosciuto solo come studente.
Invece conosceva molto bene Lewerentz. Venne a conoscenza dei suoi lavori con la Cappella della Resurrezione, conclusa alcuni anni prima che mio padre finisse la Scuola di Architettura. Fece un viaggio di studio e fu molto ispirato dai lavori che vide di Lewerentz. In questi anni ancora non conosceva Lewerentz, ma conosceva bene un suo figlio perchè erano andati nella stessa scuola e era stato in classe con il fratello di mio padre. In ogni caso si interesso molto al lavoro di Lewerentz, però poi si laureò e partì per Beirut da dove ritornò nel 1948.
Si fermò definitivamente a Stoccolma quando conobbe e sposò mia madre. Divento il capo dell'Ufficio della Metro di Stoccolma. In questi anni erano da progettare solo le fermate metro sub-urbane perchè quelle del centro erano già state tutte costruite. Disegnò gran parte delle fermate metro nuove che furono costruite. La stazione in se, solitamente, era già fatta, lui si occupava dell'esterno. Per farle usufruiva di acciaio fornito dal IDESTA, una fabbrica di Stoccolma che produceva l'acciaio anche per Lewerentz, così si sono incontrati.
Nel 1953 mio padre partecipò e vinse alcune competizioni per delle chiese, una fu quella di Göteborg una quella di Berlino. Negli stessi anni Lewerentz fu incaricato di ristrutturare la cattedrale di Uppsala, questa è una antica Cattedrale, dai tempi della Corona di Svezia. Lewerentz stesso chiese a mio padre di collaborare con lui e lui accettò. Loro collaborarono per diverso tempo ma io ero troppo piccolo per ricordare. Alla fine il progetto non fu realizzato, ma, nello stesso tempo mio padre aveva vinto questi concorsi per le chiese e stava realizzando proprio la chiesa di Härlanda a Göteborg tra il 1953 e il 1957. Lewerentz nella sua chiesa di San Marco si ispira evidentemente a mio padre. Lui aveva visto in lui un giovane architetto, trenta anni più giovane, pieno di idee e di talento; così decise di rivitalizzare il suo lavoro cercando e trovando ispirazione nel lavoro di mio padre.
Seguendo questo registro si occupò dell'ampliamento della Cappella del Cimitero di Malmo da lui costruita nel 1940. Questo era un piccolo edificio che ha avuto la funzione di pre-testo e prefigurazione, una di prova di quello che ha poi fatto nella chiesa di San Marco e alla Klippan Chappel. In queste due opere registra esattamente quanto fatto a Malmo nella piccola cappella.
Mio padre era quindi a tutti gli effetti un concorrente alla pari con Lewerentz sul mercato. Molti dicono che lavorò per lui. Non è vero. Al massimo si può dire che collaborarono in

alcuni lavori. Erano due architetti alla pari, tanto che mio padre mandava a lavorare da lui dei suoi collaboratori, ad esempio Papadopulos…..

Riguardo l'architetto greco Papadopulos, e' un figura storica che ricorre spesso, ma di lui non si sa molto. Si conosco i celebri nomi per cui ha lavorato - Pikionis, Le Corbusier, Markelius, Celsing e Lewerentz - penso sia interessante capire che tipo di apporto ha potuto dare un architetto greco in uno studio operativo in Svezia; sono culture architettoniche molto differenti….

Si, mio padre aveva come collaboratore nello studio anche questo architetto greco che poi ha mandato a lavorare da Lewerentz per la Klippan Chapel.
In ogni caso si trasferì qui a Stoccolma nel 1950. Ho conosciuto personalmente Papadopulos, ed era un personaggio molto interessante, purtroppo è venuto a mancare l'anno scorso. Lavorò per Pikionis e soprattutto era molto amico di Tzanakis che lavorava da molti anni da Le Corbusier. Questo lo presento a Le Corbusier, Papadopulos aveva un carattere molto vergognoso e non si sarebbe mai presentato di persona a cercare un lavoro. Così fu presentato e lavorò con Le Corbusier.
Successivamente si trasferì nello studio di Markelius e poi iniziò a lavorare per mio padre, probabilmente intorno al 1960.
Il suo ruolo nello studio apparentemente non era di primo piano. Aveva un carattere molto introverso. Tuttavia era molto importante per mio padre perchè sapeva fare dei bellissimi disegni. In particolare lui è stato il disegnatore della piazza pedonale della Casa della Cultura di Stoccolma. La pavimentazione è una sua idea, un misto di marmo di Carrara e travertino. Era un qualcosa che poteva disegnare e pensare solo un allievo di Pikionis. Il suo ruolo nel disegno dei dettagli era fondamentale. Le cose disegnate da lui avevano sempre questo carattere a metà tra modernismo e un sapore antico, era un effetto molto raffinato.
Il problema era che lui era molto timido e penso fosse veramente molto devoto come collaboratore di mio padre, che invece aveva un carattere molto forte, diciamo molto speciale. Così alla fine andò ad aiutare Lewerentz per la Klippan Chapel, questa è una connessione tra le varie cose di cui stiamo parlando molto forte…..

Esiste una connessione tra ciò' che si osserva nel viaggio e il progetto? In cosa consiste l'esito del viaggio? Fotografie, disegni e appunti possono essere un materiale di studio significativo per comprendere …
Lewerentz usa la tecnica del frammento fotografico mentre Asplund fa molti disegni e fotografie del contesto urbano e paesaggistico. Anche P. Celsing immagino avesse un suo modo di assimilare nella memoria ciò' che aveva colto con lo sguardo…
Questi materiali servono per ricordare, fissare idee e atmosfere, per bloccare delle specifiche situazioni ambientali che l'architettura ha reso possibili……

