

## REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

**Arquitectura de la modernidad, interpretación de la visión de Bruno Zevi**

**Autor: Marcela Janeth Leon Fonseca**

**Tesina presentada para obtener el título de:  
Lic. En Arquitecto [sic]**

**Nombre del asesor:  
Victor Hugo Campoverde**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación "Dr. Silvio Zavala" que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada", se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





**UVAQ**

M.R

**UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA**

**ESCUELA DE ARQUITECTURA**

**ARQUITECTURA DE LA MODERNIDAD**  
Interpretación de la visión de Bruno Zevi

**TESINA**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE ARQUITECTO

**PRESENTA**  
MARCELA JANETH LEON FONSECA

**ASESOR**  
LIC. VICTOR HUGO CAMPOVERDE

MCRELIA, MICH., OCTUBRE DE 2005

RVOE 019 3 DE AGOSTO DE 1984

CLAVE 16PSU00026V



LA T1024



**UMQ**

M.R

**UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA**

**ESCUELA DE ARQUITECTURA**

**ARQUITECTURA DE LA MODERNIDAD**  
Interpretación de la visión de Bruno Zevi

**TESINA**  
**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE ARQUITECTO**

**PRESENTA**  
**MARCELA JANETH LEON FONSECA**

**ASESOR**  
**LIC. VICTOR HUGO CAMPOVERDE**

**MORELIA, MICH., OCTUBRE DE 2005**

**RVOE 019 3 DE AGOSTO DE 1984**

**CLAVE 16PSU00026V**

---

## A MIS PADRES...

Porque han depositado su fé en mí y sin pedir nada a cambio me tomaron de la mano para guiarme a cada instante con su amor; brindándome la confianza, apoyo y comprensión que necesité para llegar a ser la persona que soy.

Gracias a ustedes cuento con la formación necesaria como ser humano y como profesionista para enfrentar la vida que comienza cada mañana...

Dios, te doy gracias por tenerlos.

---

---

## INDICE

INTRODUCCIÓN	01
<b>BIOGRAFÍA DA BRUNO ZEVI &lt; texto en italiano &gt;</b>	
BRUNO ZEVI	03
L'OPERA	07
BRUNO ZEVI E L'A.P.A.O	08
<b>BIOGRAFÍA DE BRUNO ZEVI &lt; texto en español &gt;</b>	
BRUNO ZEVI	11
LA OBRA	15
BRUNO ZEVI Y LA A.P.A.O.	16
<b>ARCHITETTURA DELLA MODERNITÀ &lt; texto en italiano &gt;</b>	
PERMESSA: DA FRANK O. GEHRY A WILLIAM MORRIS	19
PIONIERI DELL'OTTOCENTO	22
I CREATORI DEL LINGUAGGIO MODERNO	35
ITALIANI CONTRO-CORRENTE	58
SCHEGGE ARCHITETTONICHE PER IL TERZO MILLENNIO	74
<b>ARQUITECTURA DE LA MODERNIDAD &lt; texto en español &gt;</b>	
PROLOGO: DE FRANK O. GEHRY A WILLIAM MORRIS	80
PIONEROS DEL OCHOCIENTOS	83
LOS CREADORES DEL LENGUAJE MODERNO	96
ITALIANOS CONTRA-CORRIENTE	120
FRAGMENTO ARQUITECTONICO PARA EL TERCER MILENIO	137
TRADUCCIONES	143
CONCLUSIONES	146
BIBLIOGRAFÍA	149

---

---

## INTRODUCCIÓN

El presente documento tiene la finalidad de aplicar los conocimientos adquiridos en el diplomado "Traducción e interpretación de textos de arquitectura en Italiano" impartido por el Lic. Victor Hugo Campoverde, en la Universidad Vasco de Quiroga con una duración de 160 horas. El objetivo de dicho diplomado consistía en brindar los conocimientos gramaticales necesarios de la lengua italiana para aplicarlos en la traducción e interpretación de textos, específicamente de arquitectura.

Para poder comprender el objetivo del diplomado así como del presente documento es necesario conocer el significado de las palabras "traducción e interpretación".

### TRADUCCIÓN

Acción de traducir a otra lengua. Interpretación que se da a un texto o escrito. Expresar en una lengua lo que está expresado en otra. Explicar, interpretar. Traducción directa, inversa o literal.

### INTERPRETACIÓN

Explicar o declarar el sentido de una cosa, y principalmente el de los textos faltos de claridad. Traducir. Comentar. Traducir de una lengua a otra. Explicar de alguna manera cualquier hecho, dicho o suceso. Comprender y expresar bien o mal el asunto o materia de que se trata. Concepción o visión personal.

Con lo anterior se puede entender que al hablar de "traducción e interpretación" estamos hablando de traducir un texto palabra por palabra pero explicando el significado de las mismas si así fuera necesario, utilizando sinónimos en algunos casos, enfocando los modismos de una lengua expresados en otra y utilizando los conocimientos del traductor.

El texto que se escogió para la realización de éste documento lleva por nombre "Arquitectura de la Modernidad, Interpretación de la visión de Bruno Zevi"; de quien se incluyó su biografía por considerarla muy importante e interesante para la comprensión del libro ya que nos habla del periodo histórico que vivió, el cual fue de gran influencia para su carrera, vida y obra, así como para la publicación de éste libro. Nació en Roma el 22 de enero de 1918, fue historiador y crítico de la arquitectura, así como profesor universitario, murió el 9 de enero de 2000 en Roma contando con 81 años de edad.

La importancia de éste libro radica en el recorrido histórico y cultural que nos presenta el autor, invitándonos a recordar y aplicar nuestros conocimientos, así como a investigar los acontecimientos históricos que han influido en el desarrollo de la arquitectura y la forma de vida hasta el día de hoy.

---

---

Bruno Zevi inicia éste recorrido con un PROLOGO: DE FRANK O. GEHRY A WILLIAM MORRIS, donde nos habla de interpretar el pasado para así poder valorar mejor los avances y retrocesos del camino humano, también nos menciona como Gehry no quiere que la arquitectura asuma el mero valor de compensar y consolar el respeto a la vida, que la existencia es conflictiva, llena de impulsos y caídas contradictorias.

Partiendo de ésta idea y siendo el tiempo de Goethe, Shelling y Hegel nos menciona brevemente a los PIONEROS DEL OCHOCIENTOS hasta llegar a Frank Lloyd Wright como EL CREADOR DEL LENGUAJE MODERNO, enlistando a los diferentes arquitectos que contribuyeron a dicha modernidad.

El capítulo denominado ITALIANOS CONTRA-CORRIENTE inicia con el valor constructivo de Alessandro Antonelli, el uso de la estructura metálica de Luigi Mengoni, pasando por el fuerte manifiesto de la arquitectura futurista publicado por Antonio Sant'Elia, así como el marcado relieve de Edoardo Persico en la crítica arquitectónica, hasta Renzo Piano quien mantiene una estatura cosmopolita y finalizando con el curso promovido por Gropius para "arquitectos desconocidos" en el cual descubrió numerosos.

Finalizando el contenido de éste libro encontramos el FRAGMENTO ARQUITECTONICO PARA EL TERCER MILENIO donde el autor menciona los cinco valores emergentes que después de ciento cincuenta años, el movimiento moderno entrega al siglo XXI, se menciona la importancia de la carta urbana de Machu Pichu y la de Atenas, así como el crecimiento de la arquitectura y la conquista de los años treinta, para terminar con las "siete invariantes" del lenguaje moderno, de Frank O. Ghery.

Storico e critico dell'architettura, docente universitario. Nato a Roma il 22 gennaio del 1918 in una delle più antiche famiglie ebrae della capitale, da Guido e Ada Bondi. L'ingegnere Guido Zevi entrò nell'amministrazione capitolina al tempo del grande sindaco Nathan fino al grado di ingegnere-capo. Ebbe nel 1920 e 1921 due medaglie d'oro dalla Giunta Municipale per la sua dedizione e la sua competenza.



La persecuzione degli ebrei negli anni Trenta rafforzò la sua adesione al sionismo e lo portò alla vice-presidenza dell'Unione delle Comunità Israelitiche Italiane. Nel 1940 i genitori di Bruno raggiunsero le due figlie Adriana Zevi Milano e Marcella Zevi Sonnino trasferitesi nella Palestina ebraica. L'ingegnere Guido riprese da zero la nuova vita a Ramatayim, sobborgo di Tel Aviv. Lì morì nel 1975 e lì riposa insieme alla moglie Ada, scomparsa nel 1946.

Bruno Zevi ha cospirato contro il fascismo già negli anni del Liceo Tasso, compagno di banco di Mario Alicata, amico di Paolo Alatri e Carlo Cassola. Il 2 ottobre del 1935, il giorno in cui il duce annunciò la guerra contro l'Etiopia, Zevi era a piazza Venezia, proprio insieme a Cassola e Alicata. Dirà molti anni dopo che proprio quel discorso, così carico di retorica e di nazionalismo, fu la molla che fece scattare il suo antifascismo. Parte dei giovani che in quegli anni parteciparono, come dissenzienti, alle manifestazioni culturali del fascismo confluirono nel Partito comunista (Alicata, Alatri, Cassola, Aldo Natoli, Ruggero Zangrandi, Paolo Bufalini). Altri, come Zevi, seguace di Carlo Rosselli, approderanno invece alle rive liberalsocialiste, in uno dei rami del movimento "Giustizia e libertà".

Durante la guerra di Spagna, alla quale partecipava la colonna italiana promossa da Carlo Rosselli, aiutò a raccogliere fondi per il fronte democratico e maturò profondamente il suo anticomunismo alla notizia dell'assassinio dell'anarchico Berneri a Barcellona nel maggio 1937 da parte dei comunisti. Per le leggi razziali del '38 fu esonerato dal servizio militare che stava compiendo come allievo ufficiale del Genio. Dato il clima antiebraico, si trasferì a Londra nel 1939, dove frequentò il terzo anno di Architettura, dopo il biennio a Roma, e portò avanti l'attività politica antifascista con Carlo Ludovico Ragghianti.

Nel gennaio del 1940 a Parigi conobbe i dirigenti del movimento Giustizia e Libertà Emilio Lussu, Alberto Cianca, Aldo Garosci, e, da poco arrivato, Tullio Ascarelli. Il mese dopo si trasferì a New York per continuare gli studi universitari e

---



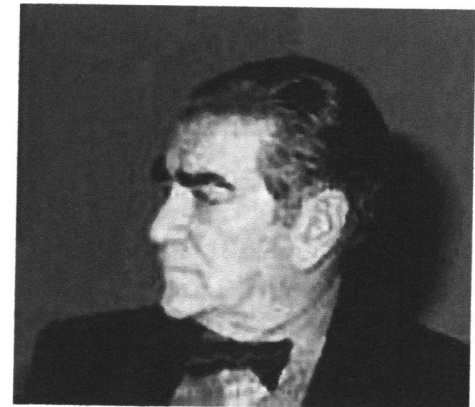
---

portare avanti la lotta antifascista con Lionello Venturi, Veniero Spinelli, Franco Modigliani, Aldo Garosci, Gaetano Salvemini. Quello stesso anno, Zevi tornò in Italia sotto falso nome per ristabilire i contatti con i compagni di Giustizia e libertà. Tornato a New York, in dicembre sposò Tullia Calabi, milanese, ebrea, che condivideva e condividerà sempre il suo impegno antifascista. Membro attivo della "Mazzini Society", diresse i "Quaderni italiani", considerati la continuazione di quelli parigini di Carlo Rosselli, e intanto nel '41 si laureò in architettura a Harvard con Walter Gropius, scoprendo con Wright il valore della libertà dell'architettura.

Con la ripresa dei Quaderni fu ricostituito il movimento Giustizia e Libertà negli Stati Uniti. Uscirono quattro fascicoli dal gennaio 1942 al 1944, quando i principali redattori erano già rientrati in Europa. Il terzo era dedicato tutto alla partecipazione antifascista alla guerra di Spagna. La redazione era presso l'abitazione di Bruno Zevi a Boston.

Proseguiva l'azione politica volta a dimostrare all'opinione pubblica americana che Italia e fascismo erano termini antitetici: si utilizzarono trasmissioni radio a Boston nel 1942 e la NBC di New York nel 1943. Il 30 giugno 1943 Alberto Cianca, Aldo Garosci, Alberto Tarchiani e Bruno Zevi si imbarcarono per l'Europa sulla nave "Queen Mary" spogliata del suo arredo per trasportare 15 mila soldati e il loro armamento, esposti a possibili attacchi di sottomarini tedeschi, perché senza adeguata scorta. Giunti in Inghilterra si attivò la radio clandestina Giustizia e Libertà, che trasmetteva giorno e notte attaccando il regime e la monarchia e affiancando i primi nuclei partigiani. Dal Messico arrivarono Leo Valiani e Bruno Pierleoni.

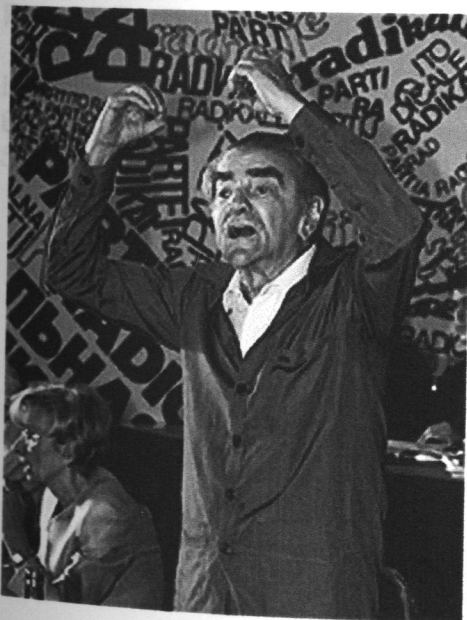
Tutti i compagni partirono per l'Italia, dopo lo sbarco degli Alleati nella penisola e per la radio clandestina restò solo Zevi: "Malgrado le proteste, la scelta cadde su di me: avevo un timbro di voce così acuto da superare il sibilo che i fascisti sovrapponevano alle nostre trasmissioni". Dopo qualche settimana il generale Eisenhower dette ordine di sopprimere radio Giustizia e Libertà, perché "dannosa agli obiettivi degli alleati", che andavano verso un compromesso con la monarchia. Non potendo muoversi dall'Inghilterra, perché impedito, Zevi fu capo-progettista dei campi militari per l'invasione della Normandia. Divenne amico di Arthur Koestler, Renato e Piero Treves, Ruggero Orlando e degli esponenti della sinistra laburista del movimento "Common Wealth" di tendenza liberalsocialista. Il 31 luglio 1944 rientrò a Roma e si iscrisse subito al Partito d'Azione, che diverrà il suo unico vero partito.



Restò nel partito dopo la scissione del 1946, malgrado la stima per Parri, La Malfa, Raggiamenti; partecipò alle elezioni romane nella lista "Blocco del Popolo"; non votò per lo scioglimento del Partito d'Azione nel 1947 e per la confluenza nel PSI. Dopo aver assistito al crollo del Partito d'Azione, continuò a essere un animatore della politica italiana. Convinto anticomunista e altrettanto convinto antidemocratico, Zevi è stato, sempre, al fianco della sinistra. Di una

sinistra che avrebbe voluto più combattiva, più aspra, più decisa nella difesa dei valori del socialismo democratico. Nei primi anni della Ricostruzione italiana il suo contributo fu travolgente.

Fondò l'Apao (Associazione per l'architettura organica) cenacolo di lotte e dibattiti, di speranze politiche e architettoniche che si erano travasate nella ricostruzione italiana. Capeggiò l'azione dei giovani architetti romani per fermare la costruzione "archi e colonne" della testata della Stazione Termini; contemporaneamente con Mario Ridolfi e Pier Luigi Nervi partecipò alla stesura del Manuale dell'Architetto, indispensabile strumento di aggiornamento professionale per i progettisti italiani. Co-diresse "Metron", che vedrà importanti scritti dei più anziani Luigi Piccinato e Giuseppe Samonà, nel 1955 fonda "L'architettura" e tenne una rubrica su "L'Espresso" da cui affiancava settimanalmente le battaglie architettoniche e urbanistiche che conduceva anche attraverso l'InArch (Istituto nazionale di architettura) e l'Inu (Istituto nazionale di urbanistica) di Adriano Olivetti.



Collaborò anche con alcuni governi dell'epoca: fu alla Direzione dell'Ufficio urbanistico del sottosegretariato alle Belle Arti durante il governo Parri nel 1945, membro del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, sezione Urbanistica, membro della Commissione nazionale per la Programmazione Economica nel 1963, con Ugo La Malfa al Bilancio e Fiorentino Sullo (uno dei pochi democristiani stimati da Zevi) ai Lavori Pubblici.

Col movimento di "Unità popolare" partecipò nel '53 alla lotta contro la "legge truffa" e tentò di far rivivere gli ideali dispersi del Partito d'Azione con la costruzione di un terzo polo della sinistra, né comunista né clericale.

Membro del Comitato centrale del Partito Socialista Unificato nel 1966, è stato sempre vicino all'azione di Danilo Dolci in Sicilia, al Centro Studi e Iniziative di Trappeto, partecipando alla marcia contro la mafia nel 1967 nella Sicilia Occidentale. A Zevi fu affidata la commemorazione di Paolo Rossi studente-architetto, membro della Federazione Giovanile Socialista, morto il 27 aprile 1966, in seguito agli scontri coi neofascisti, avvenuti nella città universitaria.

Ha retto per 30 anni la cattedra di Storia dell'architettura nelle università di Venezia e La Sapienza di Roma. È stato segretario generale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica dal 1952 al 1968 e vicepresidente dell'Istituto Nazionale di Architettura dalla sua fondazione, nel 1959. La grande ondata studentesca del 1968 lo vedrà appassionatamente accanto ai suoi allievi, al punto da essere incriminato per apologia di reato. Altrettanto passionale, poco dopo, la sua

---

scomunica degli eccessi del movimento studentesco. Clamorose le sue dimissioni per protesta contro una università che egli giudicava "di massa e classista".

Ha fondato nel 1976 Teleroma 56, la prima stazione televisiva indipendente che trasmetteva a Roma. Riavvicinatosi ai socialisti, che con Craxi e Martelli dichiaravano di richiamarsi a Rosselli e al liberalsocialismo, nel 1983 si presentò candidato del Partito Socialista Italiano alle elezioni nazionali. Successivamente, entrò nel partito radicale, condividendone le battaglie libertarie. Nel 1987 fu eletto deputato per il Partito Radicale nella circoscrizione Venezia-Treviso. Nel 1988 fu eletto presidente del Partito Radicale. Nel 1991 si è dimesso da presidente del Partito Radicale e fu nominato presidente d'onore.

Non condividendo le scelte della Lista Pannella e della Lista Bonino, e l'alleanza con la destra, ha appoggiato il centrosinistra, sostenendo attivamente nel '97 la candidatura di Rutelli al Campidoglio. Il 28 dicembre 1998 fondò a Roma il Partito d'Azione Liberalsocialista, con simbolo e programma nuovi, con Aldo Rosselli e Giorgio Parri.

L'ultima battaglia Bruno Zevi l'ha condotta come presidente del Partito radicale quando Marco Pannella e Emma Bonino hanno cercato di far passare l'accordo col razzista Le Pen per costituire un gruppo parlamentare comune a Strasburgo. E' morto a Roma il 9 gennaio del 2000.

Architetto, storico e teorico dell'architettura, ha privilegiato l'attività storico-critica rispetto a quella di progettista. Divulgatore dell'opera dell'architetto americano Frank Lloyd Wright e dell'architettura organica ha scritto molte opere. E' stato segretario generale dell' Istituto Nazionale di Urbanistica (con Adriano Olivetti presidente) dal 1952 al 1968 e vicepresidente dell' Istituto Nazionale di Architettura dalla sua fondazione, nel 1959. Accademico di San Luca e laurea honoris causa di varie università (tra le quali Buenos Aires, Haifa, Michigan) ha presieduto il Comitato Internazionale Critici di Architettura (Cica). Ha diretto la rivista "L'architettura - cronache e storia", fondata nel 1955, e per decenni ha curato la rubrica di architettura del settimanale L' Espresso.

E' stato anche responsabile della collana "Universale di architettura". Nelle opere urbanistiche e di edilizia progettate con il suo contributo figurano, tra le altre, la stazione ferroviaria di Napoli (1955-65); il quartiere Pastena di Salerno (1960); il progetto per il ponte Garibaldi a Roma (1960); la biblioteca "Luigi Einaudi di Dogliani (Cuneo); gli studi per l'asse attrezzato e i nuovi centri direzionali di Roma (1975); il piano regolatore di Benevento (1985-90); la sistemazione delle aree ferroviarie di Firenze. Ha progettato anche il padiglione italiano per l' Expo di Montreal del 1967.

Tra le sue numerose pubblicazioni, tradotte in oltre venti lingue, vanno ricordate: *Saper vedere l'architettura* del 1948, arrivata nel 1977 alla ventesima edizione; *Architettura in nuce* del 1960; *Erich Mendelsohn: opera completa* del 1964; *Storia dell'architettura moderna* del 1950; *Pretesti di critica architettonica* del 1983; *Zevi su Zevi* del 1993; *Leggere, scrivere, parlare architettura* del 1996; *Storia e Controstoria dell'architettura in Italia*.

L'architettura moderna ha avuto in Italia un inizio travagliato. Da una parte lo sviluppo industriale, economico e sociale tarda ad attuarsi nella penisola in modo omogeneo, d'altra parte i migliori esponenti della cultura architettonica italiana del primo Novecento hanno breve vita.

All'inizio del Novecento il geniale architetto Antonio Sant'Elia (1888-1916) muore giovanissimo nella prima guerra mondiale lasciando della sua idea futurista di architettura poche realizzazioni ed alcuni disegni avveniristici. Tra le due guerre identica sorte hanno i tre massimi personaggi che tentano il rinnovamento dell'architettura italiana per liberarla dal suo provincialismo: Edoardo Persico (1900-1936), Giuseppe Terragni (1904-1942) e Giuseppe Pagano (1896-1945). Tutti e tre, sacrificando la loro vita per la causa della nuova architettura italiana e i suoi nuovi valori, non vedranno la fine della seconda guerra mondiale, e l'architettura italiana si troverà di nuovo privata dei suoi migliori esponenti di levatura internazionale.

In tale situazione, nel 1945, nasce a Roma per volontà di Bruno Zevi, Luigi Piccinato, Mario Ridolfi, Pier Luigi Nervi e altri l'Associazione per l'Architettura Organica, A.P.A.O., con l'intento di creare una scuola in antitesi con i modelli reazionari dell'accademismo della Facoltà di Architettura di Roma e risvegliare l'architettura moderna italiana.

Si legge nel testo della dichiarazione di principi dell'A.P.A.O. apparsa nella rivista "Metron", n°2, 1945: "... La genesi dell'architettura contemporanea si trova essenzialmente nel funzionalismo. Qualunque sia oggi l'evoluzione dell'architettura funzionale nell'architettura organica, siamo convinti che nel funzionalismo è la radice dell'architettura moderna, e non nelle correnti di stilizzazione neoclassica, non nel provincialismo degli stili minori ... L'architettura organica è un'attività sociale, tecnica e artistica allo stesso tempo, diretta a creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica. Architettura organica significa architettura per l'uomo, modellata secondo la scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo associato ...".

Data l'epoca della nascita dell'A.P.A.O., troviamo nella associazione anche risvolti politici e sociali che sono comprensibili alla luce dei drammatici avvenimenti storici, atteggiamenti però che non sminuiscono ma anzi valorizzano il messaggio culturale della nascita di una architettura organica italiana, imperniata sui valori di libertà e democrazia.

L'Associazione per l'Architettura Organica dà origine a Roma nel 1945 ad una Scuola di Architettura Organica a Palazzo del Drago, con quattro corsi: Urbanistica (Luigi Piccinato), Architettura (Mario Ridolfi), Costruzioni (Pier Luigi Nervi), Materie professionali (Aldo Della Rocca). Nasce la rivista "Metron", co-diretta da Luigi Piccinato e Mario Ridolfi, con segretaria di redazione Margherita Roesler Franz, e nel cui consiglio direttivo troviamo: Piero Bottoni, Cino

---

---

Calcaprina, Luigi Figini, Eugenio Gentili, Enrico Peressutti, Luigi Piccinato, Silvio Radiconcini, Mario Ridolfi, Enrico Tedeschi, Bruno Zevi.