Si, è evidente che Lewerentz abbia usato la tecnica del frammento fotografico mentre Asplund si interessa di più al disegno e alle fotografie del contesto urbano e paesaggistico. Per quanto riguarda mio padre, lui disegnava molto, specialmente quando era giovane.
Io penso che sia giusto l'interesse per questi materiali ma che sia anche rischioso. No si devono guardare questi disegni o fotografie in quanto tali.
Io penso che l'importante non siano le foto e i disegni che in se possono anche essere delle collezioni di ricordi e possono sicuramente ispirare a molti livelli. Penso che, alla fine, ciò che rimane è l'esperienza. L'esperienza dello spazio e delle atmosfere è la cosa senz'altro più importante. Ora che tu sei venuto qui a Stoccolma hai potuto comprendere cosa vuol dire la differenza tra il buio e la luce e i climi differenti. Io penso che chi va a Roma, certamente si interessa degli edifici ma la cosa che colpisce di più è l'atmosfera. E' tutto radicalmente differente il sole, il vino, le persone. E' un problema culturale. La differenza è nella cultura quotidiana. Le persone parlano con un linguaggio differente, il sole è alto e non basso, le giornate sono lunghe, anche l'inverno è molto differente, da noi dura fino a marzo ed è tutto così oscuro….
Mi ricordo mio zio, ambasciatore, da piccolo mi raccontava dell'Italia e parlava sempre del caffè come un sogno. Io ero un ragazzo e ovviamente ero affascinato e incuriosito. Parliamo del 1970 e già allora stava nascendo la globalizzazione, la società stava cambiando, ciò vuol dire che oggi il clima è lo stesso ma la società non è quella di allora, è tutto molto diverso….
Tornando ai riferimenti architettonici, sicuramente, Lewerentz nella Cappella della Resurrezione si riferisce all'Eretteo sull'Acropoli, ma non sono sicuro neanche che lo abbia mai visitato. Lui è certamente stato in Grecia e ha fatto esperienza di molte cose. Quello che riporta con se è l'esperienza. Per studiare l'Eretteo o Bramante o Borromini, può usare dei libri, che sicuramente aveva. Quello che lui assimila durante il viaggi è l'esperienza alle luogo e dello spazio.
Anche mio padre passa molto tempo in Toscana e passa per Arezzo. Ma il suo bagaglio conoscitivo è l'esperienza dei luoghi.
Riguardo all'esperienza in Italia, lui rimase molto colpito anche da altre cose oltre a Roma, Firenze e Venezia. Si interesso anche a quello che accadeva nella campagna. Si è fatto ispirare dall'atmosfera rurale dell'Italia sia al Nord come, in Veneto, che al Sud, come Sicilia. La campagna italiana con le sue piccole chiese rurali è qualche cosa di molto differente da ciò che abbiamo nel nostro paese. Noi abbiamo i boschi e le praterie. La compagna è diversa, le piccole chiese sono viste come una cosa molto tipica dell'Italia e la Chiesa di Härlanda ha molto a che vedere con questo tipo di immaginario. Potrebbe essere una Chiesa anonima nel mezzo della compagna dell'entroterra Mediterraneo. Fa parte di quell'immaginario meno formale, non è un Tempio antico imponente o una Cattedrale è una sorta Classico minore.

Questo immaginario ha influenza mio padre in molte Chiese perchè non doveva progettare mai delle cattedrali. La chiesa di Härlanda, come le altre chiese di cui si è occupato, è una chiese sub-urbana. Per questo motivo le associa alle chiese di campagna fuori dai grandi centri culturali come Roma, Firenze e Venezia. Anche in questo senso il viaggio nell'area Mediterranea ha influenzato mio padre.
Per la Chiesa di Vallingby è lo stesso. Qui, come ad Härlanda, è assimilata anche la funzione sociale della chiesa. Questa diventa un vero e proprio spazio pubblico con passaggi interni aperti alla città. Ha un ruolo molto sociale nelle piccole comunità. A piano terra è possibile organizzare eventi, lasciare i bambini a giocare o fare attività di ogni tipo. La chiesa non è un Tempio o una Cattedrale, è uno spazio sociale.
Per concludere, l'esperienza del paesaggio e del clima è determinante, la vita è più lenta. Io penso che il punto della questione e, ciò che è interessante, è la vita in generale. Mio padre prendeva appunti ovunque di qualsiasi cosa e soprattutto delle persone. L'idea del campanile di Härlanda viene certamente dall'Italia, forse da Ravenna in Classe, anche se non ricordo se lui l'abbia mai visitata. Ma anche in questo caso penso che l'ispirazione è data dal tipo di vita che si svolge in quel luogo.
Riguardo ai suoi riferimenti io ricordo bene che una mattina sono andato in studio con lui e sul suo tavolo era presente una edizione speciale di Casabella di Ernesto Rogers. Era un'edizione commemorativa di Adolf Loos, e lui in questa guardava e studiava un progetto di A. Loos per il Lido di Venezia. Anche lui
-come me - sembrava molto interessato a Loos, infatti i suoi progetti non avevano nulla a che vedere con l'architettura degli anni 50. Erano molto silenziosi fuori e molto intensi ed espressivi all'interno. La cosa che trovo più interessante nel suo lavoro è la contraddizione tra proporzioni moderniste e materiali e spessori tradizionali. Il suo uso del mattone non è come quello di Mies, lui cerca di far uscire la materialità che ha imparato da Asplund e Lewerentz…..

Riguardo la questione della materialità' e della prospettiva, suo padre era molto interessato all'arte, e' giusto cercare la connessione tra alcuni artisti - Leon Battista Alberti e Giacometti - nelle intenzioni e nelle scelte progettuali messe in atto, come ad esempio l'aneddoto della scelta di usare alcuni mattoni di seconda mano per la facciata della Chiesa di Härlanda ….
L' arte sembra essere stata una parte determinante nella vita di suo padre vorrei capire pero' il ruolo che questo interesse ha avuto nel progetto…..

Io penso che Piero della Francesca sia un artista molto interessante e anche mio padre conosceva bene il suo lavoro, lui aveva molti alcuni libri su di lui e nel suo tempo trascorso in Italia è avvenuto probabilmente un contatto. Era interessato soprattutto al suo modo di costruire la prospettiva. Oltre a lui era in generale molto interessato all'arte. Un artista che ha seguito molto è Giacometti. Lo conobbe nel 1960 in una sua esposizione presso Zurigo.

La questione dei mattoni di seconda mano per la Chiesa di Härlanda è vera. Servivano a dare più rusticità e plasticità al materiale. Lui lavorava molto con gli artisti e con sensibilità artistica. Infatti quando studiava con Hedqvist era presso l'Accademia delle Arti di Stoccolma. In quegl' anni gli studenti di architettura erano anche studenti d'arte. Quindi era in stretto contatto con molti artisti. Potrai vedere direttamente quanto sia stretta la sua relazione con l'arte , quando verrai in visita nell'archivio-studio, dove ci sono ancora le sue sculture e dei suoi amici. Anche in questo caso l'iterasse principale è legato a come reagiscono i sensi e a come fare atmosfera attraverso l'opera.
Io penso che questo tipo di idee legate all'architettura arrivino da Asplund e da Lewerentz. Stoccolma in questi anni, intorno 1950, era molto legata al modernismo, c'erano grandi vetrate, curtain-wall di vetro stile grattaceli di S.O.M., era tutto molto poco spesso. Loro invece cercavano le qualità rustiche dei materiali. Mentre tutto diventava privo di spessore, mio padre, seguendo Lind, Asplund e Lewerentz si evolveva su un'altra linea di pensiero interessata allo spessore. Penso che in parte abbia influito anche la conoscenza del lavoro di Tessenow che era molto popolare in Svezia.
Lui non ha mai fatto un'architettura in curtain-wall lui ricercava le qualità tattili e scultoree della materia….
Riguardo la sua esperienza diretta, che tipo di rapporto aveva con suo padre, l'architettura deve essere stata una componente importante della sua vita fin da subito….

I sono cresciuto molto vicino a mio padre ma io non ero architetto mentre lui era vivo. Ho lavorato nel suo studio ma mi occupavo di plastici e cose più legate all'arte; avevo quattordici o quindici anni.
Per un lungo periodo il mio interesse principale è stato la musica. Il fatto che mio padre fosse architetto si sentiva molto in famiglia, la nostra vita famigliare era completamente condizionata dal lavoro. Io in quegli anni non avevo intenzione di diventare architetto. Mi sono interessato all'architettura dopo, per ragioni differenti. Purtroppo mi sono iscritto all'università un anno dopo la sua morte però tra di noi c'era un ottimo rapporto parlavamo molto e conoscevo bene tutti i suoi collaboratori. Lui per me è stata una grande ispirazione, ma siamo anche molto diversi.

Riguardo a quanto abbiamo detto fino ad ora, oggi la situazione e' davvero molto differente da tutti i punti di vista, lei ha viaggiato molto e mi chiedo quali aspetti possano colpire oggi un architetto scandinavo che ha la possibilità' di fare esperienze paragonabili al grand tour di allora….
Sempre che questa possibilità' di fare un'esperienza cosi' autentica, ad oggi, persista…..

Si, ho viaggiato molto anche io, ma in maniera molto differente. Io ho avuto la fortuna di essere stabilmente in Italia per un periodo abbastanza lungo per altre ragioni oltre l'architettura e ho visitato molti posti. Ad esempio io ho vissuto per due mesi solo ad Assisi e ho

studiato a Parigi perchè ero interessato ad artisti come Matisse e Picasso.
In Italia ero attratto da Morandi, da tutto il movimento della Metafisica e da Carrà, oltre all'arte faccio molto riferimento alla letteratura e alla poesia. Conosco molto bene Dante e penso che Orazio sia veramente magnifico.
Mi interessa l'architettura ma penso che oggi sia importante anche tutto ciò che gira intorno ad essa. Ho passato molto tempo anche in Spagna e Grecia. In Grecia ad esempio sono stato tre settimane solo per studiare Pikionis, l' Eretto e l'Acropoli. Penso che il lavoro di Pikionis sia davvero molto importante……
Prima di iniziare con l'architettura ero molto diffidente con questa disciplina per molte ragioni.
Quando ho iniziato a studiare architettura ero già avviato nel mondo delle arti: musica, pittura e scultura. Da studente di architettura e da architetto ho continuato ad usare soprattutto la pittura che mi fu molto di aiuto per disegnare. Trovo che sia molto importante lo studio in prospettiva dell'architettura. Il disegno è un mezzo molto efficace per la nostra professione.
La nostra professione è complessa perchè oltre a questi saperi va aggiunta la conoscenza della tecnica e ci sono molto conoscenze tecniche che bisogna avere. Per la mia esperienza l'architettura va prima di tutto disegnata perché il disegno stimola la nostra immaginazione. Il senso dell'architettura per me risiede nell'interpretarla come un'arte applicata. L'architettura non è scultura, non è l'edificio ma è' un pezzo d'arte applicata per la vita delle persone. L'architettura deve esprime sentimenti , ambizioni e tragedie della vita delle persone che la abitano. Per essere architetti,e se vogliamo fare degli edifici, dobbiamo prima di tutto comprendere la vita.
Il mio interesse per arte, musica e poesia ha ovviamente influenzato il mio modo di fare architettura. La cosa più importante che ho capito attraverso le arti è che bisogna comprendere il limite dell'architettura. Il limite della forma. Il limite delle costruzioni. Molti architetti fanno cose complicate perchè non vogliono capire dove è il limite. Capisco che a volte fare cose strane o esagerate procura molto successo e notorietà, ma io preferisco fare cose più contenute e controllate. L'esplosione della tecnica e della tecnologia ha lo stesso problema e alla fine questi temi non sono poi così importanti.
Per capire questo concetto potrei fare un paragone tra la poesia di Orazio e quella di Catullo. Orazio scrive delle ballate molto misurate e attente, senza picchi di emozione se comparate a quelle di Catullo piene del fuoco della passione. Tuttavia le ballate di Orazio permangono nella loro espressività con costanza. L'architettura per me è qualche cosa di simile. Noi necessitiamo dell'energia di Catullo ma abbiamo bisogno anche del controllo e dell'appropriatezza di Orazio.
Orazio ci fa capire il limite oltre il quale non è necessario andare. Questo concetto dell'appropriatezza è stato portato avanti dal pensiero di Leon Battista Alberti nel Rinascimento ed è molto importante. I giovani architetti e artisti pieni di energie non capiscono cosa è appropriato. Dobbiamo spiegare che gli edifici devono essere appropriati perchè vanno

oltre la nostra vita sono qualche cosa che rimarrà dopo di noi. Ad esempio questo è un concetto che ho compreso chiaramente dall'Egitto….
Detto ciò, io amo i modelli complessi e le forme d'arte molto espressive, ma Il problema di questi modelli è che non sono trasmissibili. Sono modelli troppo individuali, legati alla personalità di chi li produce, non sono cose che si possono insegnare. Ciò che invece si può insegnare è fare un'architettura giusta. Dobbiamo poter lasciare qualche conoscenza.
Il poeta inglese Shelly ha scritto dei versi in difesa della poesia. Alla fine del lungo testo dice che sono rivolti ai poeti e agli artisti in generale, quindi, per come la penso io, anche agli architetti. La parte del testo a cui sto pensando recita:
I poeti sono i legislatori non conosciuti del mondo.
Parlando come architetti potremmo dire che

Gli architetti sono i legislatori non conosciuti del mondo.