Nel frattempo, sempre durante l'anno 1945, esce il famoso libro di Bruno Zevi "Verso un'Architettura Organica", che farà il giro del mondo. Molto apprezzato dallo stesso fondatore dell'architettura organica Frank Lloyd Wright, è ancora oggi un punto di riferimento per chiunque voglia avvicinarsi al pensiero organico in architettura. L'A.P.A.O. da Roma si sviluppa rapidamente in tutta Italia raccogliendo le migliori forze dell'architettura moderna, dal Piemonte alla Sicilia.

Nel 1947 si tiene il I Congresso Nazionale dell'Associazione per l'Architettura Organica; si legge nel resoconto pubblicato sulla rivista "Metron", n°23-24: "... Il Congresso dell'A.P.A.O. ha costituito la prima riunione degli architetti moderni dopo decenni di frazionamenti e divisioni. Si può dire che, dopo la fine del Movimento Razionalista, per venti e più anni gli architetti moderni in Italia sono stati senza un centro di unione, senza un'organizzazione nazionale".

Il Congresso svoltosi a Roma nei giorni 6, 7 e 8 dicembre dimostra che, dopo un lavoro organizzativo di oltre tre anni, gli architetti italiani hanno raggiunto l'obiettivo di creare un comune centro di lavoro culturale, un'associazione in cui essi trovano solidarietà, mezzo di efficace scambio di idee, possibilità di affrontare e di risolvere i grandi problemi che li confrontano. Il più interessante carattere del Congresso era costituito dal fatto che erano presenti rappresentanze di tutta l'Italia.

L'APAO siciliana era presente con gli architetti Caracciolo e Calandra, l'APAO campana era rappresentata dagli architetti Cosenza e Andriello, la Toscana da Gamberoni e da un folto gruppo di docenti e di studenti della facoltà di architettura, il Veneto, con il prof. Samonà, Scarpa, il pittore De Luigi e molti altri. Genova con l'ing. Devoto, Bologna con l'arch. Vaccaro, e infine l'APAO di Torino con un gruppo diretto dall'arch. Astengo. Particolare interesse dal punto di vista organizzativo ha destato la partecipazione del Movimento Studi Architettura di Milano, rappresentato dagli architetti Mucchi, Gentili e Peressutti. Con l'unione raggiunta fra le otto APAO e l'MSA di Milano, tutto il fronte dell'architettura moderna italiana si è organizzato ... L'architettura moderna che, dopo il Movimento Razionalista, si era dispersa per resistere in alcuni centri di lavoro tra cui il più noto è stato quello costituito da Giuseppe Pagano intorno alla rivista Casabella, ha dimostrato con questo Congresso di avere una sua organizzazione efficace e di poter dire una parola decisiva per la ricostruzione e per la difesa dei valori culturali del nostro Paese ...".

Al Congresso Bruno Zevi interviene spiegando come l'architettura organica non sia uno stile di importazione americana, ma lo spontaneo sviluppo del Funzionalismo, e così come dal Funzionalismo della Scuola di Chicago si genera l'architettura organica di Frank Lloyd Wright, così in Europa dal Funzionalismo di Le Corbusier si genera l'architettura organica di Alvar Aalto e così lo stesso avverrà anche in Italia. Bruno Zevi conclude dicendo che l'architettura organica non è uno stile ma una architettura per l'uomo, sempre nuova, che si differenzia per il suo diversificato scopo.

---

---

Alla fine del suo intervento dice: " ... noi architetti organici tentiamo di fondere i valori della nostra tradizione spirituale con le moderne istanze sociali, di rompere la dicotomia tra cultura e vita che da un secolo separa gli artisti dal popolo, di proporre una terza via sociale, libera, umana ... per una cultura integrata, per una architettura integrata, e perciò per una vita migliore ...".

Nel 1950 l'A.P.A.O., dopo aver svolto il suo ruolo di unificazione e stimolo delle forze innovatrice dell'architettura italiana, si disperderà e rimarrà sopraffatta dal "boom edilizio" della ricostruzione post-bellica, mentre le sue idee saranno disseminate in tutte le maggiori Facoltà di Architettura, dove daranno i loro frutti.

In definitiva, il messaggio ed i valori propugnati dalla Associazione per l'Architettura Organica dal 1945 al 1950, anni di intensa attività che sono testimoniati dagli articoli pubblicati sulla rivista "Metron", restano ancora oggi un valido insegnamento ed una luminosa radice culturale per una buona architettura italiana contemporanea.

Historiador y crítico de la arquitectura, profesor universitario. Nació en Roma el 22 de enero de 1918 en una de las más antiguas familias judías de la capital, sus padres Guido y Ada Bondi. El ingeniero Guido Zevi entró a la administración de cabildo en el tiempo del gran alcalde Nathan, terminó con el grado de ingeniero-jefe. Entonces en 1920 y 1921 ganó dos medallas de oro de la junta municipal por su dedicación y competencia.



La persecución de los judíos en los años treinta reforzó su adhesión al sionismo que lo llevó a la vice-presidencia de la Unión de la Comunidad Israelita Italiana. En 1940 los padres de Bruno alcanzaron a sus dos hijas Adriana Zevi y Marcella Zevi quienes fueron trasladadas a la Palestina judía. El ingeniero Guido reanuda de cero su nueva vida en Ramatayim, suburbio de Tel Aviv. Ahí murió en 1975 y descansa junto a su mujer Ada, quién falleció en 1946.

Bruno Zevi conspiró contra el fascismo desde los años del Liceo Tasso, fue compañero de banca de Mario Alicata, amigo de Paolo Alatri y Carlo Cassola. El 2 de octubre de 1935, día en el cual Benito Mussolini anunció la guerra contra Etiopía, Zevi estaba en la plaza Venecia, junto a Cassola y Alicata. Muchos años después, apropiado de aquel discurso, cargado de retórica y de nacionalismo, con cuidado rechazó la función del antifascismo. Parte de los jóvenes que en aquellos años participaron, con desaprobaciones a las manifestaciones culturales del fascismo, confluían en el Partido comunista (Alicata, Alatri, Cassola, Aldo Natoli, Ruggero Zangrandi, Paolo Bufalini). Otros como Zevi, seguido por Carlo Rosselli, llegaron a inventar a los liberal socialistas, en una de las ramas del movimiento "Justicia y Libertad".

Durante la guerra de España, en la cual participaba la colonia italiana aprobada por Carlo Rosselli, ayudó a recoger fondos para el frente democrático y maduró profundamente su anticomunismo con la noticia del asesinato del anárquico Berneri en Barcelona en mayo de 1937 por parte de los comunistas. Por las leyes raciales del '38 fue exonerado del servicio militar que estaba cumpliendo como alumno oficial del cuerpo de ingenieros militares. Dado el clima anti-judío, se trasladó a Londres en 1939, donde siguió el tercer año de Arquitectura, después un curso bienal en Roma, y pronto continuó la actividad política antifascista con Carlo Ludovico Ragghianti.



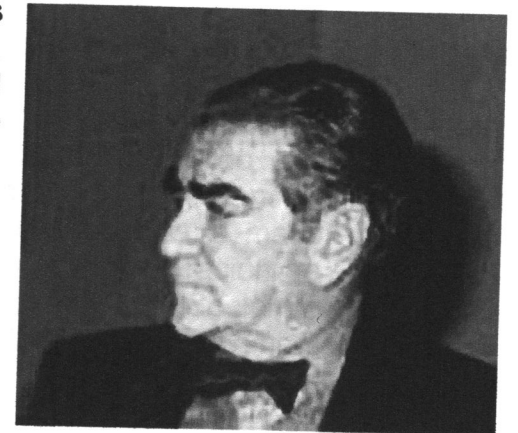
---

En enero de 1940 en París conoció a los dirigentes del movimiento Justicia y Libertad; Emilio Lussu, Alberto Cianca, Aldo Garosci, y recién llegado, Tullio Ascarelli. Al mes siguiente se muda a Nueva York para continuar sus estudios universitarios y seguir adelante la lucha antifascista con Lionello Ventura, Veniero Spinelli, Franco Modigliani, Aldo Garosci, Gaetano Salvemini. Ese mismo año, Zevi regresó a Italia con un nombre falso para reestablecer los contactos con los compañeros de Justicia y Libertad. Regresó a Nueva York y en diciembre se casó con Tullia Calabi, judía, de Milán, quien compartía y compartirá siempre su compromiso antifascista. Miembro activo de la "Sociedad Mazzini", quienes se hacían llamar los "Cuadernos Italianos", considerados como la continuación de aquellos parecidos a Carlo Rosselli, y mientras tanto en el '41 terminó la licenciatura en arquitectura en Harvard con Walter Gropius, descubriendo junto con Wright el valor de la libertad de la arquitectura.

Con la reanudación de los Cuadernos se reconstituyó el movimiento Justicia y Libertad en Estados Unidos. Salieron cuatro fascículos del movimiento en enero de 1942 a 1944, cuando los principales redactores regresaron a Europa. El tercer fascículo era dedicado totalmente a la participación antifascista, en la guerra de España. La redacción era cerca de la vivienda de Bruno Zevi en Boston.

La acción política continuaba a su vez demostrando a la opinión pública americana que Italia y el fascismo eran términos contradictorios: se utilizaron transmisiones de la radio de Boston en 1942 y de la NBC de New York en 1943. El 30 de junio de 1943 Alberto Cianca, Aldo Garosci, Alberto Tarchiani y Bruno Zevi se embarcaron por Europa en la nave "Queen Mary" despojada de su mobiliario para transportar 15 mil soldados y su armamento, expuestos a posibles ataques de submarinos alemanes, por no tener la escolta adecuada. Juntos ya en Inglaterra se activó la radio clandestina Justicia y Libertad, que transmitía día y noche atacando al régimen y a la monarquía, y apoyando a los primeros grupos partidarios. De México llegaron Leo Valiani y Bruno Pierleoni.

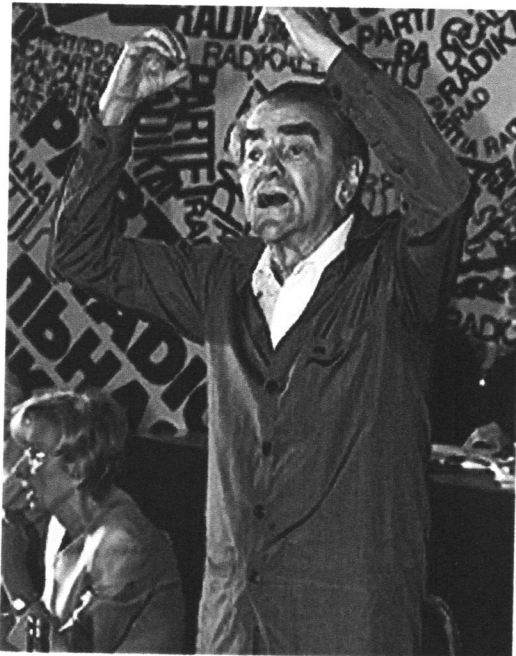
Todos los compañeros partieron para Italia, después desembarcaron los Aliados en la península y en la radio clandestina quedó sólo Zevi: "A pesar de la protesta, no hay otra posibilidad: tengo un timbre de voz casi agudo capaz de superar el silbido que los fascistas sobreponen a nuestras transmisiones". Después de algunas semanas el general Eisenhower da la orden de suprimir la radio Justicia y Libertad, por que "daña los objetivos de los aliados", que habían hecho un compromiso con la monarquía. No pudiendo moverse de Inglaterra, porque se lo impidieron, Zevi fue jefe-proyectista en los campos militares para la invasión de Normandía. Llegó a ser amigo de Arthur Koestler, Renato y Piero Treves, Ruggero Orlando y de exponentes de la izquierda laboral del movimiento "Common Wealth" de tendencia liberal socialista. El 31 de julio de 1944 regresó a Roma y se inscribe enseguida al Partido de Acción, que será su único verdadero partido.



---

De vuelta en el partido después del rompimiento en 1946, a pesar de la estima de Parri, La Malfa, Ragghianti; participó en las elecciones romanas de la lista "Bloque del pueblo"; no votó para disolver el Partido de Acción de 1947 y por la afluencia del PSI. Después de asistir al derrumbamiento del Partido de Acción, continuó siendo un animador de la política italiana. Convencido anticomunista y otro tanto convencido antidemocristiano, Zevi estuvo siempre al lado de la izquierda. De una izquierda que habría querido más combativa, más áspera, más decidida en la defensa de los valores del socialismo democrático. En los primeros años de la Reconstrucción italiana su contribución fue arrasadora.

Fundó la A.P.A.O (asociación para la arquitectura orgánica) escenario de luchas y debates, de esperanza política y arquitectónica que era dolorosa en la reconstrucción italiana. Encabezó la acción de los jóvenes arquitectos romanos para detener la construcción de "arcos y columnas" en la parte central de la Estación Termini; contemporáneamente con Mario Ridolfi y Pier Luigi Nervi participó en la redacción del Manual del Arquitecto, indispensable instrumento de actualización profesional para los proyectistas italianos. Co-dirige "Metron", con importantes escritores, de los mas antiguos Luigi Piccinato y Giuseppe Samonà, en 1955 funda "L'architettura" y tiene una sección "L'Espresso" la cual apoyaba semanalmente las batallas arquitectónicas y urbanísticas que conducía también a través de el InArch (instituto nacional de arquitectura) y el Inu (instituto nacional de urbanismo) de Adriano Olivetti.



También colaboró con algunos gobiernos de la época: en la Dirección del despacho de urbanismo del sub-secretario de Bellas Artes durante el gobierno de Parri en 1945, fué miembro del Consejo Superior de Trabajos Públicos, sección de Urbanismo, miembro de la Comisión Nacional para la Programación Económica en 1963, con Ugo La Malfa en Balanza y Florentino Sullo (uno de los pocos democristianos estimados por Zevi) en Trabajos Públicos.

Con el movimiento de la "Unidad popular" participó en el '53 en la lucha contra de la "ley estafa" e intentó revivir las ideas dispersas del Partido de Acción con la construcción de un tercer polo de la izquierda, ni comunista ni clerical.

Miembro del Comité central del Partido Socialista Unificado en 1966, estuvo siempre cerca de la acción de Danilo Dolci en Sicilia, en el Centro de Estudios e Iniciativa de Trappeto, participando en la marcha contra la mafia en 1967 en Sicilia Occidental. A Zevi se le encomienda la conmemoración de Paolo Rossi estudiante-arquitecto, miembro de la Federación Juvenil Socialista quien murió el 27 de abril de 1966, después de los enfrentamientos con los neofascistas a su llegada a ciudad universitaria.

---

Impartió por 30 años la cátedra de Historia de la arquitectura en la universidad de Venecia y El Conocimiento de Roma. Fue secretario general del Instituto Nacional de Urbanismo de 1952 a 1968 y vicepresidente del Instituto Nacional de Arquitectura desde su fundación en 1959. La gran oleada estudiantil de 1968 lo vio apasionadamente al lado de sus alumnos, al punto de ser incriminado por defensa del delito. Entre otras pasiones, la suya se transmite, poco después, como un exceso estudiantil. Escandalosas sus dimensiones de protesta en contra de la universidad que él juzgaba "de ignorante y clasicista".

Fundó en 1976 Teleroma 56, la primera estación televisiva independiente que transmitía de Roma. Recuperó a los socialistas, que con Craxi y Martelli declararon volver a llamarse a Rosselli y al liberalismo, en 1983 se presentó como candidato del Partido Socialista Italiano a las elecciones nacionales. Sucesivamente, entró en el partido radical, compartiendo las batallas liberales. En 1987 fue electo diputado por el Partido Radical en la circunscripción Venecia-Treviso. En 1988 fue electo presidente del Partido Radical. En 1991 se retiró como presidente del Partido Radical y fue nominado presidente de honor.

No compartiendo la elección de la Lista Pannella, la Lista Bonino, y la alianza con la derecha, apoyó al centro izquierdista, sosteniendo activamente en el '97 la candidatura de Rutelli al Capitolio. El 28 de diciembre de 1998 fundó en Roma el Partido de Acción Liberal Socialista, con símbolo y programa nuevos, con Aldo Rosselli y Giorgio Parri.

La última batalla Bruno Zevi la condujo como presidente del Partido radical cuando Marco Pannella y Emma Bonino buscaban aprobar el acuerdo con el racista Le Pen para construir un grupo parlamentario común en Strasburgo. Murió en Roma el 9 de enero de 2000.

Arquitecto, historiador y teórico de la arquitectura, prefirió la actividad de histórico y crítico respecto a la del proyectista. Divulgador de la obra del arquitecto americano Frank Lloyd Wright y escribió muchas obras de la arquitectura orgánica. Fue secretario general del Instituto Nacional de Urbanismo (con Adriano Olivetti como presidente) de 1952 a 1968 y vicepresidente del Instituto Nacional de Arquitectura desde su fundación en 1959. Académico en San Luca y título honoris causa en varias universidades (entre las cuáles; Buenos Aires, Haifa, Michigan) presidió el Comité Internacional Críticos de Arquitectura (Cica). Dirigió la revista "L'architettura – crónicas e historia" fundada en 1955, y por décadas cuidó la sección de arquitectura de el semanal L'Espresso.

Fue también responsable de la colección "Universo de arquitectura". En las obras de urbanismo y construcción, proyectó con su contribución representativa, entre otras, la estación ferroviaria de Napoli (1955-65); el barrio Pastena de Salerno (1960); el proyecto para el puente Garibaldi en Roma (1960); la biblioteca "Luigi Einaudi" de Dogliani (Cuneo); los estudios para el equipamiento y los nuevos centros direccionales de Roma (1975); el plano regulador de Benevento (1985-90); la sistematización de las áreas ferroviarias de Florencia. Proyectó también el pabellón italiano para la Expo de Montreal de 1967.

Entre sus numerosas publicaciones, traducidas a otras veinte lenguas, son recordadas: *Saber ver la arquitectura* de 1948, llegó en 1977 a su edición número veinte; *Arquitectura en madera* de 1960; *Pretextos de crítica arquitectónica* de 1983; *Zevi sobre Zevi* de 1993; *Leer, escribir, hablar arquitectura* de 1996; *Historia y contra-historia de la arquitectura en Italia*.

La arquitectura moderna tuvo en Italia un inicio tormentoso. Por una parte el desarrollo industrial, económico y social tarda en concretarse en la península de manera homogénea, por otra parte los mejores exponentes de la cultura arquitectónica italiana de principios del Novecientos tuvieron una vida corta.

Al inicio del Novecientos el genial arquitecto Antonio Sant'Elia (1888-1916) muere muy joven en la primera guerra mundial dejando de su idea futurista de arquitectura pocas realizaciones y algunos diseños futuristas. Entre las dos guerras, tuvieron la misma suerte los tres máximos personajes que trataron de renovar la arquitectura italiana para liberarla de su provincialismo: Edoardo Persico (1900-1936), Giuseppe Terragni (1904-1942) y Giuseppe Pagano (1896-1945). Ellos tres, sacrificando su vida por la causa de la nueva arquitectura italiana y sus nuevos valores, no verán el final de la segunda guerra mundial, y la arquitectura italiana se encontrará de nuevo privada de sus mejores exponentes de nivel internacional.

Bajo estas circunstancias, en 1945, nace en Roma por voluntad de Bruno Zevi, Luigi Piccinato, Mario Ridolfi, Pier Luigi Nervi y otros, la Asociación para la Arquitectura Orgánica, A.P.A.O., con el intento de crear una escuela en antítesis con los modelos reaccionarios del academismo de la Facultad de Arquitectura de Roma y despertar la arquitectura moderna italiana.

Se lee en el texto de la declaración de los principios de la A.P.A.O. apartado nº2 de la revista "Metron", 1945: "... La génesis de la arquitectura contemporánea se encuentra esencialmente en el funcionalismo. Cualquiera que sea hoy la evolución de la arquitectura funcional en la arquitectura orgánica, estamos convencidos que en el funcionalismo está la raíz de la arquitectura moderna, y no en las corrientes de estilos neoclásicos, ni en el provincialismo de los estilos menores.....La arquitectura orgánica es una actividad social, técnica y artística al mismo tiempo, dirigida a crear un ambiente para una nueva civilización democrática. Arquitectura orgánica significa arquitectura para el hombre, modelada según la escala humana, siguiendo las necesidades espirituales, psicológicas y materiales asociados al hombre....."

En la época del nacimiento de la A.P.A.O., también encontramos en la asociación aspectos políticos y sociales que son comprensibles a la luz de los dramáticos acontecimientos históricos, posturas que no subestiman, sino por el contrario, valorizan el mensaje cultural del nacimiento de una arquitectura orgánica italiana, reforzando sus valores de libertad y democracia.

---

La Asociación para la Arquitectura Orgánica da origen en Roma en 1945 a una Escuela de Arquitectura Orgánica en el Palacio del Dragón, con cuatro cursos: Urbanismo (Luigi Piccinato), Arquitectura (Mario Ridolfi), Construcción (Pier Luigi Nervi), Materias Profesionales (Aldo Dell Rocca). Nace la revista "Metron", co-dirigida por Luigi Piccinato y Mario Ridolfi, como secretaria de redacción Margherita Roesler Franz, y en cuyo consejo directivo encontramos a: Piero Bottoni, Cino Calcaprina, Luigi Figini, Eugenio Gentili, Enrico Peressutti, Luigi Piccinato, Silvio Radiconcini, Mario Ridolfi, Enrico Tedeschi, Bruno Zevi.

En ese momento y durante el año de 1945, se hace famoso el libro de Bruno Zevi "Hacia una Arquitectura Orgánica", que dará la vuelta al mundo. Muy valorado por el mismo fundador de la arquitectura orgánica Frank Lloyd Wright, y todavía hoy es un punto de referencia para cualquiera que quiera acercarse al pensamiento orgánico en arquitectura. La A.P.A.O. de Roma se desarrolla rápidamente en toda Italia recogiendo las mejores fuerzas de la arquitectura moderna, desde Piemonte hasta Sicilia.

En 1947 se tiene el Congreso Nacional de la Asociación para la Arquitectura Orgánica; se lee en el informe publicado en su revista "Metron", n°23-24: "...El Congreso de la A.P.A.O. ha constituido la primera reunión de los arquitectos modernos después de decenas de fraccionamientos y divisiones. Se puede decir que, al final del Movimiento Racionalista, por veinte años y muchos más, los arquitectos modernos en Italia han estado sin un centro de unión, sin una organización nacional".

El Congreso desarrollado en Roma los días 6,7 y 8 de diciembre demuestra que, después de un trabajo organizado de otros tres años, los arquitectos italianos han alcanzado el objetivo de crear un centro común de trabajo cultural, una asociación en la cual ellos encuentran solidaridad, un medio eficaz para intercambio de ideas, una posibilidad de afrontar y de resolver los grandes problemas que enfrentan. La característica más interesante del Congreso era el hecho de estar constituido por representantes de toda Italia.

La A.P.A.O. Siciliana se hacía presente con los arquitectos Caracciolo y Calandra, la A.P.A.O. Campana era representada por los arquitectos Cosenza y Andriello, la Toscana por Gamberoni y por un tupido grupo de docentes y estudiantes de la facultad de arquitectura, el Veneto, por el profesor Samonà, Scarpa, el pintor De Luigi y muchos otros. Génova por el ingeniero Devoto, Boloña por el arquitecto Vaccaro, y finalmente la A.P.A.O. de Torino por un grupo dirigido por el arquitecto Astengo. Desde el punto de vista organizativo, la participación del movimiento de Estudiantes de Arquitectura de Milán despertó intereses particulares, representados por los arquitectos Mucchi, Gentili y Peressutti. Con la unión lograda por los ocho: A.P.A.O. y el M.S.A. de Milán, todas se organizaron al frente de la arquitectura moderna italiana...."La arquitectura moderna que desapareció después del Movimiento Racionalista, para resistir en algunos centros de trabajo entre los cuales el más notorio era aquel constituido por Giuseppe Pagano

---

alrededor de la revista Casabella, demostró con este Congreso, tener una organización eficaz y poder decir una palabra decisiva para la reconstrucción y para la defensa de los valores culturales de nuestro País...”