Johan Celsing *Intervista a cura di Lelio di Loreto*

Epilogo

- Attraverso lo specchio. Imparare a immaginare un'intenzione progettuale.

Forse l'architetto è venuto a vedere quell'albero meraviglioso e ha pensato che le idee fossero parte delle cose o gli oggetti un frammento di pensiero. E' nella fecondità del nostro vagabondare, nella perdita insistente di ciò che ci circonda, che giace la vita bella e dura, così come tutta la tristezza è solo una parte della felicità di un altro tempo. - L. M. Mansilla

L'assunto posto alla base di questo studio si domanda in che misura si può asserire che architetti di cultura Centro e Nord europea abbiano contribuito alla costituzione di un'immagine architettonica del Mediterraneo riferibile direttamente alla pratica del costruire.
L'auspicio è che sovrapponendo e confrontando questi *Sguardi da Nord* sia possibile circoscrivere alcuni aspetti che determinano gli elementi di progetto, le abitudini e le atmosfere dell'area sotto esame.

A ben vedere, la risposta all'assunto è già presente nelle architetture che sono state selezionate. Attraverso la modalità operativa di analisi critica dei progetti e delle storie personali di alcuni architetti, sono state fornite delle risposte precise alla tematica già all'interno della trattazione. La risposta all'ipotesi si dimostra quindi fondata, a patto che sia sempre rintracciabile *un'esperienza* come fonte conoscitiva dell'architettura.
E' stato più volte sottolineato come sia proprio il viaggio il fattore decisivo. Questo consente l'esperienza diretta delle architetture nei diversi contesti urbani e paesaggistici, ed è dall'esperienza stimolata dal viaggio che si alimenta la poetica di questi architetti, personalità che mettono a fuoco problemi di architettura ancora di grande attualità.

Il Mediterraneo, quindi, non è un semplice strumento del progetto ma prende il ruolo di innesco. Esso è una spinta a guardare, attraversare e registrare esperienze.
La dimensione esperienziale è il dato che scioglie il nodo critico della questione.
Gli architetti presi in esame registrano situazioni ambientali esercitando uno sguardo. L'oggetto di questo sguardo sono caratteri, modalità di azioni e atmosfere da sottoporre a una rilettura.

Ne risulta un ribaltamento del rapporto dialettico ipotizzato tra gli sguardi e il Mediterraneo. In conclusione è lo sguardo il collante che tiene insieme tutti gli architetti presi in esame, così diversi e così inconciliabili all'interno di un unico corpo teorico. E' determinante in ognuno di essi la capacità di apprendere *come* osservare, decifrare e assorbire tutte le questioni poste in essere dalla poliedrica realtà culturale con la quale si vanno a misurare. Si può dire, dunque, che il prodotto più importante di queste esperienze consiste nell'attivare la capacità di guardare l'architettura. Attraverso lo sguardo questi architetti hanno saputo assimilare situazioni di vita specifiche. Queste, dopo essere state assimilate, si presentano come un auspicio progettuale espresso dall'architetto. Egli, se privato di questa

esperienza non avrebbe potuto immaginare; non avrebbe potuto produrre quella precisa *intenzione progettuale*.
A ben vedere una conclusione interessante potrebbe sostenere che il ruolo del Mediterraneo sia quello di una fonte di ispirazione. Attraverso lo sguardo è possibile fare esperienza di questo luogo, di queste atmosfere e di questa spazialità che permettono all'architetto, per l'appunto, di immaginare.
A tal proposito le parole di Alice quando incontra l'unicorno:
Anch'io ho sempre pensato che gli unicorni fossero mostri fantastici. Non ne avevo mai visto uno prima d'ora! - Lewis Carroll
Chiusa nella sua stanza, la piccola Alice attraversa un giorno uno specchio e comincia un viaggio meraviglioso. Durante questa esperienza surreale, in un fantasmagorico mondo al rovescio, incontra strambi personaggi che le fanno compagnia nel suo percorso. Nel mondo al rovescio solo i controsensi hanno senso e una sola è la regola: credere all'impossibile. Ciò che fa evolvere il personaggio di Alice non consiste nel credere nell'unicorno, ma è la possibilità di fare esperienza di cose inimmaginabili. Si può dire che questo incontro attiva in lei un processo cognitivo attraverso il desiderio di conoscere l'ignoto e di credere all'impossibile. Accende l'interesse nel fare esperienza.
Da questa riflessione ne risulta un vero e proprio cambio di ruolo del Mediterraneo che da soggetto diventa oggetto. La riflessione non è più su cosa sia il Mediterraneo ma su cosa esso possa insegnarci. Il suo ruolo sembra quello di catalizzare interessi per stimolare curiosità e azioni differenti. Infatti il vero minimo comune denominatore tra gli architetti presi in esame consiste nella continuità, nell'evoluzione di come e cosa si guarda. Sono questi dati che diventano memoria. Memoria da usare nel progetto attraverso una reinterpretazione del materiale osservato ed esperito durante il viaggio.
La costruzione dell'immaginario, dunque, non serve per definire il Mediterraneo ma per costruire le intenzioni progettuali a partire dagli stimoli che esso ci propone. La scelta dei casi studio ha quindi prodotto una panoramica di atteggiamenti progettuali differenti, sufficiente per sostenere questo significato. Decidere cosa apprendere o come ampliare questa casistica è il passo successivo; nella speranza che sia utile per gli architetti-progettisti. Perchè si deve osservare, per non smettere mai di immaginare i possibili scenari di vita e trasformarli, ancora una volta, in architetture.

Selezione bibliografica

Mediterranei

D. Abulafia, *Il Grande Mare. Storia del Mediterraneo*, traduzione di L. Vanni, Milano, 2013.

C. M. Aris, *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Torino, 1994.

C. Baeza, *La idea construida*, COAM editorial, Madrid, 1996 .

M. Baldissara, M. Montori, T. M. Piccinno a cura di; *Roma: Cosmo|Materia|Cultura Proiezioni trasversali per il progetto della città,* Raleigh, Lulu.com, 2016

G. Bateson, *Memoria e Natura,* Adelphi, Milano, 1984.

L. Bellicini, *Mediterraneo: città, territorio, economie alle soglie*; Cresme, Roma, 1995.

F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, Milano, Bompiani, 1987.