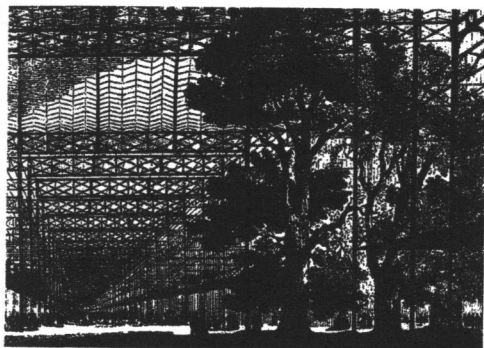
Bruno Zevi intervino en el congreso explicando cómo la arquitectura orgánica no es un estilo de importación americana, sino el espontáneo desarrollo del Funcionalismo, así como del Funcionalismo de la Escuela de Chicago se genera la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright, así en Europa el Funcionalismo de Le Corbusier genera la arquitectura orgánica de Alvar Aalto y así mismo sucederá también en Italia. Bruno Zevi concluye diciendo que la arquitectura orgánica no es un estilo, sino una arquitectura para el hombre, siempre nueva, que se diferencia por su diversificado objetivo.

Al finalizar su intervención dijo: “... nosotros los arquitectos orgánicos intentamos difundir los valores de nuestra tradición espiritual con las modernas instancias sociales, de romper la dicotomía entre la cultura y la vida que desde hace un siglo separa a los artistas del pueblo, de proponer una tercera vía social, libre, humana.....para una cultura integrada, para una arquitectura integrada, y por lo tanto para una vida mejor.....”.

En 1950 la A.P.A.O., después de haber desarrollado su función de unificación y estímulo de las fuerzas innovadoras de la arquitectura italiana, se dispersará y permanecerá pisoteada por el “boom constructivo” de la reconstrucción post-bélica, mientras sus ideas serían diseminadas en las mayores Facultades de Arquitectura, donde darán frutos.

En definitiva, el mensaje de los valores propugnados por la Asociación para la Arquitectura Orgánica de 1945 a 1950, años de intensa actividad que son testimoniados en los artículos publicados en la revista “Metron”, dejan todavía hoy una válida enseñanza y una luminosa raíz cultural para una buena arquitectura italiana contemporánea.

Agli amici dell' In/arch.  
Istituto Nazionale di Architettura  
a 35 anni dalla sua fondazione (26 ottobre 1959)



## PREMESSA: DA FRANK O. GEHRY A WILLIAM MORRIS

La storia si fa sempre dall' oggi al passato; nel caso specifico, alla metà del secolo scorso. Non solo perché la coscienza attuale detta il taglio critico con cui s'interpretano gli eventi lontani, ma perché così si possono valutare meglio gli avanzamenti e le retrocessioni del cammino umano. Le illusioni illuministiche sul progresso sono infatti crollate; sappiamo che spesso, persino in architettura, si verificano sconvolgenti regressi.

Chi scegliere per cominciare? Nell'ultima decade del XX secolo, l'attenzione del mondo si concentra su Frank O. Gehry, la figura più originale e provocatoria nel panorama internazionale, la più ricca e problematica sotto il profilo sperimentale, la più coraggiosa. Nella sua picassiana molteplicità linguistica, una cerniera etico-estetica è permanente: il «cheapscape», il paesaggio povero, di un quotidiano perplesso e angosciato, svincolato da idoli e canoni, insicuro ed aperto a qualsiasi ipotesi rischiosa.

Gehry impersona il concetto che separa la modernità dall'inerzia tradizionale. Non vuole che l'architettura assuma un mero valore compensatorio e consolatorio rispetto alla vita, rifugiandosi nelle apparenti certezze della geometria elementare, dei parallelepipedi, degli angoli retti, degli ambienti chiusi, che esprimono la paura del nuovo, del diverso, dell'instabile e del disarmonico, del disordinato, del nevrotico-represso.

*Le origini. In alto: Palazzo di Cristallo a Londra, di J. Paxton (1851), primo ponte in ferro a Coalbrookdale, di A. Darby (1775) e il ponte sospeso sul Clifton, di I. K. Brunel (1831). Al centro: "casa rossa" per W. Morris a Bexley Heath, Kent, di Ph. Webb (1859, Spina). In basso: casa a Luffenham, di C. F. A. Voysey (1901); Torre Eiffel a Parigi (1889).*



---

Dice che una capigliatura senza neppure una ciocca fuori posto non gli interessa, poiché assomiglia a quella di un manichino. Sa che l'esistenza è conflittuale, densa di slanci e cadute, contraddittoria, e intende rappresentarla nell'ambito di una progettualità «disturbata», mutevole, capace di incastrare la scrittura aulica con il «parlato», il latino con il dialetto.

L'architetto ebreo canadese residente a Santa Monica, in California, è il prodotto inventivo, tuttora in fieri, di un cinquantennio di ricerche che ha visto, dalla fine della seconda guerra mondiale in poi, l'emergere di una serie di spiriti creativi - Scharoun, Pietilä, Utzon - e di capolavori quali la Chapelle de Ronchamp di Le Corbusier, la Filarmonica di Berlino, il centro Dipoli a Otaniemi, il TWA Terminal a New York di Eero Saarinen, nonché gli ultimi bagliori del genio di F. L. Wright, il Guggenheim Museum e la sinagoga presso Filadelfia; ma ha anche assistito ad involuzioni disastrose negli assetti territoriali ed urbani, come nella viltà del cosiddetto Post-Modern.

Per capire le componenti genetiche di questo mezzo secolo occorre rifarsi al periodo 1918-45, durante il quale la modernità si configura prima nello scontro tra un razionalismo di matrice cubista, incarnato da Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe, e un espressionismo già esplorato da Gaudí e rilanciato da Mendelsohn e Häring; poi, in un tentativo di sintesi organica che collega l'opera di Aalto all'America wrightiana, in antitesi radicale al deleterio e repressivo monumentalismo dilagante nell'Italia fascista, nella Germania di Hitler e nella Russia di Stalin.

Procedendo all'indietro, incontriamo il grande vaticinatore della razionalità, Adolf Loos, e il movimento da lui osteggiato, l'Art Nouveau, che nelle due decadi conclusive dell'Ottocento s'impone con gli apporti folgoranti di Horta, Mackintosh, Olbrich.

Alla radice dell'Art Nouveau s'individuano due fenomeni: l'ingegneria del ferro e poi del cemento armato, la cui esplosiva manifestazione risale al 1851, al gigantesco Palazzo di Cristallo londinese, e la rivoluzionaria riforma artigianale di William Morris, la cui casa del 1859 segna l'avvio di una svolta anticlassica e antilluminista di rilievo epocale.

Per captare il messaggio di Gehry ci si deve riferire a quello ancora calzante di Morris. Rispetto al dottrinarismo funzionalista e alle esasperazioni espressioniste, questi protagonisti, a distanza di un secolo e mezzo, attestano la ciclica esigenza di un «grado zero» della scrittura architettonica. È l'obiettivo propugnato da Wright, la cui statura brunelleschiana, michelangiolesca e borrominiana segnala traguardi e sfide che appartengono al terzo millennio.

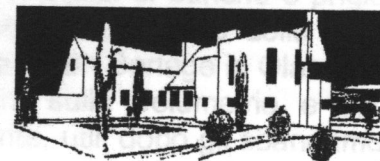
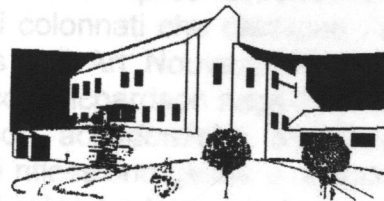
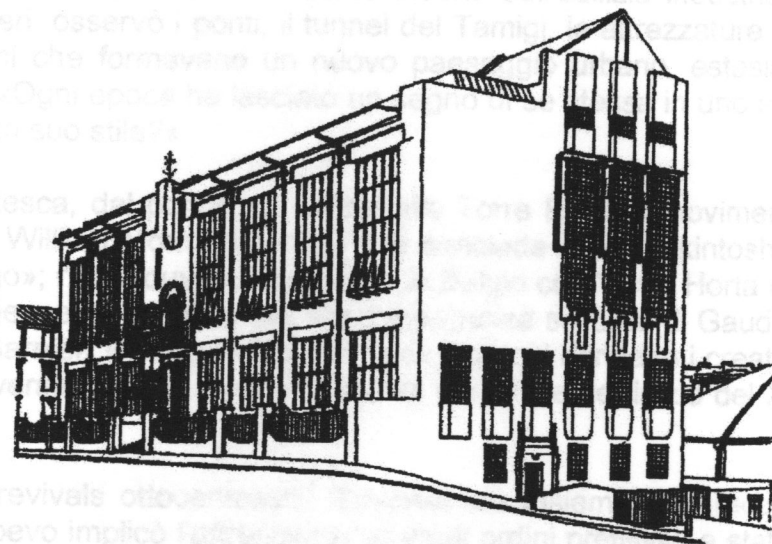
Una breve giustificazione del titolo: perché «architettura della modernità» e non semplicemente «architettura moderna». La scelta deriva da una constatazione: vi sono innumerevoli edifici che del linguaggio contemporaneo assimilano solo il paramento estrinseco, vecchie case con anacronistiche piante e prospetti in cui sono stati aboliti il cornicione e le

decorazioni. Questa non-architettura invade i nuovi quartieri urbani con enormi alveari o con tediosi blocchetti di abitazioni, ed è più irritante di quella eclettica ottocentesca, perché maschera le stesse funzioni con un'epidermide menzognera. Del resto, non bisogna meravigliarsene. In ogni epoca vi è stato il plagio, l'imitazione, il «falso moderno». Gli artisti autentici, creatori di linguaggio, sono sempre pochissimi; ti contorna una schiera di «letterati», professionisti aggiornati che edificano correttamente, con un vago tocco di ispirazione, ma in prosa, non in poesia; segue la marea dei plagiari; tra questi, presuntuosi e retori scambiano il grande con il grosso. Ignorando il lessico, la grammatica e la sintassi della modernità, costruiscono in «stile moderno», cioè, nel caso migliore, senza comunicare alcunché.

Come riconoscere l'«architettura della modernità» nella produzione edilizia 1851-1995? Nel tascabile *Architettura -concetti di una controstoria* sono elencati sette principi o invarianti o anti-regole che filtrano poetiche singolarissime e ben separate, quali quelle di Richardson e Voysey, van de Velde e Behrens, Terragni e Meier. Questa è la lingua architettonica della modernità: i prosatori la parlano, i letterati la interpretano e manipolano, i rari poeti l'arricchiscono e la mutano.

Esattamente come avviene in ogni campo creativo, dalla pittura alla musica, ma con la differenza che gli spazi, le cavità ambientali si contemplanò, si leggono, si ascoltano ma soprattutto si fruiscono e vivono nella loro integrità, nel modo chiarito in altri contributi, *Saper vedere l'architettura*, *Architectura in nuce* e *Saper vedere l'urbanistica*.

Riferimenti costanti del presente saggio sono i volumi einaudiani *Storia dell'architettura moderna e Spazi dell'architettura moderna*. La struttura è analoga, ma qui è più snella e discorsiva.



Charles Rennie Mackintosh. In alto: Scuola d'arte a Glasgow (corpo principale 1898; biblioteca 1907). In basso: due vedute della villa "Windyhill", progettata dopo la "Hill House" a Helensburgh, presso Glasgow (1902).

Era il tempo di Goethe, Shelling e Hegel. Un architetto tedesco, Karl Friedrich Schinkel, viaggiava nel 1826 in Inghilterra studiando l'organizzazione dei musei. Ne aveva progettato uno per Berlino, un sontuoso monoblocco con colonnato jonico, severa e pura stereometria in omaggio alla quale aveva rinunciato al frontone triangolare prescritto dal ricettario neoclassico; all'interno, una vasta scala aperta, non più soffocata da mura, consentiva ampie e libere visuali. Ora, professionista quarantacinquenne rinomato in Germania, visitava lo scenario britannico. Non si limitò ad analizzare i monumenti ufficiali, possedeva occhi ed animo curiosi, scoprì l'orizzonte inedito dell'edilizia industriale, entrò nelle fabbriche e nelle officine, discusse con gli ingegneri, osservò i ponti, il tunnel del Tamigi, le attrezzature del porto di Londra. A Manchester, mirando i giganteschi mulini che formavano un nuovo paesaggio urbano, estasiato lanciò un interrogativo che troverà lenta eco in tutta Europa: «Ogni epoca ha lasciato un segno di se stessa in uno stile architettonico; perché mai la nostra non dovrebbe elaborare un suo stile?».

L'istanza era posta. Le grandi opere dell'ingegneria ottocentesca, dal ponte sul Clifton alla Torre Eiffel; il movimento inglese «Arts and Crafts», che inizia con la «casa rossa» di William Morris del 1859 e si conclude con Mackintosh; il rinnovamento americano, segnatamente la «Scuola di Chicago»; l'Art Nouveau che, sorta in Belgio con Victor Horta nel 1893, si estende nell'intero continente fino alla Secessione viennese, e s'intreccia con l'esperienza solitaria di Gaudí e con il neoromanico di Berlage; infine il prorazionalismo di Garnier, Perret, Behrens e Loos - da cui derivano i creatori del linguaggio moderno tra le due guerre - costituiscono le diverse risposte che gli architetti del XIX e dell'inizio del XX secolo offrono all'interrogativo di Schinkel.

La sua figura illumina i rapporti tra movimento moderno e revivals ottocenteschi. Schinkel era insieme neogotico e neogotico in chiave rinascimentale. La rivalutazione del Medioevo implicò l'affrancamento dagli ordini prefissati e statici del classicismo, dalle volumetrie bloccate, dai paludamenti colonnati che celavano i corpi edilizi di banche e prigioni, stazioni ferroviarie e cellule abitative. Le Arts and Crafts e l'Art Nouveau si espressero nell'ambito della cultura neomedievalista, mentre la corrente neoromanica emerse con Richardson negli Stati Uniti e con Berlage in Olanda. Ma anche il neoclassicismo contribuì al gusto moderno con accademiche esercitazioni sulle volumetrie e figure geometriche elementari, e sul rigore costruttivo: momenti di riflessione gelida e raziocinante, utili dopo gli sbandamenti stilistici vittoriani. Sin dalla metà del Settecento, Claude-Nicolas Ledoux con le sue scarne, inibite, quasi primigenie versioni neoclassiche, precorre le ricerche puriste.

Sotto l'aspetto tecnico la rivoluzione edilizia fu determinata dall'uso delle strutture in ferro e in cemento armato. Già nel 1847 si producevano travi profilate e nel 1855 il processo Bessemer permise la fabbricazione in massa dell'acciaio. Il cemento fu manifatturato intorno al 1757, mentre la scoperta di quello armato, attribuita a Josef Monnier, risale al 1849.

---

---

È erroneo però ritenere che queste acquisizioni abbiano automaticamente generato l'architettura moderna. Tale tesi materialista è smentita dall'eclettismo, che usò i nuovi mezzi per vecchie finalità; ferro, cemento armato ed acciaio per edifici che, all'esterno, apparivano di pietra, mattoni o intonaco. Le prime automobili ripetevano le forme delle carrozze a cavallo, e così le strutture moderne erano rivestite da anacronistiche acconciature. Del resto, il fenomeno persiste: quante case dalla nitida ossatura in cemento armato, una volta ricoperte con la tediosa zoccolatura in travertino, con laterizi e stucco, perdono la loro schietta fisionomia strutturale?

Nei temi di carattere utilitario - ponti, fabbriche, stazioni - le nuove tecniche acquistarono presto cittadinanza. Il primo ponte in ferro, a Coalbrookdale, in Inghilterra, è del 1775; seguono quelli di Tom Paine, James Finley, Thomas Telford, George Stephenson e Isambard Kingdom Brunel. Nelle stazioni ferroviarie si adottano in modo originale materiali tradizionali, come il legno negli splendidi «sheds» di Temple Meads a Bristol, oppure si lanciano archi in ferro come nella stazione di San Pancrazio a Londra del 1868. Emblema della «mistica dell'età industriale», il colossale Palazzo di Cristallo alla I Esposizione Universale è composto di travi di ferro e pannelli di vetro standardizzati, tanto da poter essere smontato e riassembleto a Sydenham nel 1854. Si tratta tuttavia di congegni eccezionali, creati, come la Tour Eiffel del 1889, per risonanti occasioni internazionali. Il ferro riesce a penetrare in un edificio sacro, nella bella chiesa di S. Eugene a Parigi del 1854, ma a servizio di un'immagine gotica. E perché il cemento armato possa informare un tempio, bisogna attendere S. Jean de Montmartre del 1894. In fondo, sono strutturalmente più ardite la cupola di S. Gaudenzio a Novara del 1840 e la celebre Mole di Torino del 1863, benché il loro autore, Alessandro Antonelli, non usasse ferro né cemento armato. Per trovare testimonianza di una cosciente accettazione artistica delle nuove strutture si deve arrivare al 1879, quando comincia l'attività di quel magnifico gruppo di architetti del Middle West che è noto per il suo protagonista Louis Henri Sullivan.

Ciò riscatta il significato della reazione antindustrialista di **William Morris** e delle Arts and Crafts, che altrimenti suonerebbe antistorica. Morris constatava che la produzione industriale, invece di migliorare le condizioni della vita sociale e della cultura, provocava un tragico depauperamento delle campagne, un'immigrazione di masse rurali nelle città con disastrose conseguenze igieniche ed abitative; inoltre, un declassamento del lavoro, dell'amore e della moralità del lavoro, poiché l'artigiano qualificato scadeva nell'anonimo operaio; e infine, l'invadente predominio del cattivo gusto. Infatti, alle cornici e alle sagome rinascimentali dell'eclettismo l'industria non contrapponeva prodotti moderni, ma cornici e sagome pseudo-rinascimentali sfornate in serie, insipide e balorde perché mancava loro il tocco, sia pure accademico, dell'artista tradizionale. L'industria, anziché promuovere nuovi temi culturali, serviva le inveterate abitudini e i tabù stilistici del mercato, peggiorandone la qualità.

Un attacco organico contro il «progresso» lanciato assai prima dell'energia nucleare e della catastrofe ecologica. La «storia» andava verso la moltiplicazione di sazievoli fronzoli, la dittatura della macchina e quindi l'estendersi del proletariato industriale, la distruzione dei valori poetici? Ebbene, William Morris intervenne con epico coraggio «contro

---

---

la storia», negò la macchina e l'industria, rivalutò l'artigianato, promosse una lotta socialista per l'elevamento delle condizioni materiali e morali dei lavoratori. Nel 1859 fece costruire da Philip Webb la casa cosiddetta «rossa» perché lasciava in vista il laterizio eliminando falsi marmi ed intonaco; nel 1861 fondò il movimento Arts and Crafts che si diffuse in Europa e in America determinando l'indirizzo del gusto architettonico moderno.

La villa di Bexley Heath è rivoluzionaria pur rientrando nell'ambito neomedievalista; gli archi acuti, i tetti a spiovente, il pozzo, i corpi di fabbrica descrittivi, pittorescamente composti, riflettono la cultura neo-gotica instaurata da John Ruskin. Era stata un'opzione dettata da affinità morali, non da preferenze formali. A confronto del classicismo, il Medioevo presentava caratteri di elasticità progettuale, di aderenza agli scopi dell'organismo edilizio; non richiedeva simmetrie, assialità, partiti omogenei, scansioni ripetitive nelle finestre e nelle porte, rigida definizione di volumi; anzi, stimolava una pluralità di forme, varietà stereometrica, libertà di incastri, rispondenza delle bucatore alla funzione degli spazi interni. Bando alla magniloquenza, invito alla prosa, ad una risemantizzazione del linguaggio che sconfiggesse le convenzionali frasi fatte per rivendicare il significato specifico di ciascuna parola, senza velleità di sintesi a priori o a posteriori. Vocaboli senza verbi, elencati in una prosa democratica. Per questa vocazione il Medioevo fu la passione dei novatori dell'Ottocento: l'amarono gli uomini del movimento Arts and Crafts perché imponeva l'artigianato, gli ingegneri che vedevano nello strutturalismo gotico un precedente delle loro ricerche, gli artisti Art Nouveau per lo sfrecciare delle linee; lo predilessero personalità assai distanti fra loro come Mackintosh e Gaudí, Horta e Richardson, van de Velde, Sullivan e Wright. Rappresentò il tramite per l'agognato «grado zero» della scrittura architettonica.

In pochi decenni il movimento Arts and Crafts si sottrasse ad ogni vincolo erudito e del Medioevo mantenne i caratteri funzionali, non le forme. Alla fine del secolo, **C.F.A. Voysey** aveva bruciato ogni reminiscenza stilistica con un'architettura di semplici volumi, limpide superfici, interni ariosi e spazialmente profetici che, scoperta più tardi dai continentali ormai esausti di Art Nouveau, apparirà una rivelazione. La nemesi avviene nel 1901, quando Wright parla di «Arts and Crafts of the Machine»; a quel punto l'artigianato ha obbligato la macchina ad assumere una responsabilità estetica.

Emerge in Scozia, dopo alcuni anni, **Charles Rennie Mackintosh**, autore della Scuola d'Arte di Glasgow: la torretta asimmetrica e il portale del corpo centrale echeggiano ancora toni medievalisti; ma i finestrini degli studi, tre a sinistra e quattro a destra con sintomatica indifferenza per gli assi, documentano un'autentica temperie poetica; il linearismo delle ringhiere e del fianco, potenziato nelle opere successive, attesta i rapporti tra Mackintosh e l'Art Nouveau continentale. Con Mackintosh termina questo ciclo artistico della Gran Bretagna. Prima nazione ad essere industrializzata, prima ad accettare le strutture ingegneresche, a formulare un coerente movimento di rinnovo architettonico, a adottare una legislazione sociale sulle abitazioni, a prospettare, dopo le utopie del XIX secolo, la soluzione dei problemi urbanistici mediante l'edificazione delle città-giardino. Dal 1910 al '40, paga delle posizioni acquisite, rinuncia ad essere protagonista.

---

---

Negli Stati Uniti intanto spicca il primo architetto della grande triade americana: **Henry Hobson Richardson**. Educato, come si usava, all'École des Beaux Arts di Parigi, si era innamorato del romanico francese che, nella varietà degli stili, gli sembrava il più austero, duttile, rispettoso delle realtà costruttive, modico nelle decorazioni e ricettivo di interpretazioni personalizzate. Nel nuovo mondo imperversavano il neoclassicismo francese e il neogotico vittoriano. Richardson rifiutò ambedue le mode e dal 1870 costruì in una libera e ben individuata versione neoromanica. Nella casa Stoughton a Cambridge, Mass. non sono riconoscibili residui stilistici: è un'espressione modernizzata della gloriosa residenza della Nuova Inghilterra. I magazzini Ames a Boston, per l'ampiezza delle partizioni e la vastità delle stesure vitree, conferiscono un volto singolare al blocco commerciale. Richardson diffidava delle strutture metalliche; gestiva il laterizio con tale maestria da poter fare a meno dell'acciaio. Nel suo ultimo lavoro, i magazzini Marshall Field a Chicago del 1885, la prevalenza dei vuoti sui pieni è così accentuata che si stenta a credere che sia stata realizzata con tecniche tradizionali.

Quest'opera cadde su un terreno propizio. Da qualche anno a Chicago William Le Baron Jenney aveva adottato strutture metalliche per affrontare il problema dei grattacieli; intorno a lui si adunarono i migliori architetti della regione, specialmente **John Root e Daniel Burnham, Louis Henri Sullivan e Dankmar Adler**. La Scuola di Chicago risultò dall'innesto dell'ardimento tecnico di Le Baron Jenney sul linguaggio di Richardson. Infatti Sullivan che, dopo esperimenti quali l'edificio Troesher del 1884, stava progettando l'Auditorium, quando vide i magazzini Marshall Field, decise di ricominciare daccapo abbracciando l'indirizzo neoromanico. John Root, nel Monadnock Block costruito in mattoni nel 1891, denudò un terso, modernissimo volume ondulato, scevro d'ogni ornamentazione. Burnham, nell'edificio Reliance, attuò uno stupefacente grattacielo di vetro.

Fu un decennio di fervida e appassionata attività creativa. E va ricordato: Richardson era amico di **Frederick Law Olmsted**, eccezionale paesaggista, autore, tra l'altro, dello splendido Central Park di New York. Insieme discutevano dei caratteri della città americana che doveva differenziarsi dai modelli europei per un diverso rapporto tra aggregato urbano e campagna. Con la scomparsa di Richardson questo traguardo restò un miraggio.

La Scuola di Chicago naufragò nel 1893, quando, in occasione dell'Esposizione Colombiana, non riuscì a prevalere sulla corrente neoclassicista dell'est, che impose un cimitero di bianchi colonnati. Burnham tradì passando alla reazione. Sullivan ripiegò dignitosamente nella sua magistrale decorazione funzionale, e per qualche anno seppe resistere: è del 1894 il capolavoro del Guaranty Building a Buffalo, e della fine del secolo l'edificio Carson, Pirie & Scott di Chicago, in cui la struttura in altezza trova una definitiva espressione d'arte. Ma gli ultimi decenni furono sconsolati: unici conforti, lo scrivere evocando fatti, ricordi, speranze, e la frequentazione di un allievo geniale, capace di iniettare l'insegnamento del maestro nei temi dell'edilizia domestica: Frank Lloyd Wright.

---

Sullivan è del 1856, Voysey dell'anno dopo, Victor Horta del 1861 e van de Velde del 1863. Queste date precisano i rapporti cronologici tra i movimenti inglese, americano ed europeo. Consideriamo i testi: l'atto di nascita architettonica dell'Art Nouveau è firmato da Horta con la casa di rue de Turin a Bruxelles del 1893; allora il movimento Arts & Crafts aveva trentaquattro anni e Voysey si accingeva a superarlo; mentre la Scuola di Chicago, espletato il suo cammino di undici anni, affrontava una crisi mortale.

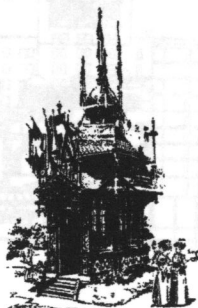
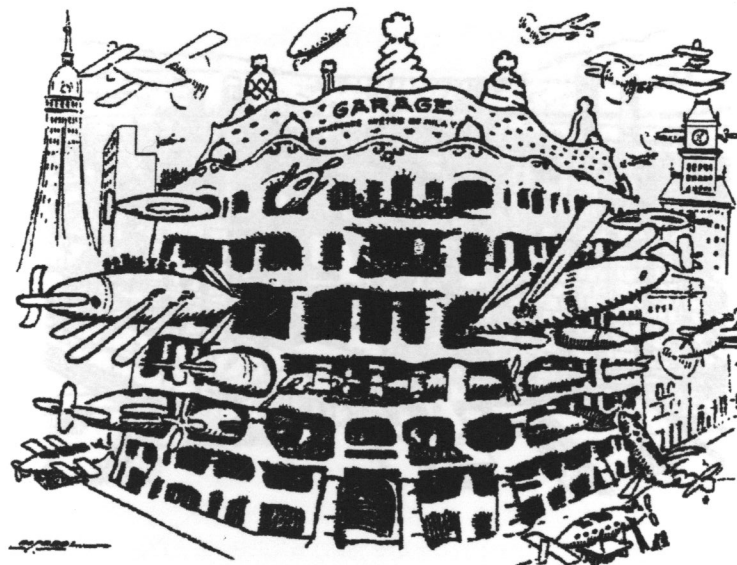
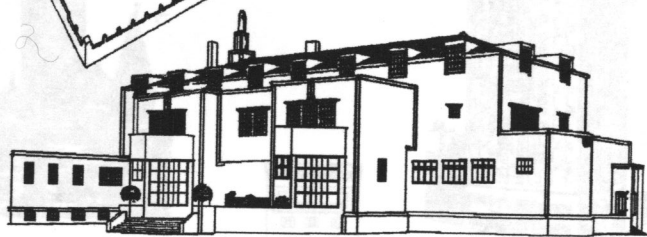
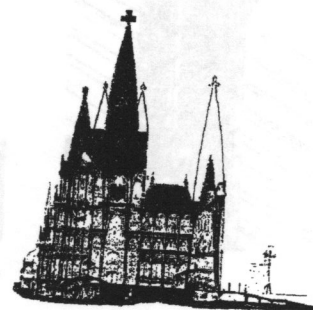
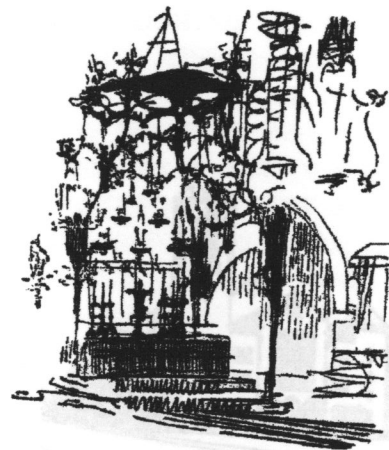
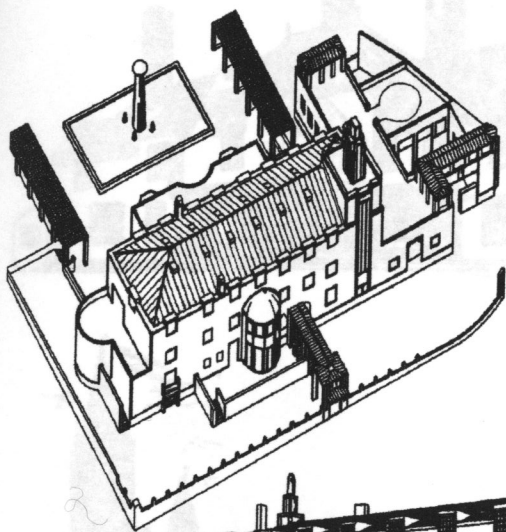
Ormai gli architetti non riuscivano più a ricoprire con decorazioni posticce le invenzioni degli ingegneri. Nel 1833 Rouhault aveva costruito le serre del Giardino Botanico di Parigi, nel 1843 Henry Labrouste aveva lasciato in vista le colonne di ferro della biblioteca St. Geneviève; nel 1851, come sappiamo, Paxton aveva eretto il Palazzo di Cristallo a Londra, nel 1865 Giuseppe Mengoni aveva voltato la galleria milanese. Sono del 1871 le fabbriche di cioccolato Menier a Noisiel-sur-Marne, con completa intelaiatura in ferro; infine nel 1889 l'expo internazionale di Parigi aveva testimoniato il trionfo della Torre Eiffel e della Galleria delle Macchine di Dutert e Contamin. Come assimilare la lezione degli ingegneri nella pratica architettonica?

Sin dalla casa di rue de Turin il programma Art Nouveau è definito esaurientemente: nella scala **Victor Horta** ha la spregiudicatezza di esibire una colonna in ferro, anzi di farne il perno di una visione linearistica che si profonde nelle ringhiere e sulle pareti. I nuovi materiali suggeriscono impianti leggeri, svuotati, trasparenti, planimetrie flessuosamente ondulate, con ambienti sinuosi in cui la tensione goticizzante è potenziata da vibratili immagini arabesche. **Henry van de Velde** individua nella linea uno strumento psicologico poiché, trasladando l'occhio lungo la sua traiettoria, determina il grado di vitalità di un ambiente; a seconda dello stato d'animo da conferire, le pareti saranno pacatamente rigate o nervosamente sfreccianti.

Per la qualità deliziosa e stimolante dei segni di Horta, van de Velde e loro seguaci, l'Art Nouveau si diffuse rapidamente costituendo il primo capitolo compiuto di un rinnovamento internazionale. Rimasero fuori della sua orbita fenomeni circoscritti come il neoromanico dell'olandese Hendrik Petrus Berlage, autore della Borsa di Amsterdam del 1898, o disperatamente solitari come il proto-espressionismo contorto e grandioso del genio spagnolo Antoni Gaudí.

Il glorioso epilogo dell'Art Nouveau fu scritto, in Austria, dalla Secessione viennese. Sin dal 1894 **Otto Wagner** aveva esortato ad una svolta linguistica e ne fornì esempi nelle fragranti stazioni della metropolitana e in numerose altre opere tra cui va ricordata, malgrado l'impianto tradizionale, la chiesa di Steinhof. Nel 1897, per iniziativa del pittore Gustav Klimt, un gruppo di artisti si riunì allo scopo di aggiornare la cultura figurativa del paese e metterla al passo dei fiorenti movimenti inglese e belga. Wagner aderì: aveva cinquantasei anni, ma non era fossilizzato, anzi seguiva con trepidazione il germogliare dei suoi allievi migliori: Olbrich trentenne e Hoffmann appena ventisettenne. Sul terreno architettonico sono questi i protagonisti della Secessione.

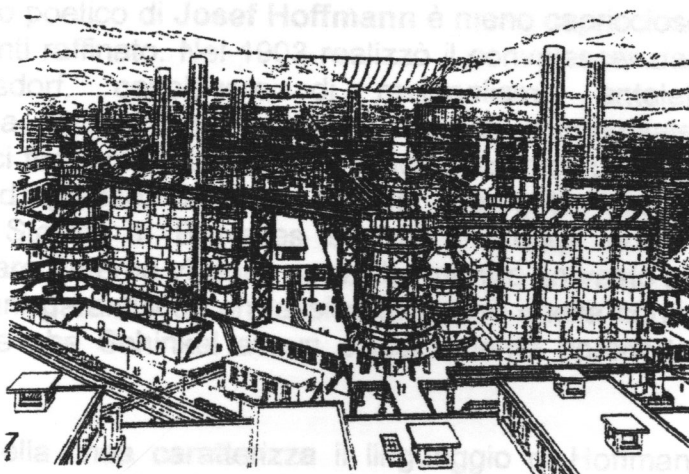
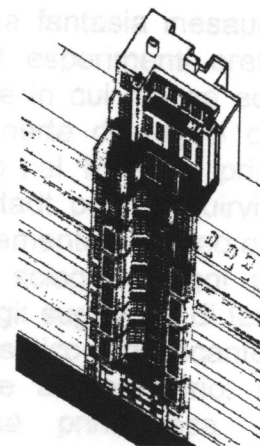
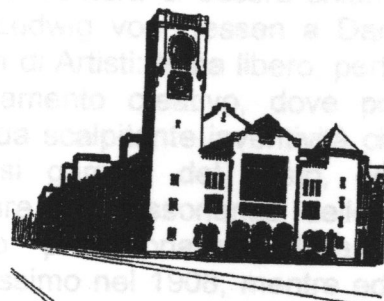
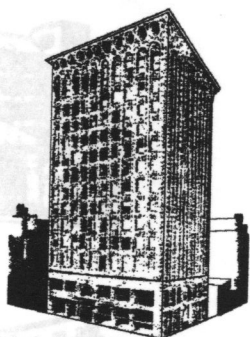
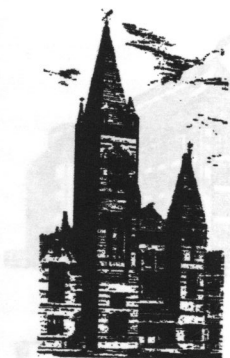
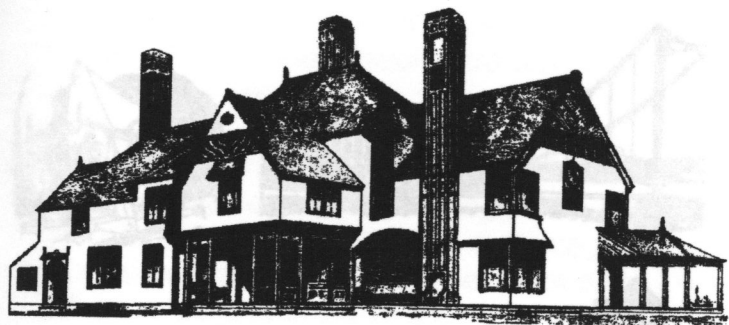
---



La scuola americana in stile Henry Raeburn, Parigi (1905). In alto: Joseph Hoffmann, Palais Stoclet a Bruxelles, fronti sulla strada e sul giardino (1905). In basso: Hector Guimard, autore delle stazioni della metropolitana parigina, Castel Béranger a Parigi (1894) e padiglione dell'elettricità all'Expo Universale di Parigi (1889).

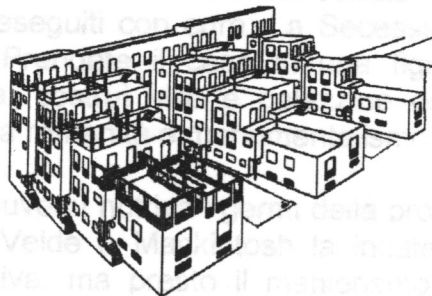
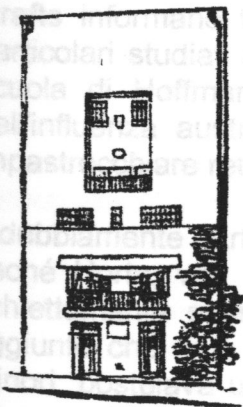
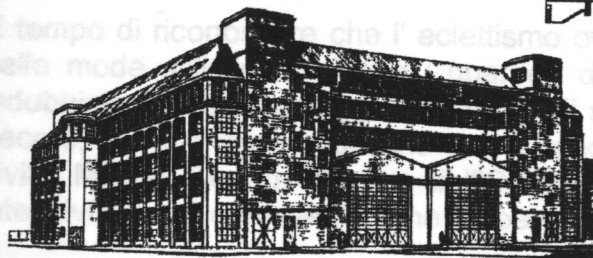
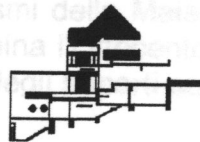
Art Nouveau e proto-razionalismo. In alto: Antoni Gaudí. In alto: schizzo per il baldacchino della cattedrale di Maiorca, e sezione del Templo de la Sagrada Família a Barcellona (1882). In basso: disegno satirico sulla casa Milà al Paseo de Gratia a Barcellona (1905), pubblicato in una rivista locale al tempo della sua costruzione.





La scuola americana. In alto: William Ralph Emerson, "Redwood", casa Morrill a Mount Desert, Maine (1879). Al centro: Henry Hobson Richardson, chiesa a Columbus, Ohio (1872); Louis H. Sullivan, Guaranty Building a Buffalo (1894, Boyd). In basso: sezione dell'Auditorium a Chicago. Progettato con Dankmar Adler (1887).

Neoromanico e proto-razionalismo. In alto: Hendrik Petrus Berlage, Borsa ad Amsterdam (1898); Auguste Perret, casa con ossatura di cemento armato in rue Franklin a Parigi (1903, Frampton). In basso: Tony Garnier, Cité Industrielle, il settore degli stabilimenti produttivi (1904).



**Josef Maria Olbrich** possedeva una fantasia inesauribile, incandescente, che lo induceva ad esperimenti eretici e sconcertanti, ad immagini prestigiose in cui masse edilizie aritmiche e spezzate venivano ricoperte di magici colori. Ebbe l'avventura di essere chiamato nel 1899 dal principe Ernst Ludwig von Hessen a Darmstadt per costruirvi una Colonia di Artisti: tema libero, perfettamente consono al suo temperamento creativo, dove poté sciogliere ogni piega della sua scalpitante inventività che gli suggeriva di tentare qualsiasi gamma del gusto, dall'esotico ed incantevole periodare per dissonanza delle ville al perentorio, nudo disegno prerazionalista della casa principesca. Morì giovanissimo nel 1908, mentre edificava i grandi magazzini di Düsseldorf.

Il timbro poetico di **Josef Hoffmann** è meno capriccioso ma parimenti raffinato. Nel 1903 realizzò il convalescenziario di Purkersdorf, capolavoro di razionalismo antelettera: nessuna decorazione, diafane superfici punteggiate da semplici forature, sottili e quasi reticenti cornici, una spoglia tettoia d'ingresso. Dopo un biennio, il progetto iniziale del Palais Stoclet di Bruxelles smembra i corpi edilizi per esplicitare l'interna vicenda spaziale, mentre un vasto atrio a due piani garantisce con lessico moderno quella continuità verticale che Schinkel aveva classicamente riprodotto nel museo.

L'uso della linea caratterizza il linguaggio di Hoffmann in quanto marca gli spigoli, riquadra e suddivide le superfici individuando lucidi specchi che sottraggono peso e massa.

*Proto-razionalismo. In alto: Peter Behrens, caricatura della casa a Darmstadt (1901), progetto di ponte sul Reno a Colonia (1910), magazzini AEG a Berlino (1910), casa Obenauer a Saarbrücken (1905). In basso: Adolf Loos, casa Tzara a Parigi (1926, Mollino), venti ville per Vienna (1923).*

---

A distanza di un trentennio da questa villa sublime, il padiglione austriaco alla Biennale di Venezia del 1934 tradisce con la sua rigida simmetria un'involuzione classicista, ma le cresse stesure che tolgono al volume il senso inerte della scatola, e il dialogo che si svolge tra sale espositive e giardino racchiuso lo additano tuttora come l'edificio più squisito del complesso veneziano.

Con Mackintosh che, chiudendo il capitolo Arts and Crafts, collega il movimento inglese del 1860 all'Art Nouveau continentale (basti confrontare il soggiorno della Hill-House con quello della villa di van de Velde a Hagen), con Wright che accoglie l'eredità della Scuola di Chicago del 1880, con Olbrich e Hoffmann che esauriscono l'indagine aperta dalle ondulazioni volumetriche e dai linearismi della Maison du Peuple di Horta, con Berlage che nell'ambito neoromanico scrive l'ultima pagina dei revivals, termina l'Ottocento, secolo architettonico di cui si è detto troppo male, sottolineando le degenerazioni eclettiche e tacendo degli apporti poetici.

È tempo di riconoscere che l'eclettismo ottocentesco non fu peggiore del nostro; la speculazione trovò anzi un freno nelle mode stilistiche, sì che i quartieri della fine del secolo appaiono più umani di quelli; contemporanei. Manca indubbiamente un linguaggio originale, gli architetti dotati intristivano, ma le loro case avevano almeno una nobiltà, un decoro, una dignitosa inibizione che le rende significative, se non di un'età artistica, almeno di un contesto psicologico civile. Milano, Torino, Genova dell'Ottocento sono pregevoli se paragonate con le città attuali, soffocate da quartieri intensivi in cui il commercialismo ha perso ogni ritegno. La negatività dell'Ottocento fu meno violenta.

Sul terreno creativo, a parte le opere citate che lo riscattano, l'Ottocento produsse una positiva letteratura. Le Arts and Crafts informano tuttora alcuni settori dell'edilizia domestica britannica mantenendovi un culto per l'artigianato e particolari studiati ed eseguiti con cura. La Secessione esercitò un'influenza benefica specialmente per merito della scuola di Hoffmann. Prendete il caso di una figura deleteria come Marcello Piacentini: finché agì nel quadro dell'influenza austriaca, costruì ville e palazzine decorose e sensibili; non appena abbandonò il «viennese» per impastocchiare retorica romanità e monumentalismo falso-moderno, si autocancellò dalla storia dell'architettura.

Indubbiamente l'Art Nouveau nutriva i germi della propria decadenza. La linea era strumento adatto a qualsiasi arbitrio: finché Horta, van de Velde e Mackintosh la incatenavano ad un funzionalismo strutturale o fisio-psicologico, era schiettamente espressiva, ma presto il manierismo Art Nouveau ne abusò a fini essenzialmente ornamentali. Va aggiunto che l'Art Nouveau presupponeva un artigianato provetto, maestranze ben educate, folte schiere di artisti minori; postulava un linguaggio difficile e costoso che richiedeva un'intesa tra pittori, scultori e architetti. Gli imitatori invece volevano far presto e a basso prezzo; perciò già nell'esposizione di Parigi del 1900 i suoi gratuiti linearismi provocavano nausea.

---

Molte sono, in Europa e in America, le cosiddette città giardino, ma hanno poco in comune con l'idea originaria: infatti sono quartieri a edilizia estensiva, privi di industrie che consentano agli abitanti di lavorare vicino alle loro residenze, nonché di una fascia agricola che ne protegga la dimensione; perciò non sono né funzionalmente né fisionomicamente autonome. Ma l'idea di Howard sarà ripresa nelle New Towns britanniche del secondo dopoguerra con esiti positivi e spesso brillanti.

Nel 1903, configurando la casa parigina di rue Franklin, **Auguste Perret** ebbe il coraggio di lasciare la struttura in cemento armato in vista. È un'opera perfettamente conservata e di elevata ispirazione. L'intelaiatura di travi e pilastri vitalizza i pannelli di riempimento elegantemente decorati che, così incorniciati, acquistano ritmo dinamico e penetrabilità. Del 1905, il garage di rue de Ponthieu già rivela un virtuale classicismo che umilierà tanti lavori successivi. Nel 1922-25 furono elevate le chiese di Le Raincy e di Montmagny interamente di cemento e vetro: anziché un distacco tra struttura e pannelli murari, Perret ricerca qui una coerenza rigorosa: trafora le pareti immergendo gli ambienti nella luce strumentata e dosata con un'accortezza che rende questi templi capolavori della moderna edilizia religiosa.

**Tony Garnier** deve la sua fama al progetto di una città industriale a scacchiera che, redatto nel 1901-04, offre una straordinaria antevisione dell'urbanistica razionalista. Ne disegnò gli edifici pubblici e privati, un sogno indagato fino al particolare e al calcolo del cemento armato. E non fu invano, perché più tardi ebbe la fortuna di incontrare Edouard Herriot, sindaco di Lione ansioso dell'avvenire dell'aggregato, che gli permise di sperimentare la maggior parte delle sue idee. Fece il piano regolatore, costruì lo stadio, il mercato coperto ispirato alla galleria delle macchine dell'Expo di Parigi 1889 e numerosi altri edifici. Poi anch'egli ripiegò in un velato classicismo.

In Germania, **Peter Behrens**, dopo aver collaborato con Olbrich a Darmstadt, sentì che la via della Secessione era conclusa. Divenne consulente dell'industria elettrica A.E.G. e progettò fabbriche, impianti e persino manufatti. In questa azione fu sostenuto dal Deutscher Werkbund organizzato nel 1907 allo scopo di affratellare l'industria e gli artisti; con il programma di migliorare i prodotti della macchina anziché retrocedere nell'artigianato, il Werkbund, presto diffusosi in Austria e in altri paesi, fu il principale preludio del Bauhaus. Non a caso nello studio berlinese di Behrens troviamo Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, cioè i maggiori esponenti del razionalismo post-bellico. La bravura di Behrens supera spesso la coerenza: il suo itinerario infatti gode di una breve stagione espressionista, incarnata negli uffici della Höchster Farbwerke a Francoforte sul Meno, ma è macchiato da reiterate cadute classiciste.

Nel suo delirio di decontestualizzazione e caotica rifusione di tutti i codici antichi, specie del gotico e del barocco, l'eclettismo esasperato ma talora esaltante di **Lluís Domené y Montaner** preannuncia l'epico avvento del genio tempestoso di **Antoni Gaudí**. In bilico tra Art Nouveau schiacciata in una contorta visione materica, strutturalismo sbilenco di archi parabolici e trabocchi espressionisti che profanano, ogni ortogonalità, le case Batlló e Milá, e il parco Güell a Barcellona costituiscono opere di inarrivabile eccellenza, paragonabili solo a quelle borrominiane e wrightiane,

---

Gaudí possiede un'esplosiva inventività spaziale, una furente capacità di manipolare volumi e superfici, un senso sublime del colore. Emarginato nei decenni razionalisti, viene riscoperto e celebrato a partire dai tardi anni Quaranta, ma la sua imponente statura mistica resta avvolta in una metafisica ancorché popolare solitudine.

Silurò la Secessione e l'Art Nouveau, in nome di una prospettiva decisamente moderna, il viennese **Adolf Loos**. Le sue invettive, l'articolo «Ornamento e delitto» divenuto proverbiale, i suoi edifici ascetici, purissimi nei volumi e nelle superfici quanto complessi nella pluralità dei livelli e negli incastri altimetrici, segnarono l'atto di morte delle evasioni ottocentesche. Il gran rifiuto di Loos sigilla l'Ottocento.