F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II (2 vol.)*, traduzione di Carlo Pischedda, Collana Biblioteca di cultura storica n.48, Torino, Einaudi, I ed. 1953-1985.

F. Braudel, *Memorie del Mediterraneo. Preistoria e antichità*, Milano, 1998.

P. Eisenman, *La base formale dell'architettura Moderna,* trad. M. Baiocchi e A. Tagliavini, Bologna, Pendragon, 2009.

A. Farris, *Situare l'azione: uomo,spazio, auspici di architetture*, Città di Castello (Perugia), 2012.

K.Frampton, *L'altro movimento moderno,* a cura di L. Molo, Mendrisio, Silvana, 2015.

C. Gambardella, *Il sogno bianco. Architettura e «Mito mediterraneo» nell'Italia degli anni '30,* Napoli, 1989.

S. Holl, *Parallax*, Basel, 2000.

Holl S. Pallasmaa J. Perez Gomez A., *Questions of perception : phenomenology of architecture* , A+U, Tokyo, 1994.

A. Lanzetta, *Opaco Mediterraneo: modernità informale*, Melfi, Libria, 2016.

J. Le Goff, *L'Europa raccontata da Jacques Le Goff,* traduzione di F. Cataldi Villari, Editori la Terza, Bari-Roma, 1996.

J. Le Goff, *Il tempo continuo della storia*, traduzione di D. Scaffei, Editori la Terza, Bari-Roma, 2014.

J. F. Lejeune M. Sabatino., *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and*

Contested Identities, Routledge, 2010.

L. M. Mansilla; *Apuntes de viaje al interior del tiempo*; Barcellona, Arquia/tesis, 2001.

P. Matvejevic, *Breviario mediterraneo*, Garzanti, 2006 D. Abulafia, *Il Grande Mare. Storia del Mediterraneo*, traduzione di L. Vanni, Milano, 2013.

R. J. Neutra, *Progettare per sopravvivere. Le emozioni hanno una forma?*, Roma/Ivrea, 2015.

J. Pallasmaa prefazione di S. Holl, *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*, Milano, 2007.

E. W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente;* trad. S. Galli, Feltrinelli, Milano, 2013.

J. F. Troin, *Le Metropoli del Mediterraneo*, Jaca Book, Milano, 1997.

P. Portoghesi, R. Scarano, *L'architettura del mediterraneo: Conservazione Trasformazione Innovazione*, Roma, 2002.

U. Rossi a cura di, *Tradizione e Modernità: L'influsso dell'architettura ordinaria sul moderno*, Siracusa, 2015.

C. Rowe, *La *matematica della villa ideale e altri scritti,* a cura di P. Berdini, Bologna, Zanichelli, 1990.

B. Rudofsky, *Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture,* London: accademy Edition, 1964.

M. Sabatino, *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, FrancoAngeli, 2013.

J. D. Santos, *La tradición innovada. Escritos sobre regresión y modernidad,* Barcellona, arquia/tesis, 2013.

A. Sartoris, *Encyclopedie de l'architecture nouvelle*, Hoepli, Milano, 1957.

A. Scarano, *Luoghi e architetture del mediterraneo: viaggiatori alla scoperta del genius loci*, Roma, 2006.

A. Siza, *Immaginare l'evidenza*, Trad. G. Giangregorio, Bari, Laterza - Città architettura design, 1998

A. Tzompanakis, *Labirinti mediterranei: tessuto, paesaggio e spazialità tra Europa e periferia Ellenica,* Firenze, 2012.

A. Venturi introduzione di V. Scully, *Complessità e Contradizioni dell'architettura*, Bari, 1991.

M. Zammerini, *Il mito del bianco in architettura*, Macerata, 2014.

Vernacolare e Mediterraneo

AA. VV. *1781-1841, Schinkel l'architetto del principe,* Venezia, Marsilio, 1989

AA. VV., *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, a cura di P. O. Rave, dal 1968 a cura di M. Kuhn, vol. XIV, Berlin, 1979

AA. VV. intr. Martin Keiding, *Utzon's Own houses, Copenhagen,* The Danish Architectural Press, 2004

AA. VV., *Raccolta di disegni di architettura : che comprende progetti che sono stati realizzati e progetti di cui si prevedeva la realizzazione. Karl Friedrich Schinkel. - Nuova ed. completa con 174 tavole. Berlino - 1866;* Milano, F. Motta, 1991

AA. VV., *Utzon and the new tradition,* Copenhagen, The Danish Architectural press, 2005

*F. Achleitner, L'architettura viennese tra le due guerre. Prime scissioni tra forma e contenuto della modernità, Lotus, n29*C.M. Aris, *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Torino, 1994

M. A. Andersen, *Jørn Utzon : drawings and buildings,* New York ,Princeton Architectural Press, 2014

C. M. Aris, *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura,* Torino, 1994

R. Arnheim, *Arte e percezione visiva,* con prefazione di G.Dorfles, Feltrinelli, 2002

H. Aurenhammer, *J. B. Fischer von Erlach,* Londra, A. Lane, 1973

C.Baeza, *La idea construida,* COAM editorial, Madrid, 1996

A. C. Baeza, *Más mar. Jorn Utzon en su casa de Porto Petro*, "Arquitectura" (n. 309), pag. 96. pag. 45-47

A. C. Baeza, *Jorn Utzon, a gift from God,* "Arquitectura COAM" (n. 355); 2009, pag. 36-41

G. Bachelard, *La poetica dello spazio,* Dedalo, 2006

B. Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel : an architecture for Prussia*; New York , Rizzoli, 1994

P. Blake, *La forma segue il fiasco. Perchè l'architettura moderna non ha funzionato,* Nota introduttiva di G.Villa, Alinea, Firenze, 1983.