Un secolo che ha riesumato ogni periodo storico, dall'egiziano al cinese, disperdendosi nella pluralità delle mode illuse di vivere enciclopedicamente, che ha scambiato l'energia interiore con la ricchezza intellettualistica, termina con un'epocale rinuncia, antidoto degli abusi eclettici, inevitabile lavacro. Loos è un sacerdote-martire che identifica il progresso dell'umanità con un minimalismo che punta sull'essenziale. Una poetica di volumi, piani, invasi - la casa di Tristan Tzara a Parigi è un magistrale testo di invenzione spaziale in un periodo preoccupato di fogge esterne - rivolta ad uomini austeri, ostili all'evasione.

La guerra del 1914 interrompe le iniziative, ma gli architetti che scriveranno la storia dopo il conflitto hanno già configurato se stessi. È la generazione nata tra il 1880 e il 1890. Per tutti la guerra rappresenta la definitiva rottura con l'Ottocento; emergono dalle rovine ed immediatamente materiano immagini scavate nella sofferenza e nel tormento onirico.

Maestro di tre generazioni, nel 1910 Frank Lloyd Wright, esponendo a Berlino le opere realizzate dalla fine del secolo, orienta l'avanguardia europea. È un genio la cui cultura pionieristica affonda nell'Ottocento, ma la cui arte travalica ogni limite cronologico.

Quando nel 1893, abbandonato l'ufficio di Sullivan e Adler, **Frank Lloyd Wright** aprì il proprio studio professionale, gli Stati Uniti subivano la più cruda esperienza di dispersione linguistica. L'ardore architettonico del 1840-80 aveva ceduto il passo ad un sordido complesso di inferiorità: dal disprezzo per l'Europa, dovuto largamente ad ignoranza, dall'ambizione di costruire edifici «unici», non mai visti, orrendi talora ma almeno originali, dall'illusione che il progresso delle arti coincidesse con quello delle istituzioni politiche, si era caduti nella paura. L'industriale americano cercava una sicurezza, voleva comprarsi una storia, un passato, e ai suoi occhi il cattivo gusto degli stili commercializzati era riscattato dalla rispettabilità che i paramenti falso-antichi sembravano conferire alle magioni dei nuovi ricchi. Nell'ultimo decennio del secolo, il panico aveva invaso il continente segnatamente nei maggiori centri urbani, da New York a Chicago; trionfavano piatti architetti scolastici, mentre Louis Sullivan moriva di fame. Un giovane indipendente, per sopravvivere, doveva lasciare la città, resistere lontano dalle mode e dai successi clamorosi, nella speranza poi di contrattaccare. Per redimere un'America affranta tra calligrafiche copie di monumenti classici europei e incontenibili eversioni romantiche, occorreva un genio. Ma il genio non bastava; ci voleva un genio con il coraggio della solitudine.

Nelle praterie periferiche alla metropoli era ancora possibile incontrare uomini incorrotti da culturalismi, e perciò Wright ventiseienne concentrò il lavoro sull'edilizia residenziale. Non mosse da idee preconcepite, da astratte opzioni formali o da impostazioni di principio: per lui l'architettura, sin dall'inizio, non fu materializzazione di paradigmi figurativi intellettualmente elaborati, ma realtà vissuta, qualificata nel suo dinamico farsi, autogenerata mediante un inesausto travaglio, un impegno morale di michelangiolesca statura che pone l'architetto all'interno dell'edificio per plasmarne e proiettarne gli spazi.

Estrinsecamente considerato, il suo apporto si compendia nella piena acquisizione della «pianta libera», fondamento di tutta l'architettura moderna, e della volumetria articolata: atrofizza progressivamente i divisori rompendo l'ottusa giustapposizione di stanze-cubetti ed infondendo continuità spaziale e plastica agli ambienti; riconfigura i volumi sopprimendo cantine e tetti con abbaini, variandone le dimensioni in conformità delle cavità interne; usa legni naturali, mattoni e pietra, eliminando artificiosi rivestimenti; infine, a mo' degli impressionisti, risolve l'antinomia tra edificio e paesaggio circostante, pensando la costruzione come un elemento attivizzatore della natura, ad essa incatenato e quindi non mai stereometricamente concluso.

Tali componenti della poetica wrightiana non ne caratterizzano il processo genetico. Gli stessi principi enunciati e reiterati, «lo spazio interno come realtà» e «nella natura dei materiali», restano mera allusione se non si avverte che si tratta non di spazi geometrici e di materiali epidermici, ma di un creare spaziale che cresce secondo una legge organica, autodefinendosi in una materia vigorosa, in fremente tensione. È un'architettura non idealistica, ma

vibratamente realista, umana, ottimista e perciò avversa ad ogni criterio di autorità. La casa difende ed espande la libertà della persona contro ogni imposizione dello stato, della chiesa e delle classi, contro i miti del macchinismo e dell'industrializzazione, anch'essi fonte di asservimento. L'architettura diviene così non passivo rispecchiamento di una società, e neppure arcana profezia, ma fautrice di civiltà contro ogni ortodossia. Non stupisce che Wright-uomo e Wright-architetto abbiano raccolto appassionate adesioni ed esecrazioni globali. Solo nel 1994, con la grandiosa mostra organizzata dal Museum of Modern Art di New York, hanno riscosso un consenso mondiale.

Nel ciclo delle «prairie houses», 1900-09, Wright compone partendo dal fulcro dell'organismo edilizio, da uno spazio centrale imperniato generalmente su un caminetto; da qui scaglia i vari ambienti sì che la pianta si snoda in rettangoli che formano, per lo più, croci a bracci ineguali. Nel mezzo sovrasta un volume contenente il soggiorno, le cui pareti sono tagliate da finestre incastonate in un disegno strutturale, e quindi non inerti buchi nel muro; ai lati e dietro, prismi orizzontali diramati sul terreno drammatizzano la scala del corpo principale. La massiccia zona basamentale sdraia sul terreno la materia. I tetti fortemente aggettanti rispondono alla stessa funzione: più che concludere i volumi sottostanti, sono veloci indici che attivizzano l'atmosfera, oltre l'edificio. Negli interni, l'involucro esalta le tensioni orizzontali e verticali, mentre i soffitti s'inarcano per far respirare le cavità.

Tra i capolavori del periodo, la casa Willitts del 1902, a pianta cruciforme, presenta un basamento prolungato nel giardino quasi per germinazione, mentre il volume ligneo del soggiorno inquadra nella sua maglia le finestre di due piani, e ai lati corpi minori si estendono in portici schiacciati e trasparenti. La casa Gale progettata nel 1904 ne ribadisce i motivi contraendoli per valorizzare i muri a coltello che fungono da sostegno delle scattanti lastre orizzontali, in una dialettica scompositrice del volume che anticipa il neoplasticismo olandese. L'Avery Coonley House del 1908 riflette il corpo centrale in uno specchio d'acqua, e il soffitto a spioventi del soggiorno è smaterializzato da travetti in legno e setti d'intonaco traforati da sorgenti luminose. La Roberts House dello stesso anno è forse l'esempio più tagliente della contrapposizione tra il parallelepipedo a doppia altezza del soggiorno e le ali basse e stirate da tetti ridotti a lamine. Nel 1909 la Robie House a Chicago abbandona la pianta a croce della prateria per allungarsi sulla strada; l'equilibrio di corpi e piani orizzontali è affidato al muro a coltello del caminetto, secondo un linguaggio che trionferà, dopo un quarto di secolo, nella «casa sulla cascata».

Alcuni lavori sono in apparenza più astratti ed influenzarono gli europei attenti alle ricerche cubiste. Il club nautico di Madison del 1902 è significativo per il nastro di finestre continue inserito tra il greve blocco basamentale e la lastra guizzante del tetto. Gli uffici Larkin a Buffalo del 1904 esprimono con nude e monumentali stereometrie l'interna vicenda spaziale organizzata attorno ad un cortile coperto su cui si affacciano le gallerie. Questo metodo è una costante di Wright: quando i sistemi di areazione lo consentiranno, edificherà i famosi uffici Johnson a Racine del 1936, interamente avviluppati da fluenti superfici laterizie e incentrati su un'immensa sala strutturata da altissime colonne a fungo.

Il tempo delle «prairie houses» termina nel 1909 ed è consacrato dall'esposizione di Berlino. Il periodo che segue, fino al 1930, è più duro in sede biografica e più oscuro sotto il profilo artistico. Sembra che, al ritorno dall'intermezzo europeo, il maestro non ritrovi se stesso e cerchi convulsamente nuove vie. La Taliesin del 1911 esprime in modo voluttuoso la sua brulla ponderosità. L'albergo Imperiale di Tokyo esaspera la materia edilizia aggredendola con scavi e protuberanze, intarsi che riesumano temi Liberty, fermenti espressionisti e maniere azteche. È una confusa età di trapasso linguistico che coincide con tragiche crisi esistenziali e professionali. Ma è redenta da almeno due opere liricamente raggiunte: i Midway Gardens di Chicago e la deliziosa Millard House di Pasadena, detta «la Miniatura» perché le sue pareti di blocchi di cemento perforati trapuntano il volume e filtrano una magica luce diffusa. Wright non si accontenta più di considerare il muro come un rettangolo dinamizzato da un basamento aggettante e un tetto che travalica il volume. La sua urgenza di continuità lo spinge ad eliminare tetti e basamenti, a non insistere sull'orizzontalità, a penetrare fino all'ossessione nella natura dei materiali perché da essa sprigioni, per fremito intimo, l'integrità architettonica.

La ripresa avviene dopo il 1932 e segna un'ascesa senza limiti. La strabiliante «casa sulla cascata» di Bear Run, Penna, è del 1936; nello stesso anno si costruiscono gli uffici Johnson di Racine; e poi si moltiplicano le «Usonian houses», decine e centinaia di residenze straordinariamente diverse e originali, la cui coerenza non è individuabile in alcuna ripetizione di forme, ma solo in una eccezionale potenza inventiva. L'antico bilanciamento tra corpo centrale e bassi volumi laterali è annullato per infondere maggior tensione alle lamine lignee che si incastrano e prospetticamente si sovrappongono con erompente energia pluridimensionale. La proiezione centrifuga degli spazi non si enuclea più tra quadrati e rettangoli ortogonali ma, proprio per attuare immagini pluridirezionate, predilige l'esagono, come nella casa Hanna di Palo Alto, California, o forme più complesse, geometricamente inafferrabili, di straordinaria vitalità, scavate entro favolose strutture, come in «Fallingwater». Analogamente, i soffitti non riassumono più vibranti porzioni spaziali, ma giocano a varie altezze e in contorni spezzati, ora comprimendo ed ora dilatando i vuoti. La luce penetra da aperture attanagliate ai muri accrescendone la carica energetica. Tutto è intuito, sofferto e gioito in nome di uno spazio umano globale: dal paesaggio elettrizzato dall'esistenza dell'edificio agli arredi fissi, concepiti come parte integrante dell'architettura; tutto è dominato dallo stesso spirito eroico che ovunque inverte il suo duplice ideale del continuum e del mutamento.

Negli ultimi lavori, dal museo Guggenheim a New York, impostato su un'immensa spirale ascendente e dilatata, asserzione di fluidità contro la tradizionale sovrapposizione dei piani, alla casa per la figlia in Arizona che, nell'orchestrazione di pietra legno e tela, miniaturizza l'impianto di Taliesin West, al progetto di club per Hollywood, esplosione di cavità sganciate sull'orizzonte, la fantasia del maestro si palesa ancor più tumultuosa. Lo stesso fenomeno si afferma al livello urbanistico, quando Broadacre City, la città orizzontale, viene integrata dal grattacielo alto un miglio per Chicago. Il cammino del massimo architetto della storia si arresta a novantadue anni, nel 1959, mentre s'inaugura il tempio ebraico presso Filadelfia, il «Sinai, la montagna di luce».



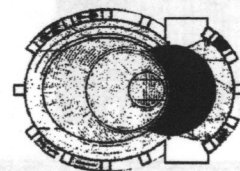
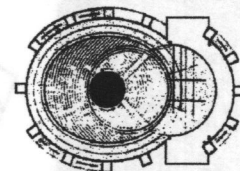
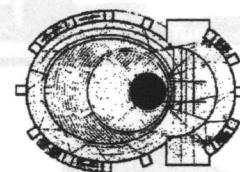
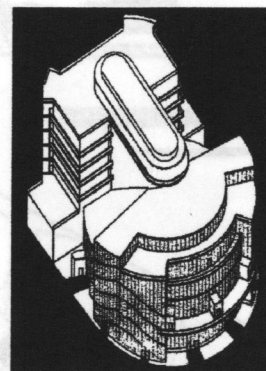
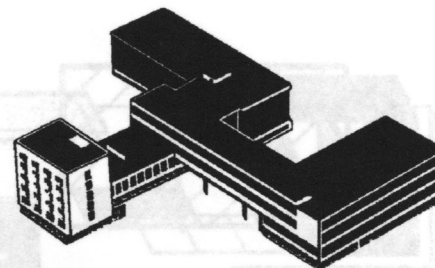
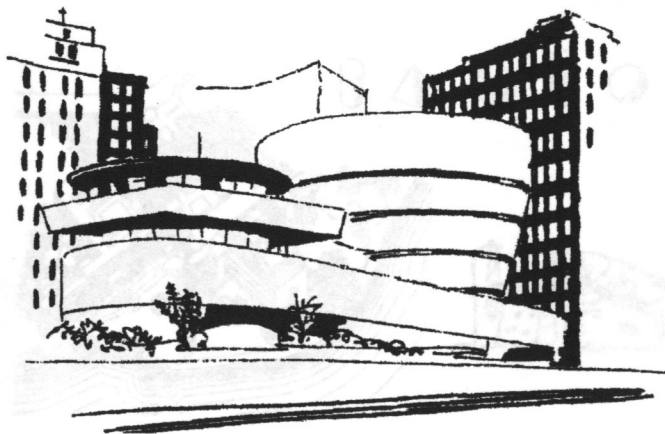
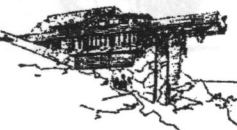
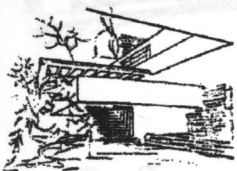
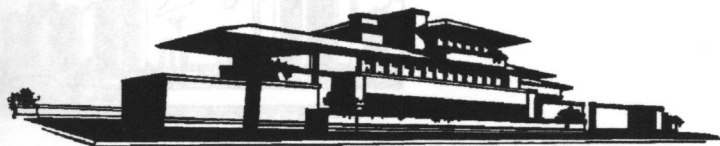
---

Wright è nato nel 1867, quindici anni dopo Gaudí, sei dopo Horta, quattro dopo van de Velde; è coetaneo di Olbrich e di Guimard; precede di un anno Behrens, di due Mackintosh e Garnier, di tre Hoffmann e Loos. Ma non può essere annoverato tra questi maestri la cui operosità è legata all'Ottocento e al primo quindicennio del secolo.

I protagonisti del linguaggio moderno in Europa appartengono alla generazione posteriore, nascono tra il 1883 e il 1890. Gropius, Le Corbusier, Mies, Oud e Mendelsohn sono allievi di Hoffmann, Perret e Behrens. Se Wright si fosse fermato al 1910, sarebbe stato un prefiguratore dell'equazione razionalista, come apparve nella mostra di Berlino; se fosse scomparso nel 1930, i pesanti decorativismi dell'Albergo Imperiale di Tokyo avrebbero indotto a classificarlo, come avvenne in occasione dell'esposizione newyorkese «International Style» del 1932, un pioniere e nulla più. Ma l'epica produzione del 1930-60 lo affranca dal limite ottocentesco, non in sede psicologica e culturale, ma nel linguaggio artistico che va al di là del duemila.

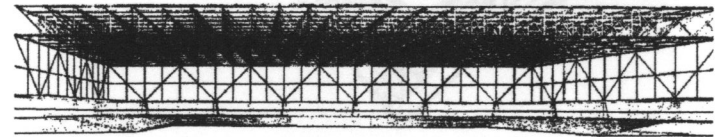
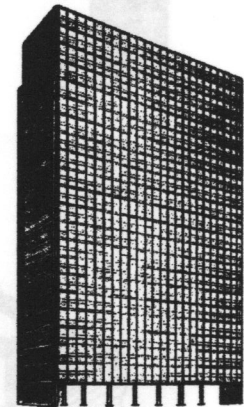
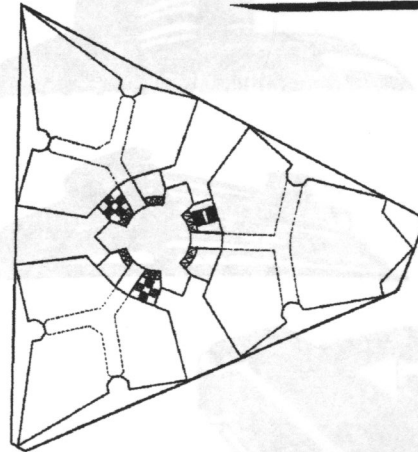
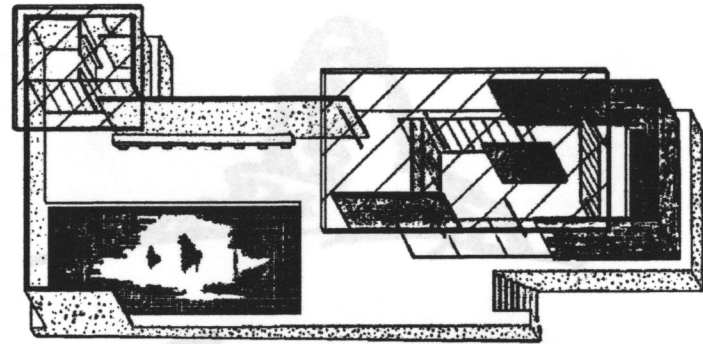
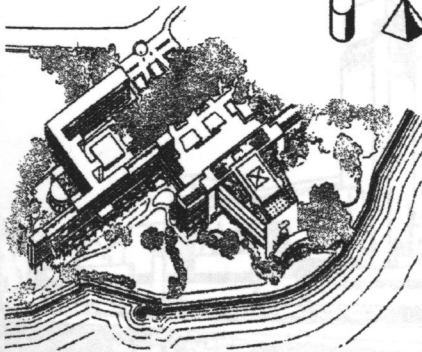
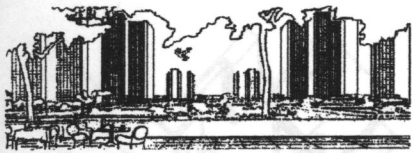
Gropius, Le Corbusier, Mies, Oud e Mendelsohn sono invece del XX secolo, condizionati dall'esperienza della guerra 1914-18 che Wright non solo non vive, ma non si sforza neppure di comprendere. Durante la guerra crollano le illusioni su una mitica umanità di pionieri, s'infrangono le dolci follie nostalgiche dell'Art Nouveau e la fiducia incondizionata nel progresso, abitudini e sentimenti lentamente maturati vengono offesi e violentati, la personalità individuale è umiliata al punto da sembrare un'astrazione: fra stragi e distruzioni, gli spiriti più resistenti sognano e preparano un mondo di pace, che però poggia necessariamente su concezioni intellettuali, non sulla crescita organica della realtà del fare che la guerra ha annientato. Perciò, se è esatta la critica di Wright circa il dottrinarismo, l'apriorismo idealistico, l'astrattezza figurativa degli europei, essa non tiene conto dello strazio e del dolore che determinano questi atteggiamenti, il cui valore umano è celato, duro, inibito, ma non meno autentico. In guerra si ripensa il passato e s'immagina il domani prefigurando la propria funzione: Gropius sul piano pedagogico e sociale, Le Corbusier su quello della norma compositiva e della disciplina plastica, Mies sul piano poetico, Mendelsohn su quello della protesta emotiva.

Già prima del conflitto **Walter Gropius** aveva calibrato le sue tendenze. Aiuto di Behrens, ne ripudia l'inclinazione classicistica, mentre ne assimila l'insegnamento per quanto attiene alla convergenza tra produzione industriale e impegno architettonico. Nel 1912 costruisce l'officina Fagus ad Alfeld e, due anni dopo, la fabbrica-modello a Colonia, nota particolarmente per la tensione cinetica delle scale elicoidali avvolte in semicilindri di vetro. Reminiscenze wrightiane si manifestano nel portale e approderanno nel dopoguerra in una breve stagione espressionista. Poi, anche per influenza di Theo van Doesburg, leader del neoplasticismo olandese, trova il suo linguaggio raggelando ogni simbolismo romantico. Più che identificarlo per subitanea o lirica ispirazione, lo elabora con il metodo della collaborazione, una concordia di spiriti affini di cui il Bauhaus è strumento e fine. Gropius è uomo della scuola e nel 1919 a Weimar dà vita al più importante centro didattico di architettura in Europa. Il suo programma è sincretico: si tratta di riassumere ed equilibrare gli apporti del 1850-1914 riunendo gli artisti più capaci.



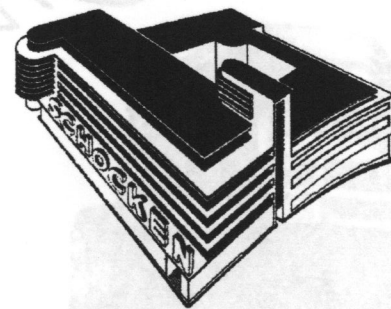
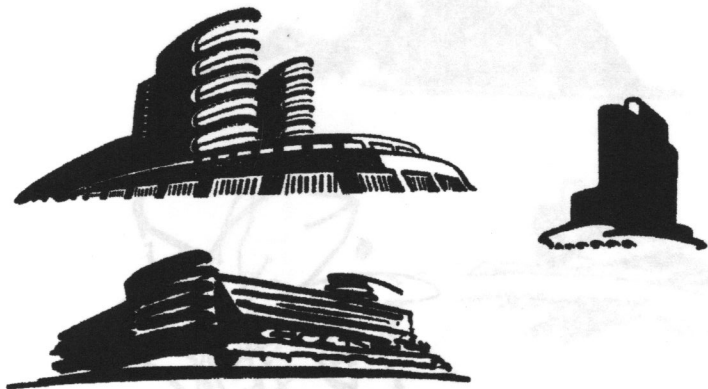
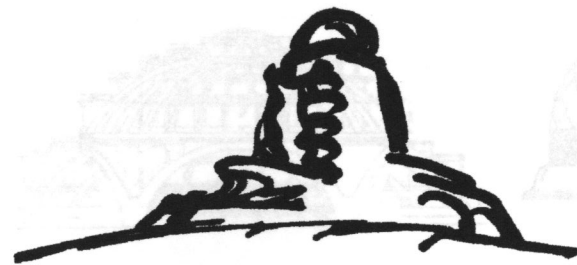
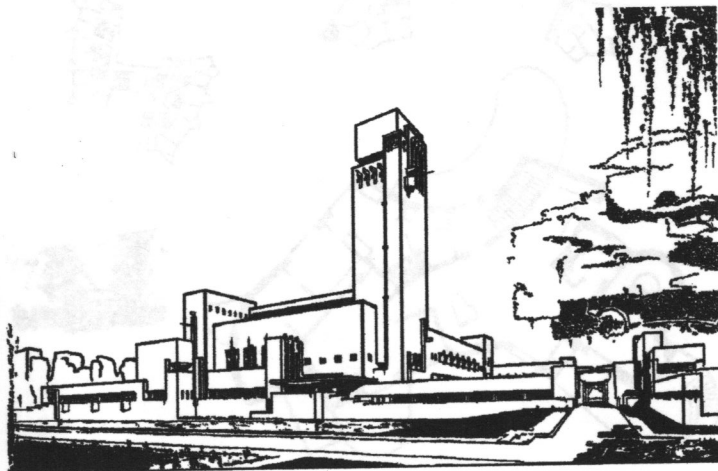
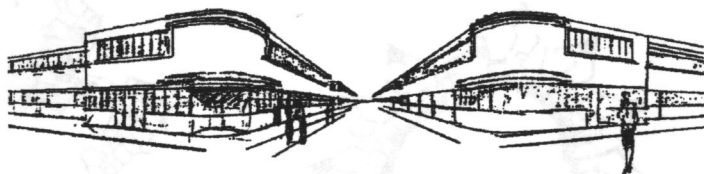
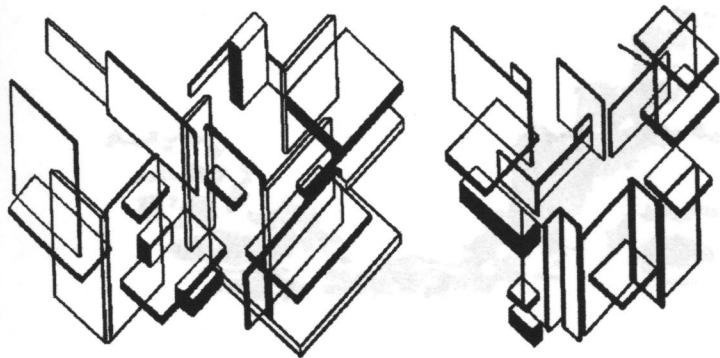
Frank Lloyd Wright. In alto: Robie House a Chicago (1908), Casa sulla cascata a Bear Run, Penna, fronte principale e fronte d'ingresso (1936, Mollino), casa Oboler a Los Angeles (1940). In basso: Guggenheim Museum a New York, organismo a sviluppo elicoidale espanso (1946, Boyd).

Walter Gropius. In alto: Bauhaus a Dessau (1926). Al centro: progetto di "Teatro Totale", esterno e tre sistemazioni della sala principale (1927). In basso: Pan Am Building sopra la Grand Central Station di New York, autore Richard Roth, con Gropius e Pietro Belluschi consulenti (1936).



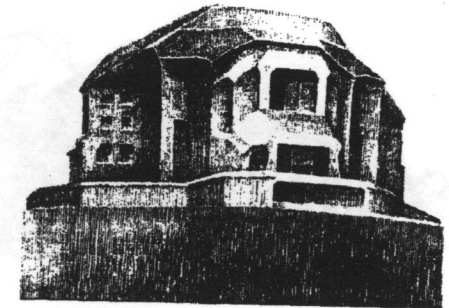
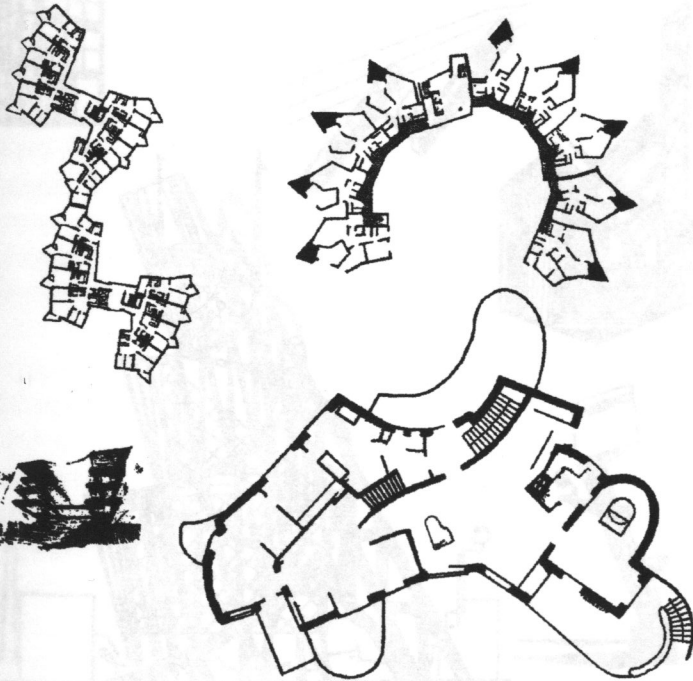
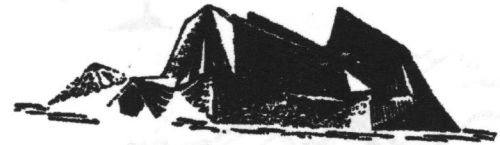
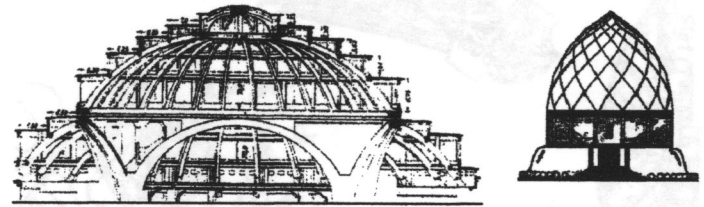
Le Corbusier. In Alto: "Une Ville Contemporaine" di 3 milioni di abitanti (1922), villa Savoye a Poissy (1929). Al centro: Unità di Abitazione ad Antony (1947), la "main Ouverte" di Chandigarh (1951-65), "Tout est sphères et cylindres" (1921). In basso: Lega delle Nazioni a Ginevra (1927), Chapelle de Ronchamp (1950).

Ludwig Mies van der Rohe. In alto: padiglione tedesco all'esposizione di Barcellona (1929), casa in mattoni (1923). Al centro: grattacielo sulla Friedrichstrasse a Berlino (1919) e schema di edificio a struttura metallica per gli Stati Uniti (1947). In basso: schema strutturale per il teatro di Mannheim (1953).



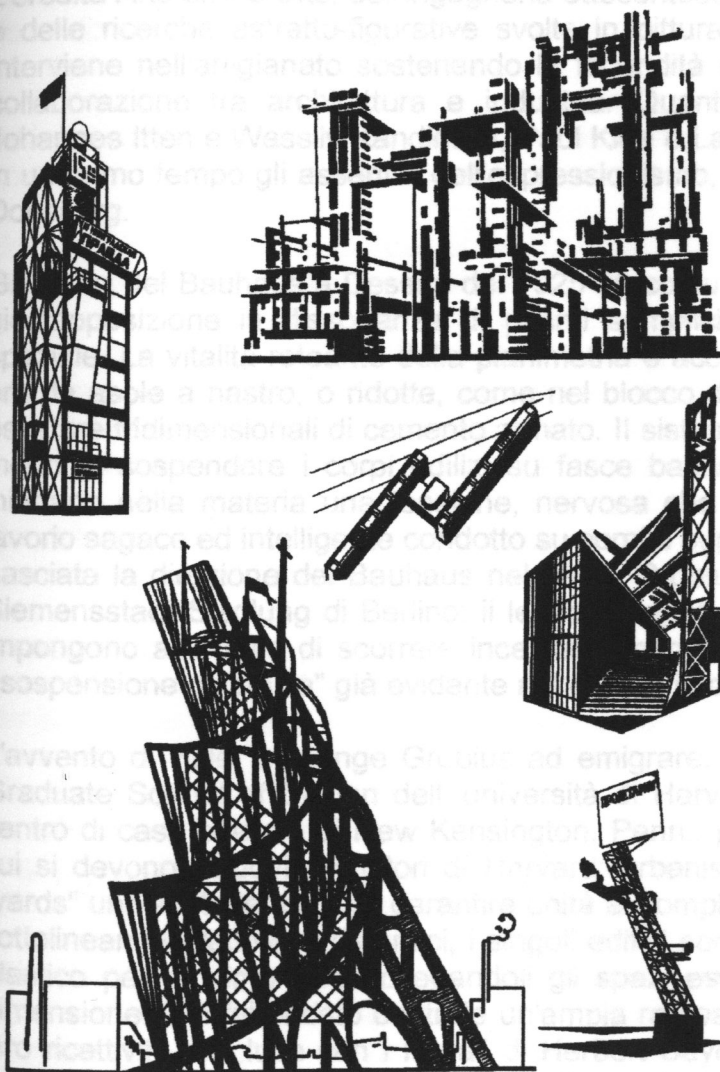
"De Stijl" e apporto olandese. In alto: Theo van Doesburg, scomposizioni del volume in lastre (1920). Al centro: Jacobus Johannes Pieter Oud, quartiere di case operaie a Rotterdam (1924). In basso: Willem Marinus Dudok, palazzo municipale con torre, costruito a Hilversum (1928).

Erich Mendelsohn. In alto: Torre Einstein a Potsdam (1920). Al centro: schizzo per una fabbrica di materiale ottico (1917), schizzo per un serbatoio d'acqua (1917). In basso: schizzo e veduta assometrica dei magazzini Schoken a Stoccarda, capolavoro dell'espressionismo architettonico (1926).

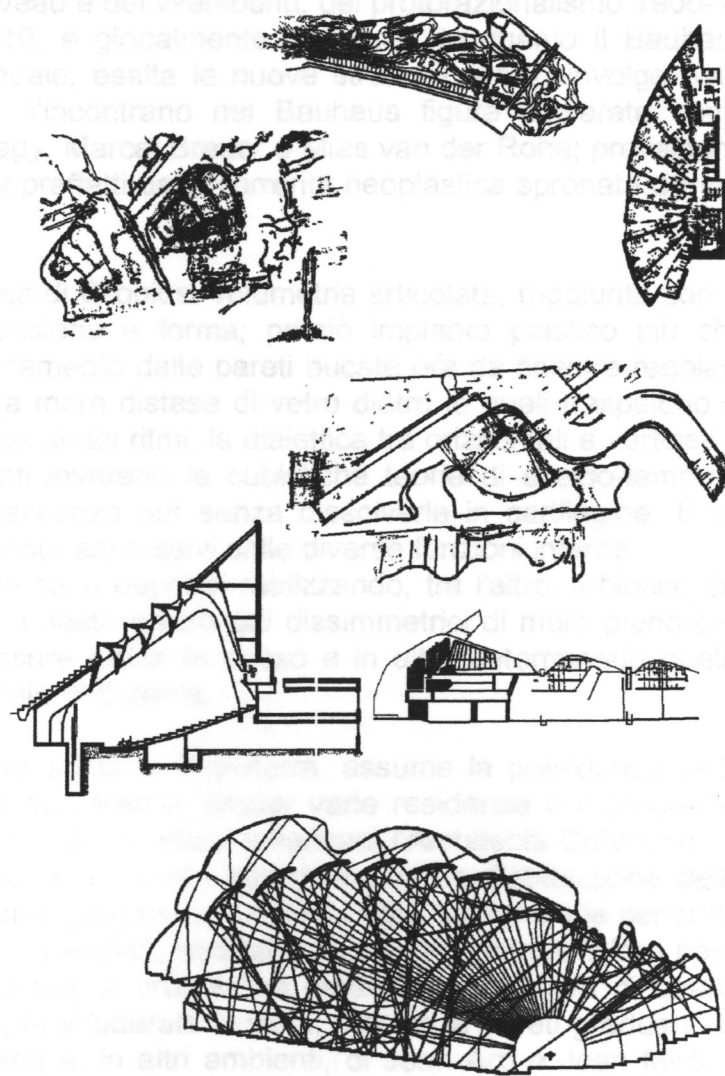


*Espressionismo organico. In alto: Hans Poelzig, schizzo di edificio per Dresda (1920). Al centro: Hans Scharoun, case alte a Berlino-Reinickendorf (1966), pianta di grattacielo a Stoccarda (1954). In basso: Hans Scharoun, schizzo per un edificio collettivo (1939); Hugo Häring, progetto di casa in campagna (1923).*

*Espressionismo. In alto: Max Berg, Jahrhunderthalle a Breslavia (1913); Bruno Taut, padiglione di vetro all'esposizione di Colonia (1914). Al centro: Wassili Luckhardt, cinema (1919); Max Taut, schizzo (1921). In basso: Hermann Finsterlin, schizzo (1924); Rudolf Steiner, Goetheanum II a Dornach, presso Basilea (1928).*



Costruttivismo sovietico. In alto: Iacov Chernikov, studio (1930); A.L. e V. Vesnin, sede della Pravda a Leningrado. Al centro: Moisej Ginsburg, casa comune (1927); K.S. Melnikov, padiglione sovietico all'Expo di Parigi (1925). In basso: Tatlin, monumento alla Terza Internazionale (1920); El Lisitskij, "tribuna Lenin" (1920).



Alvar Aalto. Sopra: residenze per lavoratori a Sunila (1935), torre abitativa a Brema (1958), chiesa presso Imatra, pianta e sezione (1956). Al centro: auditorium dell'università di Otaniemi (1955), dormitori per el MIT a Cambridge, Mass. (1947). In basso: auditorium di Finlandia Hall a Helsinki (1973).

---

L'eredità Arts and Crafts, dell'ingegneria ottocentesca, dell'Art Nouveau e del Werkbund, del prorazionalismo 1900-14 e delle ricerche astratto-figurative svolte in pittura intorno al 1910, è globalmente accettata, in quanto il Bauhaus interviene nell'artigianato sostenendo la fecondità del lavoro manuale, esalta le nuove strutture e si coinvolge nella collaborazione tra architettura e industria. Quanto agli uomini, s'incontrano nel Bauhaus figure disparate come Johannes Itten e Wassily Kandinsky, Paul Klee e Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Breuer e Mies van der Rohe; prevalgono in un primo tempo gli assertori dell'espressionismo, ma sono poi sopraffatti dalla corrente neoplasticista spronata da van Doesburg.

Elementi formativi di Le Corbusier, la conoscenza dell'ingegneria, che trae da Fernet, una concezione astratto-figurativa.

Gli edifici del Bauhaus a Dessau del 1925-26 comunicano la poetica di Gropius: volumetria articolata, raggiunta con la giustapposizione in dissonanza di prismi semplici di varia dimensione e forma; perciò impianto plastico più che spaziale. La vitalità roteante della planimetria è accentuata dal trattamento delle pareti bucate ora da finestre regolari, ora da asole a nastro, o ridotte, come nel blocco del laboratorio, a mere distese di vetro dietro le quali traspaiono le ossature tridimensionali di cemento armato. Il sistematico interrompersi dei ritmi, la dialettica tra orizzontali e verticali, il modo di sospendere i corpi edilizi su fasce basamentali rientranti inverano le cubistiche teorie di spazio-tempo e iniettano nella materia una tensione, nervosa che le sottrae consistenza pur senza dissolverla in cartilagine. È un lavoro sagace ed intelligente condotto su corpi e superfici onestamente espressivi delle diverse funzioni interne.

Lasciata la direzione del Bauhaus nel 1928, Gropius si dedica alle case popolari realizzando, tra l'altro, il blocco del Siemensstadt Siedlung di Berlino: il leggero oggetto dei soggiorni, i nastri orizzontali dissimmetrici di muro pieno che impongono all'occhio di scorrere incessantemente, le taglianti fessure incise in basso e in alto, determinano quella «sospensione dinamica» già evidente nel moto cristallizzato delle scale di Colonia.

L'avvento di Hitler costringe Gropius ad emigrare. Dopo una breve sosta in Inghilterra, assume la presidenza della Graduate School of Design dell'università di Harvard. Costruisce con Marcel Breuer varie residenze e il pregevole centro di case operaie di New Kensington, Penn., poi organizza con alcuni allievi americani l'Architects Collaborative cui si devono i nuovi dormitori di Harvard: urbanisticamente articolati in cortili, essi rievocano la distribuzione delle "yards" universitarie ma, per garantire unità al complesso, i fabbricati si piegano uno verso l'altro, i volumi e le pensiline sottolineano i riferimenti dinamici, i singoli edifici sono volutamente sbilanciati, spostano il loro baricentro e il loro peso plastico per movimentare collegandoli gli spazi esterni. È una ripresa di urbanistica medievale in chiave di quarta dimensione. Nel fabbricato centrale un'ampia rampa scuote la maglia strutturale in vista, mentre le pareti graduano la loro ricettività alla luce con i murali di Herbert Bayer e Josef Alberts e, in altri ambienti, di Jean Arp e Joan Mirò. Il principio di integrazione fra le arti, dalla pittura ai tessuti e all'edilizia, è così ribadito.

Diversamente da Gropius, **Le Corbusier** non ha dietro di sé le esperienze di un Werkbund, sicché il suo intento didascalico non si esprime nella fondazione di una scuola, che richiede almeno la capacità di convivere con altre personalità. Le Corbusier insegna formulando ideologie cartesiane di programmi edilizi, norme figurative. Spirito di

---

straordinaria abilità analitica, scompone i problemi, ne offre soluzioni parziali, ha la passione di classificare per tipi e secondo tavole sinottiche, è un vigoroso intellettuale che preconstituisce le idee, le reitera in ogni occasione, combatte per realizzarle e le concreta senza dubbi e tormenti. Accetta la civiltà meccanica, anzi l'ama intuendone le virtualità liriche; vuole standardizzare dando ordinamenti che escludano intimismi psicologici. Da tale mentalità schematizzatrice derivano una brillante facilità creativa, un'imbattibile forza polemica, una certezza di saper risolvere i temi urbanistici e architettonici che lo candida a guidare la cultura internazionale del razionalismo.

Elementi formativi di Le Corbusier: la conoscenza dell'ingegneria, che trae da Perret; una vocazione astratto-figurativa che lo spinge a fondare con Ozenfant il movimento purista, a dedicare metà della sua giornata alla pittura, e ad applicare la fantasia a «*les objets à réaction poétique*»; un'ambizione, più che didattica, precettistica che lo induce a pubblicare libri e riviste, da *L'Esprit Nouveau* a *L'Homme et L'Architecture*, a partecipare ad associazioni e a congressi, a girare il mondo per spiegare le sue opere in termini logici, quali archetipi di tutta l'architettura. È l'antitesi di Wright ed anche di Gropius: gli scritti del maestro di Taliesin sono autobiografici, ed egli rifiuta ogni vincolo associativo ed ogni iniziativa collettiva; Gropius partecipa perché ciò fa parte della sua missione; ma per Le Corbusier l'opuscolo o, meglio, il libello, una serie di conferenze, i convegni e le conversazioni sono strumenti per comunicare apodittiche idee. L'architettura di Le Corbusier, anche quando attinge vertici poetici, conserva uno smagliante carattere dimostrativo. Non è realtà conquistata nel suo farsi, ma calcolata a priori ed eseguita con fremente meccanicità.

Il tratto specifico della personalità corbusieriana è la coerenza fra principi ideologici e impulso poetico; contrariamente a quanto accade alla maggior parte degli architetti, che sono artisti quando si svincolano dai postulati intellettualistici per dar sfogo alla fantasia, i suoi edifici sono liricamente raggiunti quanto più rispecchiano una rigorosa teoria. La villa a Garches del 1927 risponde ai principali requisiti enunciati: «pianta libera», derivante dalla struttura a pilastri che affranca le pareti da ogni funzione portante, permette qualsiasi disposizione degli ambienti e la sovrapposizione di piani completamente diversi; i solai aggettano dando luogo a quella «facciata libera» che può essere tagliata da «finestre in lunghezza»; in alto, la «terrazza-giardino» surroga l'inutile tetto. Nella villa Savoye a Poissy del 1929, acme del periodo razionalista insieme al padiglione svizzero dell'università parigina, il volume è sospeso su «pilotis», il che soddisfa l'esigenza dottrinale di una circolazione sotto la casa e, all'un tempo, quella estetica di isolare stereometrie puriste. All'opposto di Wright, Le Corbusier non ama il legamento fra edificio e terreno, né vuole un'impressionistica inserzione dei volumi in uno spazio continuo, mediante aggetti e pensiline irradianti l'atmosfera. Egli ragiona in chiave di forme elementari, rettangoli e quadrati proporzionati secondo rapporti di sezione aurea, sganciate dalla struttura, immateriali e trasparenti nella loro impronta cristallina.

A differenza di Gropius, non articola i volumi, li pretende unitari, e perciò non può bucare i muri con finestre ineguali, deve uniformarle in nastri vitrei. Decompone i fattori dell'equazione architettonica: risolve anzitutto le strutture mediante una maglia di pilastri, poi il volume con lucenti stereometrie, poi le facciate secondo moduli costanti; infine, si esprime

---



---

magicamente a livello plastico. Studiando le acropoli greche, ha appreso che l'individualità artistica può emergere anche nell'uniformità tipologica, poiché va colta nel particolare. Cerca regole e canoni che consentano di standardizzare; poi, soddisfatta la funzionalità, plasma soavemente «*les objects à réaction poétique*», il balconcino asimmetrico, la scala all'aperto poggiante su un tubo ellittico della villa a Garches, il sublime gioco di superfici ondulate che commenta la squadrata villa Savoye, il soggiorno languidamente sinuoso del padiglione svizzero. Il processo genetico della poesia corbusieriana è quindi antitetico a quello di Wright: anziché autoespandersi, postula i programmi, aggredisce con trattatistica diagrammaticità i problemi funzionali, poi infonde ai congegni un geometrico palpito cosmico.

La volontà normativa si rivela anche in urbanistica, nella tenace ricerca della «grandezza conforme», condensata nella spettacolare Unità di Abitazione di Marsiglia e in quelle successive. L'ipotesi di una comunità diramata in vari fabbricati è aliena al suo spirito antidescrittivo, che vuole configurare in uno stesso volume il nucleo minimo urbano, cioè quel numero di appartamenti che renda economici i servizi e i negozi di prima necessità. Così, sull'Avenue Michelet di Marsiglia, stagiato in mezzo a un parco di alberi giganteschi, è sorto l'edificio città lungo 137 metri, profondo 24, alto 50, superficie coperta di circa 3000 mq con 18 piani contenenti 1500-1700 abitanti. La cellula residenziale tipica è come un cassetto infilato nell'ossatura di cemento armato: stretta, bassa, a doppia altezza, riceve luce solo nei fondali. Tra i cassetti scorrono interminabili corridoi, «*les rues intérieurs*». Sottolineato da un incavo nel mastodontico volume, il livello del centro commerciale comprende magazzini di vettovagliamento, negozi artigiani, il ristorante e il bar. Locali di uso collettivo sono predisposti in ogni piano, mentre una parte del diciassettesimo è riservata alle attrezzature sanitarie e alle sale per lattanti. L'immenso tetto-giardino, destinato allo sport, ha una pista per corse, piscine e solarium. Tutto è puntualmente previsto, anche lo svago e il riposo.

Contro la città giardino inglese, afferma che, con le teorie di Howard, per dare alloggio allo stesso numero di persone incasellate nell'Unità di Marsiglia occorrerebbero 320 casette con evidente spreco di impianti pubblici ed enorme costo di gestione di strade. Gli ripugna l'idea di arrivare al compromesso di blocchi di 5-10 piani, come nei Siedlungen della Germania pre-nazista, perché non sono di «*grandezza conforme*». Il suo merito culturale sta nell'aver portato fino alle estreme conseguenze un'impostazione razionalista. Il teorico delle «medie umane» e l'ingegnere approdano lì; poi incede il pittore, il modellatore di «volumi puri sotto la luce», ultima incarnazione di uno spirito classico capace di proporzionare con lo stesso modulo dimensionale una sedia e una città.

Questa tuttavia è solo metà della storia di Le Corbusier, cui segue una stagione che potrebbe definirsi paradossalmente anti-corbusieriana o comunque antirazionalista. L'inaugura d'improvviso la furibonda e lacerata protesta della Chapelle de Ronchamp, un grido straziato contro le illusioni di salvare l'umanità con la ragione, che la guerra ha fracassato e deriso. Le Corbusier ha due anime: quella razionalista che non rinnega e conferma nelle Unità di Abitazione e, in parte, nel convento La Tourette presso Lione e a Chandigarh, la capitale del Punjab, in India; e l'altra, esplosiva, informe e

---

informale, blasfema, che produce almeno due opere travolgenti: la cappella del 1950-53 e il padiglione Philips all'expo universale di Bruxelles 1958.

Abiurati clamorosamente i «cinque principi» del 1921, la pianta e la facciata libere, la finestra a nastro, i pilotis e il tetto-giardino, ed inoltre l'elementarismo dei cubi e dei cilindri, la leggerezza diafana delle superfici e le luci che carezzano i volumi puri, Le Corbusier, dopo Auschwitz, fa propria la disperazione del mondo puntando su uno «spazio indicibile» non disegnato ma plasmato con violenza e ferocia, caricato da involucri ribollenti di materia lavica, ed esaltato da arcani chiarori e da un'acustica anch'essa «indicibile». Non più angoli retti, giochi di piani ortogonali, proporzionamenti ottenuti con il Modulor. A Ronchamp si rappresenta lo sfacelo, e a Bruxelles dodici paraboloidi iperbolici sono annientati dal «torrente elettronico» di Edgar Varèse e da immagini proiettate terrorizzanti e incantevoli. A questo punto Le Corbusier perde qualsiasi riconoscibilità. I suoi esegeti, smarriti, ne parlano come di due persone schizofrenicamente separate e quasi incomunicanti fra loro. Il maestro svizzero-francese, anche poco prima di scomparire nel mare, li scherniva, borbottando il proverbiale «Je m'en fiche!».