K.C. Bloomer, C.W. Moore*; Corpo, memoria e Architettura,* Dedalo, Bari, 1980

R. Bock , *Adolf Loos : opere e progetti*, Milano : Skira, 2007

B. Bogoni, *Morocco. Architetture Paesaggi Citt*à, Univeristas Studiorum, Mantova (italiano-inglese)

C. Borngraber, *Mio Dio, Schinkel…!,* in Casabella : rivista internazionale di architettura e urbanistica , a. 45, n. 470 (giugno 1981). - p. 59-61

F. Borsi, A. Perizzi, *Josef Hoffmann tempo e geometria*, Roma, officina edizioni, 1982 F.Brunetti a cura di, *Adolf Loos, frammenti di architettura viennese*; Firenze, Alinea, 1995

A. Burelli a cura di, *Le epifanie di Proteo : la saga nordica del classicismo in Schinkel e Semper,* Fossalta di Piave : Rebellato, 1983

M. Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo. Das Andere e altri scritti*, Milano, Electa,1992

G. A. Capitel, *Expresionismo, racionalismo y arquitectura orgánica en Alemania y en Dinamarca: Haring y Scharoun; Jacobsen y Utzon,* En: "Arquitectura europea y americana después de las vanguardias". Espasa-Calpe, Madrid, pag. 295-326, 1996

F. Cellini, *La Villa Ast di Josef Hoffmann*, in Controspazio, n° 1, 1997, pag. 70-78

S. Chermayeff, C. Alexander; *Spazio di relazione e spazio privato. Verso una nuova architettura umanistica,* Trad. da Giuliana De Carlo, Il Saggiatore, Milano, 1968

M. Cometa, *Il demone della archeologia*, in: "Abitare", 320, numero monografico dedicato alla Sicilia, luglio-agosto1993.

M. Cometa, G. Riemann a cura di , *F. Schinkel. Viaggio in Sicilia*

G. Cosenza, F. D. Moccia, *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Electa Napoli, Napoli 1987

R. Doimo, *Mediterraneità" e architettura moderna: Karl Friedrich Schinkel, Casa di campagna nei pressi di Siracusa,* Saggio pubblicato in rivista: "d'Architettura", 12, 1994

G.Dorfles, *Le oscillazioni del gusto e la fruizione estetica,* Lerici, Milano, 1958

G. Dorfles, *Natura e artificio,* Editorial Lumen, Barcelona, 1972, pag 59

G.Dorfles, *Il divenire delle Arti,* Giulio Einaudi Editore, Torino, 1962

M. A. R. Escribano, *Proyecto y lugar en la arquitectura doméstica de Jørn Utzon,* Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015

M. A. R. Escribano, *Utzon and the sun path as an organizing element of life in a house*, En: "Fourth International Utzon Symposium", 7-9 March 2014, Sydney Opera House, 2014

Fanelli, E. Godoli, *La Vienna di Hoffmann l'architetto della qualità*, Roma, Laterza, 1981

A. Farris, *Situare l'azione: uomo,spazio, auspici di architetture,* Città di Castello (Perugia), 2012

K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo,* Milano, Skira, 2005

G. Fraziano a cura di; *La casa isolata : dalla tautologia alla banalità: letture, trascrizioni, variazioni; Venezia, 1989*.B., Gravagnuolo, *Adolf Loos: teoria ed opere*, Milano, Idea Books, 1995

B., Gravagnuolo, *Adolf Loos: teoria ed opere*, Milano, Idea Books, 1995

B. Gravagnuolo; *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*; Napoli, 1994

G.Grassi, *La costruzione logica dell'architettura,* Marsilio , Padova, 1967

G, Gresleri (a cura di), *Josef Hoffmann*, Bologna, Zanichelli, 1962.

C. Gambardella, *Il sogno bianco. Architettura e «Mito mediterraneo» nell'Italia degli anni '30,* Napoli, 1989.

J. Hoffmann, «*Selbstbiographie*», in *Ver Sacrum*, 1972

J. Hoffmann, «*Architektonisches von der Insel Capri*», *in Der Architekt*, III, 1897.

J. Hoffmann, «*Architektonisches aus der osterreichischen Riviera*», in *Der Architekt*, I, 1895

S. Holl, *Parallax,* Basel, 2000

S. Holl, J. Pallasmaa e A. Perez Gomez, *Questions of perception : phenomenology of architecture,* A+U, Tokyo, 1994

L. Kahn, *Architettura è,* M. Boinati a cura di, Electa, Milano, 2002

A. Lanzetta, *Opaco Mediterraneo. Modernità informale,* Libria, Melfi 2016

Le Corbusier, *Il vero, sola ragione dell'architettura,* in Domus n. 117, Settembre 1937, pag 1-8

J. F. Lejeune M. Sabatino., *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, 2010 trad. in J.-F. Lejeune, M. Sabatino; *Nord/Sud. L'architettura Moderna e il Mediterraneo*, Trento, 2016

A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, 1972

L. M. Mansilla; *Apuntes de viajes al interior del tiempo;* Barcellona, 2001

L. M. Mansilla, *Viaggio in Italia. Asplund e Kahn : due vedute di Siena e una passeggiata per lo sguardo,* in Casabella : rivista internazionale di architettura e urbanistica , a. 66, n. 699 (aprile 2002), pag 88-95

S. Moholy-Nagy, *Native genus in anonymus architecture*, 1957

C. Niero, B. Rudofsky e Giò Ponti, La casa come vaso per la vita, Venezia1929 - 1959

R.J. Neutra, *Progettare per sopravvivere. Le emozioni hanno una forma?,* Roma/Ivrea, 2015

J. Pallasmaa prefazione di S. Holl, *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*, Milano, 2007

G. Pagano e G. Daniel, *L' Architettura Rurale Italiana,* Quaderni della triennale, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1936

G. Pagano, Un architetto. Luigi Cosenza, in Casabella n. 100, Aprile, 1936

M. Pogacnik a cura di, G. Peschken scritti di; *Karl Friedrich Schinkel : architettura e paesaggio;* Milano, F. Motta, 1995

G. Ponti, Una casa a Posillipo, in Domus n.120, Dicembre 1937

E. Rasmussen, *Architettura come esperienza,* Pendragon, Bologna, 2006

S. Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Cappelli, Bologna, 1965

P. O. Rave, *Karl Friedrich Schinkel*, Milano, 1989

U. Rossi a cura di, *Tradizione e Modernità: L'influsso dell'architettura ordinaria sul moderno*, Siracusa, 2015.

B. Rudofsky, *Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture,* London: accademy Edition, 1964.

B. Rudofsky, *La scoperta di un'isola in Domus,* n. 123, Marzo 1928

B. Rudofsky, *Origine dell'abitazione*, in "Domus", n. 124, aprile 1938, pp. 16-19.

B. Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, Domus, n. 123, marzo 1938, pp. 6-15.