**Ludwig Mies van der Rohe** è, a confronto di Le Corbusier, il poeta silenzioso del razionalismo; eppure, benché reticente e appartato, venne accusato di esercitare una dittatura. Gli strali anti-corbusieriani s'appuntano sulla celeberrima frase «la casa è una macchina per abitare»; quelli diretti contro Mies attaccano il sofisma «il meno è il più» con cui presentava le sue costruzioni americane. L'uno è tacciato di meccanicità, di esasperazione logica e dottrinarismo; l'altro di imporre una visione sterilizzatrice e paralizzante.

Mies van der Rohe acquistò fama mondiale con poche opere dimensionalmente modeste e, in parte, temporanee: le case operaie alla mostra di Stoccarda del 1927; il padiglione tedesco all'esposizione di Barcellona del 1929, suo capolavoro; la casa Tugendhat a Brno in Cecoslovacchia del '30 e la casa-modello a Berlino del '31. Il suo metodo progettuale è, per un lato, simile a quello di Le Corbusier: distingue la struttura dalla volumetria, la risolve a priori mediante un reticolo regolare di pilastri metallici o di cemento armato, che sostengono una lastra-tetto in genere rettangolare; sotto questo riparo la pianta libera può, estendersi senza ostacoli. Mies evita di racchiudere le cavità entro stereometrie elementari, suddivide gli spazi con setti bidimensionali, diaframmi traslucidi che creano incantevoli, fluenti «balletti», e talora si estendono all'esterno per offrire un contatto alla natura. La negazione della volumetria e l'uso di queste sottili lastre divisorie, indipendenti dalla struttura e associate per dissonanza sono le caratteristiche del linguaggio europeo di Mies, l'architetto dei materiali preziosi, dell'esecuzione impeccabile, dell'attico decoro, che stabilisce persino il posizionamento di mobili e sedie. Ingredienti della sua personalità: l'ispirazione classicheggiante di Schinkel, i modi di Behrens, l'impegno strutturale di Berlage; ma, più ancora, l'influenza di Wright che lo stimola a ricercare una spazialità dinamica e lo mette in guardia contro i giochi meramente plastici delle scuole europee, e il neoplasticismo olandese, assertore di una grammatica scompositrice, anatomica, tesa a smembrare la massa in liberi piani. È il Piet Mondrian e il Paul Klee dell'architettura.

---

---

La poetica miesiana si è inaridita durante l'attività esplicata negli Stati Uniti per il campus dell'istituto tecnico dell'Illinois a Chicago, per vari grattacieli e per la casa Farnsworth di Plano. In particolare, quest'ultima dimostra il cosciente abbandono dei piani liberi fluenti nello spazio, a favore di un'immagine severa e inibita, sintetizzata in tre lastre orizzontali magneticamente sospese: una terrazza, un pavimento e un tetto. Un levitante prisma d'aria è sospeso ai pilastri d'acciaio in vista. Ogni partizione è abolita per non frazionare la cavità, tanto che bagno, cucina, caldaia e caminetti sono contenuti in una scatola bassa, che non tocca il soffitto. Più che una casa, questo è un oggetto di ellenica perfezione. «Il meno è il più» indica il processo di sistematica sottrazione dell'inessenziale attraverso la quale Mies, in cinque anni di lavoro, ha forgiato l'immacolato gioiello. Un occhio educato intuisce il travaglio che costa un piccolo edificio la cui liricità risiede in impercettibili sottigliezze: nell'equilibrio asimmetrico, nella breve distanza da terra e nel raccordo tra piano della terrazza ed abitazione mediato da meravigliosi gradini, nei pilastri dipinti in bianco che incorniciano quadri naturali, nella dialettica cromatica fra il travertino del pavimento, il rivestimento ligneo del box dei servizi e le tende champagne. Visione distillata, che non rispecchia la psicologia dell'architetto o del committente, ma funge da sfondo neutro sul quale spicchino le vite individuali, complesse, imprevedibili e caduche di coloro che vi dimoreranno. Così il migliore discepolo europeo di Wright raggiunge conclusioni nettamente anti-wrightiane: architettura trasognata e quasi irrealista, avulsa dall'universo della materia, superba del suo distacco dalla terra, dalla funzionalità immediata e da ogni sentimento alternativo alla poesia.

La villa Farnsworth è lunga 24 metri, larga 8, a un piano. I grattacieli di Lake Shore Drive a Chicago sono alti ventisei piani, ma il linguaggio di Mies è indipendente dalle dimensioni. Anche qui domina lo scheletro strutturale con pareti vitree da pavimento a soffitto. L'implacabile regolarità dei blocchi ortogonali, delle maglie commentate soltanto da una lieve tripartizione, persino dei tendaggi grigi che ogni affittuario è obbligato a mantenere uniformi, sarebbe inconcepibile se lo strumento luce non intervenisse a mutare il valore, la densità, il peso delle lastre vitree, ora specchi riflettenti, ora opachi, ora elementi annullati nella trasparenza. I contrasti di luce che si stabiliscono tra i due prismi e l'evidenza variabile che acquistano le linee-forza delle rotaie verticali donano una formidabile vitalità a questi svestiti edifici. Sintomatico l'argomento di Mies: l'arte è selezione e un'idea isolata vale più di dieci idee. Partito in Europa da un linguaggio di ingabbiate e piani liberi, supera la dicotomia scegliendo la struttura. Il riduzionismo ha un alto prezzo: il tanto decantato Seagram Building di New York, concepito con Philip Johnson, è avaro di messaggi, e così la galleria d'arte sulla Potsdamerstrasse di Berlino aperta nel 1968, un anno prima della sua morte.

Architetto ufficiale del gruppo neoplasticista «De Stijl», l'olandese **J. J. P. Oud** ne applica alcuni motivi lessicali a cominciare dal centro di case popolari a Rotterdam del 1924-27, dove indica una virtuale decomposizione del volume in piani prolungando le asole vitree fino ad incidere sullo spessore delle pareti di taglio, e un gusto di giustapporre lastre ortogonali di balconi e divisori in dissonanza. Tuttavia il suo temperamento si precisa non tanto in queste ricerche anatomiche quanto nell'amore per forme sobrie, limpide, vibranti, cézanniane più che neoplastiche, vibranti per l'intrinseca accuratezza delle sagome. Cubista raffinato, attento a Wright, durante la seconda guerra mondiale si

---

propone di superare il diagrammatico nudismo razionalista impreziosendo il palazzo della Shell a L'Aja del 1942, ma lo sfortunato tentativo rientra nella sua ultima opera, il centro dei congressi a L'Aja, varato nel 1963, subito dopo la sua scomparsa.

Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe e Oud promuovono la corrente razionalista; agli antipodi, non meno rilevante sotto il profilo artistico, si erge **Erich Mendelsohn**. Durante il conflitto 1914-18 produce una serie di stupefacenti schizzi architettonici che lo connettono al movimento espressionista. Sono immagini straordinariamente eloquenti di edifici in cemento armato, ferro e vetro in cui la materia erompe, oppure si articola in masse esuberanti scaricate a terra da un corpo basamentale polemicamente antigeometrico. Per Mendelsohn una fabbrica non è abile montaggio di superfici, piani, forme pure, ma una vibrata sentenza unitaria, un macigno la cui tridimensionalità va sottolineata fino al limite oratorio, e in cui profili e cavità vanno modellati con plastica irruenza, non disegnati a punta di matita.

Nel 1921 ebbe la fortuna di realizzare uno dei suoi ipnotici disegni nell'imponente Torre-osservatorio di Einstein a Potsdam, capolavoro dell'espressionismo architettonico. Dedicatosi poi ai blocchi commerciali delle metropoli, eleva i magazzini Schocken a Stoccarda nel 1926-28 e a Chemnitz l'anno successivo, il complesso Woga con il cinema Universum e lo splendido Columbushaus a Berlino del 1931: finestre continue ora strutturate, ora in superficie fendono questi volumi con eccezionale energia ed inverano l'istanza espressionista di mantenere il blocco unitario, rinunciando a qualsiasi espediente scompositivo.

Anche nelle opere compiute in Inghilterra, nella Palestina ebraica e negli Stati Uniti, il linguaggio mendelsohniano trae forza da questo impulso primordiale; in ciascuna di esse guida una e una sola idea. È la scala accentata verticalmente della villa Weizmann a Rehoboth, o la cupola segata da un fascio luminoso del centro comunitario di St. Louis nel Missouri, o semplicemente il ritmo cadenzato di sottili ringhiere espanse in balconi semicircolari, come nell'ospedale di San Francisco. La ripetizione dello stesso motivo diviene talora ossessiva, ma l'artista sa graduarne i valori. Ogni imitatore di Mendelsohn è caduto nella retorica o nella meccanicità; in lui invece prevalgono la carica emotiva e l'orgoglio che ne discende.

Poco prima di morire, scriveva a un amico: se ne avessi il tempo, riprenderei dove ho lasciato nel 1925, considerando tutto il lavoro successivo come interlocutorio, preludio di un'organica creatività senile. Ammirava e rispettava soltanto Wright; avrebbe voluto imitarlo tornando alla matrice espressionista.

In ogni età, le diversità dei maestri si riflettono in quelle degli artisti minori, e ciò è tanto più evidente nell'architettura moderna che non è uno «stile» o una dottrina sterilizzatrice della fantasia, ma uno sprone di timbri individuali. Lo conferma una rapida panoramica mondiale.

---

Negli Stati Uniti, **Rudolf Michael Schindler** e **Richard Neutra**, austriaci, dopo una breve sosta a Taliesin, impongono in California il linguaggio europeo, dando un ordine all'eclettismo del West; Neutra svolge anche un'incisiva azione culturale, specie con il libro *Design for Survival*. L'influenza di Mies van der Rohe va oltre gli allievi dell'istituto tecnologico di Chicago: basti citare la casa di vetro di Philip Johnson a New Canaan, versione classicizzante della villa Farnsworth o, sull'opposta sponda, la casa di Charles Eames a Santa Monica, California, di netto indirizzo neoplastico, anzi alla Mondrian. Figura prestigiosa, **George Howe** è autore con **William Lescaze**, del famoso grattacielo di Filadelfia; lo spagnolo **José Luis Sert** sostituisce Gropius nella presidenza della scuola di Harvard, mentre richiama l'attenzione internazionale **Louis Kahn**, personaggio singolarissimo, affascinante ed equivoco nelle sue tendenze tradizionaliste. Il movimento moderno conquista anche le grosse imprese come **Skidmore, Owings & Merrill**, che produce la Lever House, uno dei migliori grattacieli newyorchesi del dopoguerra, che gareggia con il prisma corbusieriano delle Nazioni Unite, realizzato da **Wallace Harrison**, uno degli architetti del celebre Rockefeller Center.

Se questa è la componente europea ed europeizzante, la presenza di Wright nutre la tendenza organica, più sensibile alle istanze locali e più fertile. Fra i nomi, **William Wilson Wurster**, che insegna al MIT di Boston e poi a Berkeley, **Harwell Hamilton Harris** docente nel Texas; Vernon DeMars, architetto di comunità agricole e professore a Los Angeles, e naturalmente gli epigoni del maestro di Taliesin. Si forma così l'indirizzo che Lewis Mumford ha denominato «Bay Region Style» perché riprende un vernacolo elaborato al principio del secolo da Bernard Ralph Maybeck e diffuso in California dai fratelli **Greene & Greene**. È un'architettura che rifugge dall'aridità delle impostazioni europee, che non vuol rinunciare ai connotati psicologici ed anzi pretende di essere sorgiva espressione del terreno, del clima, dei costumi di vita, per aderire all'individuo e alla famiglia con la giustezza di un vestito a misura. Un ristorante di Wurster, un centro rurale di DeMars, una casa di Harris non somigliano mai ad uno stabilimento industriale o ad un museo in cui l'uomo, nell'incontaminato inviluppo di terse superfici, sembra quasi un intruso.

In Gran Bretagna, **Maxwell Fry**, collaboratore di Gropius, dirige il movimento razionalista in cui rientra il gruppo «Tecton» di **Berthold Lubetkin** che ha costruito la deliziosa piscina dei pinguini allo Zoo londinese. Serge Chermayeff, prima di trasferirsi negli Stati Uniti, fu partner di Mendelsohn. Ma la Gran Bretagna, avendo preparato per tempo e con profondità scientifica la ricostruzione post-bellica, emerge al livello urbanistico, anzitutto nelle New Towns, le nuove città satelliti, poi nei quartieri metropolitani in cui s'inserisce, per rara sensibilità dei percorsi, il Festival of Britain del 1951.

La Francia, esaurita l'attività positiva di **André Lurcat**, è dominata dalla scuola di Le Corbusier, che si estende fino a territori lontani e configura quasi interamente la febbrile operosità del Brasile. In Germania, stroncata l'ubriacatura classicista del nazismo, riprende il lavoro, specie per merito di **Hans Scharoun**. Nel settore orientale tutto tace perché la Russia, dopo la parentesi rivoluzionaria del costruttivismo, ostracizza l'architettura moderna.

---

In Svizzera, la tendenza astrattista di Max Bill incontra quella organica di Werner Moser. Alfred Roth funge da mediatore. Ma il poeta del movimento svizzero resta l'ingegnere **Robert Maillart**. I suoi ponti, segnatamente quelli che riducono la struttura a sottilissime lastre ritagliate e curvate, concordano spontaneamente con le ricerche neoplastiche di Mies van der Rohe. Tecnico che non ha il gusto dell'anatomia strutturale, né quello dell'ardimento statico fine a se stesso. Maillart elimina la dicotomia trave-soletta, adotta il solo strumento della lastra resistente in ogni sua fibra. Lanciati tra voragini o serpeggianti a valle, i suoi ponti umanizzano la natura e sottraggono inerzia al paesaggio.

In Olanda, vicino al gruppo «De Stijl», operano **W. M. Dudok**, architetto capo di Hilversum che trae ispirazione da Wright, e **Cor van Eesteren**, già collaboratore di Theo van Doesburg, poi autore del piano regolatore di Amsterdam del 1933, magistrale prodotto dell'urbanistica razionalista. Johannes Duiker, poi Bakema e van den Broek, e Aldo van Eyck gestiscono lo scenario.

Una profonda revisione linguistica si verifica in Svezia e in Finlandia a partire dal 1930. Un silenzioso moto rivoluzionario s'incunea nella cultura razionalista in nome di un'esigenza umanizzatrice. Il funzionalismo, dicono i giovani architetti, è funzionale rispetto alla tecnica costruttiva e ai programmi sociali, ma non rispetto ai problemi della psicologia oggi indagabili con mentalità scientifica. Il compito dell'architettura non consiste soltanto nel fornire tanti metri quadrati di superficie coperta ad ogni famiglia, o di esibire le nuove strutture o di immettere magici oggetti geometrici nello spazio, ma di personalizzare le immagini, rendendole aderenti all'empirica fenomenologia degli utenti ed indagando, una volta acquisita la regola, il valore delle innumerevoli eccezioni. Ciò implica disincagliare l'architettura dalle poetiche cubiste, accentuando lo studio creativo degli invasi anziché quello delle volumetrie. L'impegno psicologico significa porre tra gli scopi dell'architettura la felicità, e non solo la sopravvivenza fisiologica, dell'uomo, mirando ad un prodotto edilizio bello e confortevole, estroso ma anche persuasivo. La rivendicazione nasce simultaneamente nell'ambito del «Bay Region Style» americano e del «Nuovo empirismo» scandinavo di cui gli inglesi colgono subito l'importanza.

Lo svedese **Erik Gunnar Asplund**, nell'esposizione di Stoccolma del 1930, rovescia i termini del razionalismo creando padiglioni di forme varie, imprevedute, anti-geometriche, un'architettura leggiadra, gioiosa, ridente, scevra di moralismi, impreveduta. Lo segue **Sven Markelius** interpretando l'edificare non come fenomeno concettuale, ma come partecipazione alla vita emotiva. Si verifica così un'emancipazione dal gusto nevrotico di negare la materia scarnificando l'involucro plastico.

Emerge in Finlandia la figura di **Alvar Aalto**. Le sue prime realizzazioni, il sanatorio di Paimio del 1932 e la biblioteca a Viipuri del '34, dimostrano subito un'eccezionale tempra creativa tesa a configurare l'edificio fuori d'ogni normativa schematica e da teorie astratto-figurative, nell'interesse vivo e pulsante della gente che deve abitarlo. Personalità effervescente nell'invenzione e dotata di esuberante umanità, presto s'impone come l'architetto di maggior rilievo della

---

generazione nata intorno al 1900. La tradizione del suo paese gli ha trasmesso l'amore del legno ed egli ne approfitta in modo geniale. Il padiglione finlandese all'esposizione di Parigi del 1937 era integralmente rivestito da una calda, granulosa superficie lignea, mirabilmente contrastante con i falsi marmi delle costruzioni limitrofe; i pilastri di sostegno, formati da quattro colonnine di legno legate con corde, indicavano quel sentimento del fare con le proprie mani che può essere tutelato malgrado l'impegno nella produzione industriale. Nel 1939 il padiglione all'Expo Universale di New York è formato da un'incombente parete lignea a profilo drammaticamente ondulato che comprime un grandioso spazio a carica poetica.

La villa Mairea a Noormarkku ha una pianta articolata che aderisce al pendio collinare e si riflette nell'originale interpretazione degli ambienti; i volumi sono fasciati con materiali diversi; scartato ogni rigorismo purista, si individuano richiami ad esperienze wrightiane, sebbene trasfigurati da un'ispirazione non prepotentemente personalistica, ma elastica e umana. È un nuovo realismo costruttivo, culminante nei dormitori a serpentina del Massachusetts Institute of Technology a Cambridge, Mass. del 1947-48 che reintegrano scale e corridoi. Qui, come nel municipio di Säynätsalo, nella spezzata torre abitativa di Brema, nella chiesa presso Imatra e in quella a Riola, la materia satura di naturalezza sgorga emanando poesia non per dissonanze proporzionali o scatti pluridimensionali, ma per intrinseca energia scaturente dall'inviluppo degli spazi.

Con Aalto, scomparso nel 1976, il movimento organico europeo si accorda con quello americano raggiungendo, per itinerari differenziati, conclusioni parallele. Razionalismo e corrente organica sono poetiche complementari del linguaggio moderno, già pienamente configurato nel decennio del 1950 e pronto ad affrontare le alterne vicende della seconda metà del XX secolo.

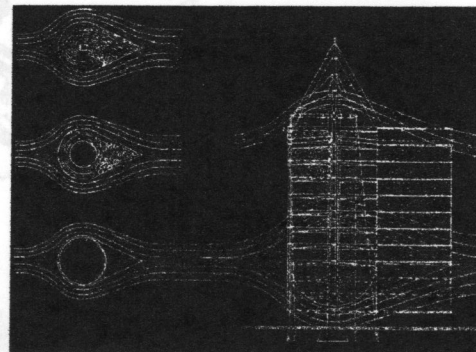
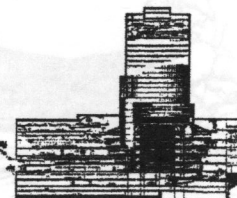
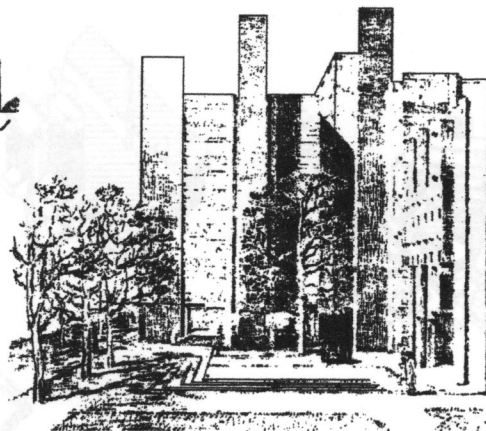
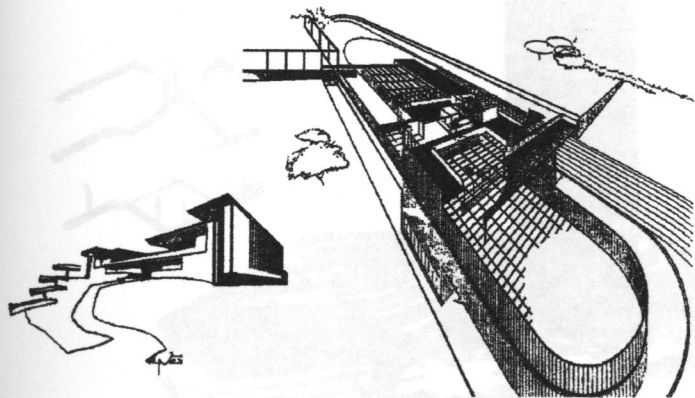
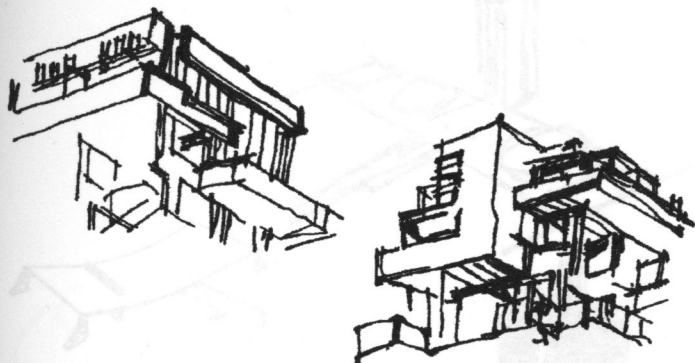
Dopo il capitolo californiano scritto dai fratelli Greene, da Schindler e Neutra, le prove di Kahn, le spettacolari immagini di **John Portman** e le geniali invenzioni di **Buckminster Fuller**, spiccano nello scenario del secondo dopoguerra: il mondo brasiliano di Roberto Burle Marx, Lucio Costa e **Oscar Niemeyer**, il «vivre à l'oblique» di **Claude Parent**, il tormento anti-geometrico di **Paul Rudolph**. Poi, il fondamentale apporto britannico di **James Stirling**, **Alison** e **Peter Smithson**, **Denys Lasdun**.

S'impongono gli spazi organici di **Eero Saarinen**, l'informale di **Frederick Kiesler**, l'atto creativo di **Jörn Utzon** a Sidney e la «metropoli elettronica» di **John Johansen**.

Il contributo giapponese s'incana nelle opere di **Kenzo Tange**, **Kisho Kurokawa**, **Kiyonori Kikutake**, **Tadao Ando** e **Fumihiko Maki**. La Scandinavia brilla per il parlar spontaneo di **Ralph Erskine** e per l'incantevole informalità dei finlandesi **Reima** e **Raili Pietilä**.

Un neo-espressionismo scervo di drammaticità, vario e spesso ironico è impersonato da **Günther Behnisch**, **Hans Hollein**, **Jean Renaudie** e **Günther Domenig**. Completano questo esilarante quadro, l'insediamento di **Paolo Soleri** in Arizona, e le fantasiose utopie urbane del gruppo inglese **Archigram**.