L. Ruiz, *La Huella de Jørn Utzon*, En: "critic|all I International Conference on Architectural Design & Criticism", 12-14 June 2014, Madrid, 2014, pag. 611-622

L. Ruiz, *Can Lis:la huella de la arquitectura de Jørn Utzon a través de esta obra*, Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM), 2015

M. Sabatino, *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, FrancoAngeli, 2013.

E. F. Sekler, *Josef Hoffmann (1870-1956),* Milano, Electa, 1991

R. Stern, *Classicismo moderno,* Di Baio, Milano, 1990.

P. E. Tøjner, "*Architecture as human wellbeing Interview with Jørn Utzon*" ,en Louisiana Revy, 2, vol. 44, Aprile Humlebæk., 2004.

A. Tzompanakis, *Labirinti mediterranei: tessuto, paesaggio e spazialità tra Europa e periferia Ellenica,* Firenze, 2012.

J. Utzon, *Jorn Utzon, Houses in Fredensborg,* Berlino, Ernst & Sohn, 1991

J. Utzon in *"Intervista con Jørn Utzon"* in Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, 157, aprile-giugno: Barcellona, 1983

J. Utzon, *Memori del progetto. Gruppo di alloggi Bikenberg*, Helsingor, 1960

H. von Heinrich Kulka; *Adolf Loos : das Werk des Architekten, Vienna,* Locker, 1985

R. Weston, *Jørn Utzon: Ispirazione, visione, architettura,* Bløndal: Hellerup, 1948.

P. Zumpthor, *Atmosfere,* Electa, Milano, 2007

P. O. Andersen, *Peter Behrens and the new architecture of Germany 1900-1917,* Columbia University, New York, 1968.

C. M. Aris, *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Torino, 1994.

F. Arista, *Le Corbusier e il razionalismo : Adolf Loos, Walter Gropius, Theo van Doesburg, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Gerrit Thomas Rietveld, Jacobus Johannes Pieter Oud, Marcel Breuer, Giuseppe Terragni,* Il sole 24 Ore, Firenze, 2008.

M. Bill, *Ludwig Mies van der Rohe,* Il Balcone, Milano, 1955.

P. Blake, *Mies van der Rohe architecture and structure,* Penguine books, Harmondsworth, 1960.

J. P. Bonta, *Anatomia de la interpretation en arquitectura. Resena semiotica de la critica del Pabellon de Mies va der Rohe,* Gilt, Barcellona, 1975.

F. M. Carabias, *La paradojas de Mies. Las simetrías invisibles a través del Pabellón de Barcelona,* Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid Universidad Politécnica de Madrid.

M. Cacciari, *Re Edificatoria. Il "Classico" di Mies van der Rohe, in "Paradosso" 9 (1994), poi in Casabella 629, Dicembre, 1995, pag. 3-7.*

G. Dorfles in G. Dorfles, *Natura e artificio,* Editorial Lumen, Barcelona, 1972, pag 59.

M. De Benedetti, L. Molinari; *Noi non inventiamo una nuova architettura ogni Lunedì mattina. Mies van der Rowe, Germania, 1886 - 1983,* in Quaderni del Dipartimento di Progettazione di Architettura, 12, 1991, pag. 137-143 .

A. Drexler, *Ludwig Mies van der Rohe,* Braziler, New York, 1960 Tradotto in. *Ludwig Mies van der Rohe,* Il Saggiatore, Milano, 1960.

I. De Sola-Morales, *Mies van der Rohe il grado zero,* in Lotus 81, 1984, pag 20-27.

C. S. Eliel, *L'Esprit noveau: Purism in Paris, 1918-1925,* Los Angeles, 2001.

K. Frampton, *Tettonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e nel XX secolo*, a cura di M. De Benedetti, con un testo di V. Gregotti, Milano, 1999.

Fernandez-Galiano, Filler, Frampton, Fullaondo, Jenks, Paricio, Posener, siande, Schulze, Sola Morales (con saggi di) , *Mies van der Rohe,* in Arquitectura Viva, numero monografico, n. 6, 1986.

L. Glaser, *Forniture and Forniture Drawings from the Design Collection and the Mies van der Rose*

Archive, New York 1977.

G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura,* Marsilio , Padova, 1967.

P. Johnson, *Mies van der Rohe,* Museum of modern art, New York, 1947.

L. Hibelrsaimer, *Mies van der Rohe,* T. Theobald, Chicago 1956; Tradotto in *Mies van der Rohe,* a cura di e un' introduzione di A. Monistiroli, *Le forme e il tempo,* Milano, 1984.

J. F. Lejeune M. Sabatino., *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, 2010.

F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Le architetture e gli scritti,* a cura di M. Caje e C. De Benedetti, Milano, 1996.

F. Rodriguez, M. Aurora, *El paisaje de la casa Wolf de Mies van der Rohe: Modulaciones, traslaciones y espacios*, En: "EURAU 08. 4 Jornadas Europeas sobre Investigación Arquitectónica y Urbana. Paisaje Cultural", Madrid, 2008

F. Rodriguez, M. Aurora*, La tectónica de Mies van der Rohe y su relación con el movimiento romántico alemán*, Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM), Madrid, 2004

J. M. Rovira*, Jose Luis Sert 1901-1983,* Electa, Milano, 2000.

C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di Paolo Berdini, Zanichelli, Bologna, 1990.

Sabatino M., Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare, FrancoAngeli, 2013.

A. e P. Smithson, M*ies van der Rohe,* in Architectural Design, XXXIX, 7 Luglio 1967.

R. Stephan a cura di, con scritti di C.Benton, *Erich Mendelsohn (1887-1953),* Electa, Milano, 2001.

F. Schulze, *Mies van der Rohe a critical biography,* University of Chicago Press, Chicago-London, 1985 Tradotto in, Jaca Book, Milano, 1989.

G. Strachan con introduzione di N. Pavsner, Eric Mendelsohn: letters of an architect, edited by Oskar Beyer, London, 1967.

P. Valery, *Ispirations Mediterranees,* in Jean Hytier a cura di, 2 vol., Parigi, 1931.

B.Zevi, Mies: *la dove il razionale si logora nel classicismo*, in L'architetture cronache e storia, Novembre 1956

AA. VV., *A. Aalto: il Baltico e il Mediterraneo*, Venezia, 1990.

AA.VV., *A Roma/Da Roma. Il viaggio di studio degli architetti: 1900/1950, A Roma/Da Roma*, Trad. A. Escudero e M. Spagnolo, Real Academia de España, Roma, 2012.

AA. VV., *E. Bryggman, 1891-1955,* Arkkitehti, Helsinki, 1991.

AA. VV., *Classicismo nordico :architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Milano, 1988.

AA. VV., *Cinco maestros nórdicos: Peter Celsing, Sverre Fehn, Aarno Ruusuvuori, Knud Holscher, Högna Sigurdardóttir-Anspach,* Madrid: Ed. Centro de Publicaciones del MOPU, Catálogo exposición, 1995.

AA.VV., *Didascalie dei disegni: il classicismo nordico 1910-1930 : Asplund e l'Italia*, Roma 1985.

AA. VV., *The Dilemma Of Classicism : Gunnar Asplund*, London,1989.

A. Aalto, *Edificio per uffici e negozi "Rautatalo" ad Helsinki*, in ‹‹Casabella›› n. 208, 1955.

A. Aalto, *Idee di architettura: scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna, 1987.

A. Aalto, *Viaggio in Italia*, in ‹‹Casabella›› n. 200, 1954.

H. O. Andersson, A. M. Ericsson, L. O. Larsson; *Peter Celsing : en bok om an arkitekt och hans verk,* Stockholm: LiberFörlag, 1980.

P. Angeletti, G. Remiddi, Intervento di R. Secchi; *Alvar Aalto e il classicismo nordico*, Roma, 1999.

G. Beltramini e P. A. Croset a cura di ; con un'intervista di J. J. Lahuerta, J*uan Navarro Baldeweg: risonanze di Soane,* Vicenza, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 2000

R. Bonelli, C. Bossoni, V. Franchetti Pardo, L' architettura del mondo antico ,Roma, GLF editori Laterza, 2009

C. Caldenby, J. Celsing, P. Glembrandt, G. Lindaha, K. Lindstedt, W. Wang; *Peter Celsing 1920-74.* Arkitektur SR: vol. 89, no. 9, 1989.

A. G. Capitel, *Clasicismo moderado y racionalismo en la periferia europea (I). Erik Günnar Asplund y Sigurd Lewerentz,* En: "Arquitectura europea y americana después de las vanguardias". Summa Artis, Espasa-Calpe, Madrid, 1996.

P. Celsing, G. Lundahl, L. Rudin, *Riksdagshusprovisoriet,* Arkitektur SR, 1971.

F. Dal Co, *Aalto e Alberti,* in Casabella: rivista internazionale di architettura e urbanistica, a. 62, n 659 1998, pag. 66-70.

G, Darley, *John Soane : an accidental romantic,* New Haven & London : Yale university press,1999.

R. De Martino a cura di, *L'utopia di Soane : le dodici lezioni di architettura per la Royal academy di Londra*; Arte tipografica editrice, Napoli, 2006.

D. Fernandez-Carracedo Perez, *Peter Celsing en el complesso de Sergels Torg: la Casa de la Cultura de Estocolmo,* Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura (UPM).

N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione a cura di, con un saggio di C. St. John Wilson; *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Milano, 2001.

H. Furjan, *Soane : troppo e troppo poco per un grande moderno,* in Casabella: rivista internazionale di architettura e urbanistica , a. 64, n. 683 (novembre 2000), pag. 87.

B. Gravagnuolo; *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*; Napoli, 1994.

J. Henriksson, *Peter Celsing: 1920-1974,* in Quaderns: n 191,Gran escala, 1991.

G. Holmdahl, S. I. Lind, Kjell Odeen con un'interveto di H. Ahlberg ; *Gunnar Asplund architect 1885-1940 : plans, sketches and photographs*, Stoccolma, 1950.

J.-F. Lejeune, M. Sabatino; *Nord/Sud. L'architettura Moderna e il Mediterraneo*, Trento, 2016.

J. J. Lahuerta in F. Dal Co, J. J. Lahuerta, Á. G. García a cura di; J*uan Navarro Baldeweg : le opere, gli scritti, la critica,* Milano : Electa architettura, 2012.

J. M. López-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund : desde el estudio de las propuestas para ampliar el tribunal de Gotemburgo,* Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM), 1997.

F. Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea,* Napoli, 2016.

F. Mangone; *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Electa, Napoli, 2002.

L. M. Mansilla; *Apuntes de viaje al interior del tiempo*; Barcellona, Arquia/Tesis, 2001.

L. M. Mansilla, *Viaggio in Italia. Asplund e Kahn : due vedute di Siena e una passeggiata per lo sguardo,* in

Casabella : rivista internazionale di architettura e urbanistica , a. 66, n. 699, 2002, pag. 88 - 95.

A. M. Mazzuchelli; *Alvar Aalto*, in ‹‹Casabella››, n° 129, 1938.

S. Micheli, *Erik Bryggman, 1891-1955 : architettura moderna in Finlandia,*Roma, 2009.

L. Mosso , *L'opera di Erik Bryggman nella storia dell'architettuta finlandese,* Torino, 1958.

M. R. Norri, M. Karkkainen, *Peter Celsing: the facade is the meeting between outside and inside,* Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.

E. Persico; *Sanatorio di Paimio*, in ‹‹Casabella››, n. 90, 1935.

P. Reed a cura di , *Alvar Aalto (1898-1976)*, Milano, 2007.

M. Richardson e M. A. Stevens a cura di; *John Soane architetto 1753-1837;* Milano, Skira, 2000.

L. Riddersted, *Adversus populum: Peter Celsing och Sigurd Lewerentz sakralarkitektur 1945-1975*. (Director: Sven-Erik Brodd). Facultad de Teología de la Universidad de Uppsala, mayo de 1998, Uppsala: Hallgren & Fallgren, 1991.

R. Stern, *Classicismo moderno,* Di Baio, Milano, 1990

C. Torricelli , *Classicismo di frontiera : Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione*, Padova, 2014

W. Wang, *The architecture of Peter Celsing*, Stockholm: Arkitektur Forlaf, 1996

D. Watkin, T. Mellinghoff, *German Architecture and the Classical Ideal. 1740-1840*, London, 1987.

D. Watkin, *John Soane, architettura e illuminismo,* in Casabella: rivista internazionale di architettura e urbanistica , a. 62, n. 660, 1998.

D. Watkin, *Sir John Soane - Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures,* in Casabella : rivista internazionale di architettura e urbanistica, a. 61, n. 647, 1997.

C. Wilson , *The Dilemma Of Classicism : Sigurd Lewerentz 1885-1975*, London,1989

R. Wittkower, *Palladio e il palladianesimo*, Einaudi, Torino 1995.