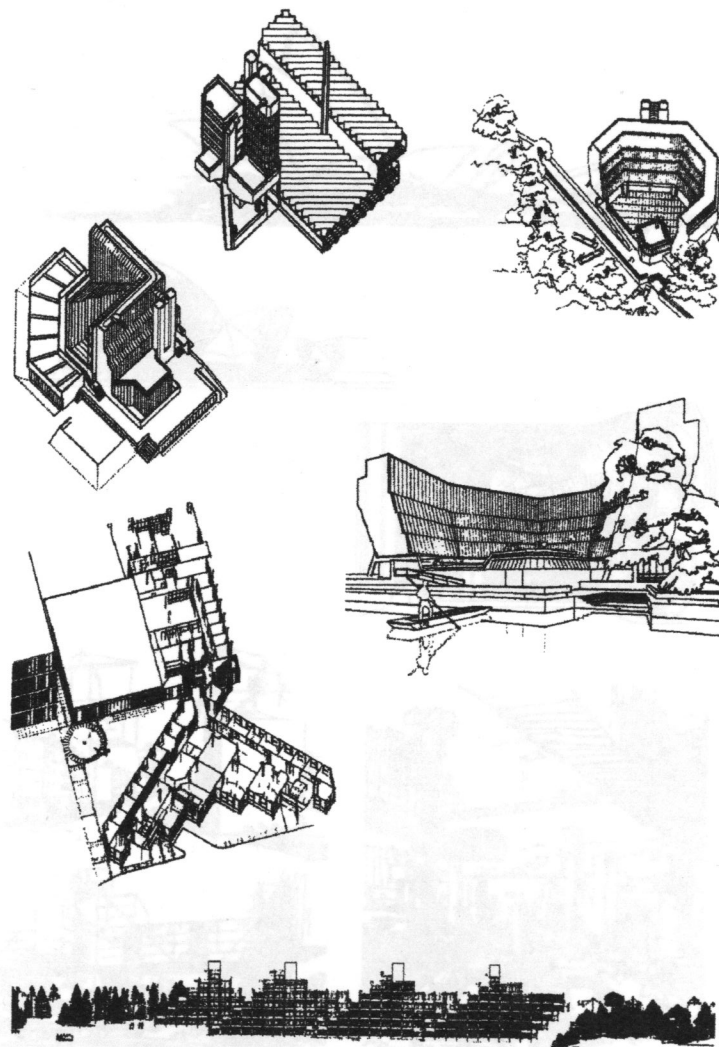
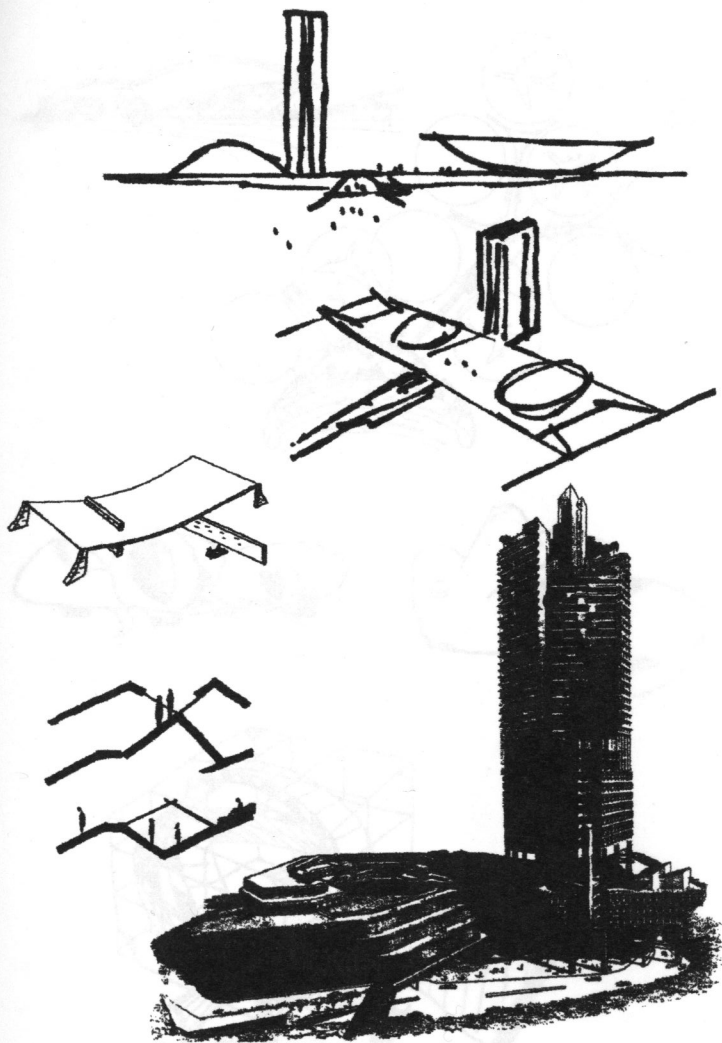
---



La scuola californiana. In alto: Greene & Greene, Robison House a Pasadena, Cal. (1905). Al centro: Rudolf Michael Schindler, casa Lovell a Newport Beach, Cal. (1925, Cerruti). In basso: Richard Neutra, progetto di biblioteca (1923) e villa von Sternberg a San Fernando, Cal. (1936).

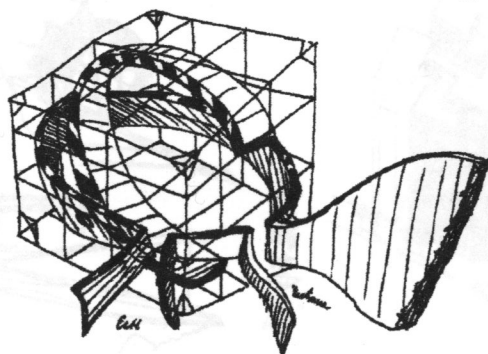
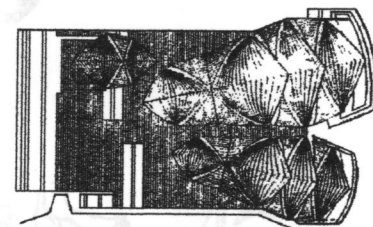
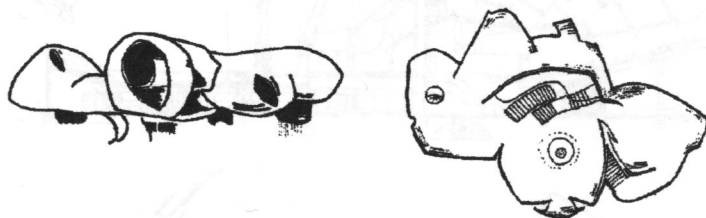
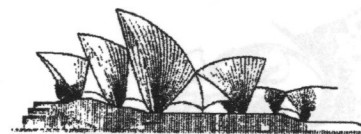
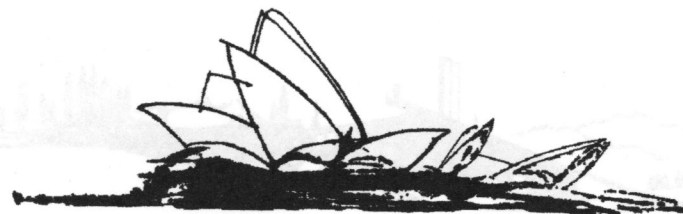
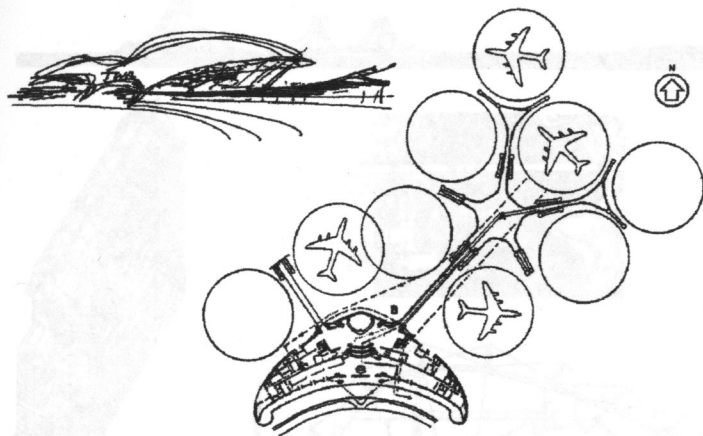
In alto: Louis Kahn, laboratori Richards all'università di Philadelphia (1957). Al centro: schizzo di Kahn (1962); John Portman, hotel ad Atlanta, Georgia (1976). In basso: Richard Buckminster Fuller, schizzi per edifici aviotrasportabili (1927) e grattacielo aerodinamico girevole sul proprio asse per accogliere la pressione del vento.





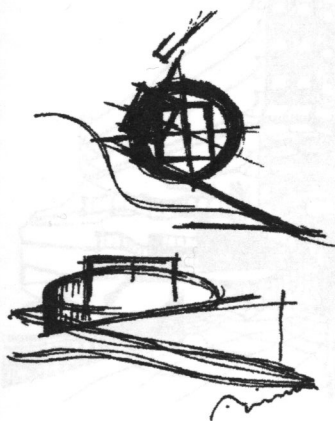
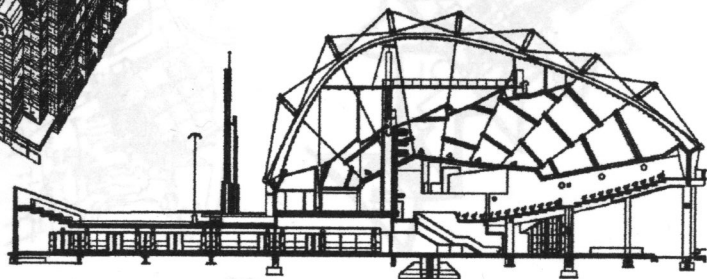
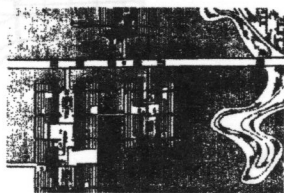
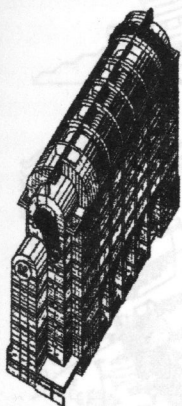
In alto: Oscar Neimeyer, piazza dei tre poteri a Brasilia (1958) e casa dell'architetto a Rio de Janeiro (1953). In basso: Claude Parent, percorsi obliqui per il padiglione alla Biennale di Venezia (1970); Paul Rudolph, grattacielo nel "Bond Center" a Hong-Kong (1988).

L'apporto britannico. In alto: James Stirling, facoltà di storia all'università di Cambridge (1964) e Queen's College a Oxford (1966). Al centro: Alison e Peter Smithson, scuola d'arte a Bath (1984). In basso: Denys Lasdun, University of East Anglia, presso Norwich (1969).

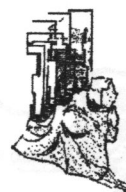
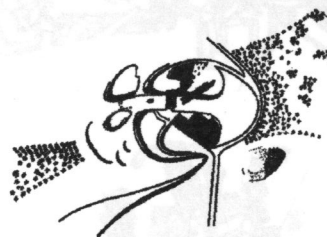
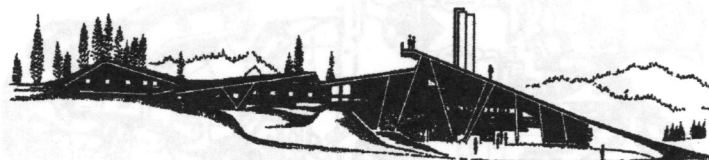
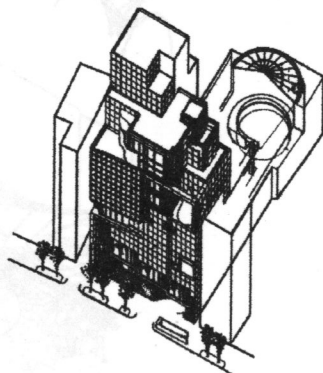


In alto: Eero Saarinen, TWA terminal all'aeroporto Idlewild di New York (1958). In basso: Frederick Kiesler, "casa senza fine" al Museum of Modern Art di New York (1959, Boyd) e schizzo per una sala all'esposizione del surrealismo a Parigi (1947).

In alto: Jörn Utzon, schizzo, fronte ovest e pianta dell'Opera a Sidney (1957). In basso: John Johansen, ristrutturazione, secondo la teoria elettronica dei "prezzi e circuiti", del l'East Harlem Triangle a New York City (1967).

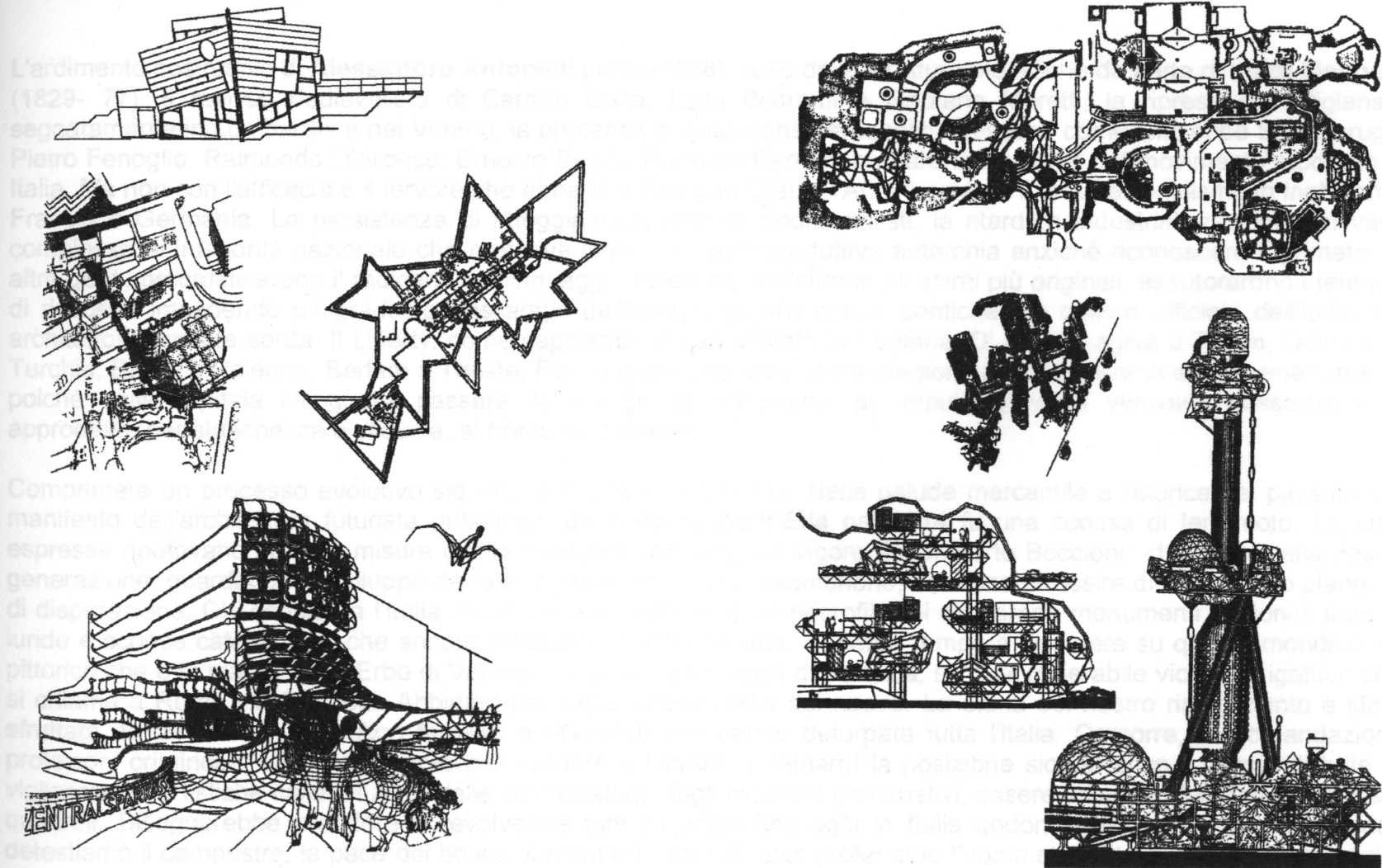


多摩学生館



L'apporto giapponese. In alto: Kenzo Tange, edifici per la Tokyo di 15 milioni di abitanti (1961). Al centro: Kiyonori Kikutake, centro civico di Miyakonojo (1966); Kisho Kurokawa. Wacoal Building a Tokyo (1984). In basso: Tadao Ando, schizzo progettuale; Fumihiko Maki, Spiral Building a Tokyo (1984).

L'apporto scandinavo. In alto: Ralph Erskine, Ski Hotel a Borgafjäll, in Svezia, e schizzo planimetrico a libera forma (1948). In basso: Reima e Raili Pietilä, sei schizzi e pianta di Dipoli, club studentesco dell'università finlandese di Otaniemi, presso Helsinki (1968).



In alto: Günther Behnisch, asilo a Stoccarda-Luginsland (1989); Hans Hollein, museo a Münchengladbach (1982). Al centro: Jean Renaudie, complesso abitativo a Ivry, presso Parigi (1976). In basso: Günther Domenig, edificio bancario nel cuore di Vienna (1979).

In alto: Paolo Soleri, laboratori Cosanti a Scottsdale, Arizona. In basso: Peter Cook, Plug-in City (1964) e Torre dei Piaceri (1963), due esempi di avvenirismo urbanistico; Gruppo Archigram, sezione di una struttura edilizia con pareti mobili e involucri pneumatici.

L'ardimento costruttivo di **Alessandro Antonelli** (1798-1888), l'uso delle strutture metalliche da parte di **Luigi Mengoni** (1829- 77), il revival medievalista di Camillo Boito, Luca Beltrami e Gaetano Moretti, la ripresa dell'artigianato segnatamente in Lombardia e nel Veneto, la presenza di autentiche personalità artistiche come Giuseppe Sommaruga, Pietro Fenoglio, Raimondo D'Aronco, Ernesto Basile, Ruggero Berlam, preparano l'avvento del movimento moderno in Italia. Ma non con l'efficacia e il fervore che ebbero le Arts and Crafts, l'Art Nouveau e il prorazionalismo in Inghilterra, Francia e Germania. La persistenza di atteggiamenti mentali tradizionalisti, la ritardata industrializzazione, un vago complesso di inferiorità nazionale che preferiva isolarsi in un'improduttiva autarchia anziché riconoscere il primato ad altre genti, procrastinarono il radicarsi del linguaggio moderno, intristirono gli spiriti più originali, esautorarono i tentativi di riscossa impedendo un graduale passaggio dall'ecclettismo alle nuove poetiche. La cultura ufficiale dell'Italia era architettonicamente sorda. Il Liberty, come sappiamo, aveva sfiorato la periferia, D' Aronco agiva a Torino, Udine e in Turchia; Basile a Palermo, Berlam a Trieste, Fenoglio per una brevissima stagione a Torino. Roma era impenetrabile; e poiché dalla capitale bisognava passare, le energie si sfibravano, gli impulsi giovanili venivano riassorbiti e si approdava, per stanchezza o sfiducia, al fronte reazionario.

Comprimere un processo evolutivo significa provocare una rivolta. Nella palude mercantile e retorica dei passatisti, il manifesto dell'architettura futurista pubblicato da **Antonio Sant'Elia** nel 1914 fu una scossa di terremoto. Le idee espresse ripetevano in larga misura quelle divulgate con maggior vigore da Umberto Boccioni: «I giovani della nostra generazione, guardando lo sviluppo dell'arte italiana nel secolo decimonono, debbono arrossire di vergogna o piangere di disperazione. Chi considera l'Italia come il paese dell'arte è un necrofilo. Si dichiarano monumenti nazionali tutte le luride e sconce catapecchie che ancora insozzano le città italiane. Si perde tempo a discutere su quell'immondezzaio pittorico che è la piazza delle Erbe di Verona, sui puzzolenti canali di Venezia, su quel miserabile vicolo di rigattieri che si chiama a Roma via Condotti. Abbiamo per vigliaccheria l'odio del nuovo. La storia del nostro risorgimento è stata sfruttata da un branco di scultori famelici e disonesti che hanno deturpata tutta l'Italia. Camorre, raccomandazioni, protezioni criminose, viltà, tutto serve per vendere e lucrare. Il denaro! la posizione sicura! ecco il germe di tutte le vigliaccherie artistiche italiane! Aver delle commissioni, degli incarichi governativi, essere influenti, decorati, e incassar quattrini. Bisognerebbe prendere a revolverate tutti gli artisti che oggi in Italia godono della celebrità. Noi futuristi detestiamo il campestre, la pace del bosco, il mormorio del ruscello; preferiamo l'uomo stravolto dalla passione e dalla pazzia del genio, i grandi caseggiati popolari, i rumori metallici, il ruggito delle folle. Conservare che cosa? Tre bossi a sinistra, una quercia a destra, una casupola (pittoresca) al centro, e poi? Imbecilli! Come se non fosse infinitamente sublime lo sconvolgere che fa l'uomo sotto la spinta della ricerca e della creazione, l'aprire strade, colmare laghi, sommergere isole, lanciare dighe, livellare, squarciare, forare, sfondare, innalzare, per questa divina inquietudine che ci spara nel futuro. Gloria alla grande "réclame" rossa, rivendicatrice della natura nell'archeologico, e trionfante come

---

complementare sul, paesaggio verde di rabbia... Noi vogliamo sostituire alle vecchie emozioni statiche e nostalgiche le violente emozioni del moto e della velocità».

Fin qui la posizione futurista aveva il valore dell'anatema, dell'imprecazione nichilista, della rivolta cieca, brutale, selvaggia. Ma Boccioni precisava subito un discorso pregnante anche in architettura. Prendeva le mosse dall'impressionismo poiché in esso «le cose diventano già il nucleo di un ambiente circostante», e se perdono una dimensione, la profondità, acquistano un nuovo corpo: l'atmosfera. Ma la compenetrazione e la simultaneità di rappresentazione tra oggetto e ambiente, che l'impressionismo limita al colore, doveva ora evolversi nelle forme: «noi vogliamo universalizzare l'accidentale creando leggi da ciò che ci ha insegnato da cinquant'anni l' "istante" impressionista; in luogo dell'accidente fissato, noi diamo l'accidentalità definita in una forma che è la sua legge di successione». Occorreva reagire contro il dissolvimento impressionista, «"solidificare l'impressionismo" senza però ricadere in una costruzione statica: concepire l'oggetto come "un nucleo" (costruzione centripeta) dal quale partono le forze (linee-forme-forza) che lo definiscono nell'ambiente (costruzione centrifuga)... Noi creiamo con ciò una nuova concezione dell'oggetto: l'oggetto-ambiente, concepito come una nuova "unità indivisibile"».

La critica futurista del cubismo è puntuale e spietata, sotto vari aspetti tuttora attuale: gli attacchi di Wright a Le Corbusier, Gropius e Mies, in genere al razionalismo europeo scaturito dalla teorica cubista, riprendono molte tesi di Boccioni; l'accusa del maestro americano ai cubisti è di aver sterilizzato l'equazione primaria dell'architettura moderna. Decomponendo l'oggetto e numerandone le componenti, il cubismo rinuncia a viverne l'azione. L'analisi scientifica, che sconvolge e sfaccetta, è utile come quella che studia il cadavere per scoprire le leggi della creazione; ma, sezionando e sminuzzando l'oggetto nei suoi elementi e poi cercando di ricostruirlo, i cubisti fabbricano un essere morto e imbalsamato, e inoltre, distruggendo la fluidità impressionista, tornano all'immobilismo pre-impressionista, a ideografie a priori che riprecipitano nell'accademia. Sembra di sentire un'invettiva di Wright contro lo «scatolame» degli europei, contro il gusto anatomico, macchinistico dei razionalisti i cui parallelepipedi, persino se di vetro e sospesi su pilotis, non riescono a superare la tradizionale volumetria chiusa. Né basta: con i suoi spaccati il cubismo pretende di avvicinarsi alla quarta dimensione, ma Boccioni osserva che «questo procedimento non è che la traduzione, sul piano della tela, dei piani dell'oggetto che la sua accidentale posizione prospettica ci impedisce di vedere. È un procedimento razionale che vive nella relatività» e perciò è solo illusoriamente dinamico. I futuristi possono avvicinarsi meglio al concetto della quarta dimensione, perché «con la forma unica che dà continuità nello spazio creiamo una forma che è la somma degli, sconvolgimenti potenziali delle tre dimensioni conosciute. Perciò non una quarta dimensione "misurata e finita" noi possiamo dare, ma una continua proiezione delle forze e delle forme intuite nel loro infinito svolgersi». Confrontate mentalmente la «casa rossa» di Morris, Taliesin e il club a Los Angeles di Wright con qualsiasi testo razionalista, anche le pietre del Bauhaus, della villa Savoye o della casa Farnsworth, e la critica di Boccioni del 1914 apparirà concretamente espressiva di una compiuta poetica.

---

Il futurismo incitava alla totale abolizione della linea finita e del volume inerte; a spalancare la figura racchiudendovi l'ambiente; a concepire i corpi non isolati nello spazio, ma come nuclei più o meno compatti di una stessa realtà; a conferire potenzialità dinamica a questa realtà mediante linee-forza, compenetrazioni di piani, «l'urto di tutti gli angoli acuti», «le linee oblique che cadono sull'animo dell'osservatore come tante saette dal cielo, e le linee di profondità», «la sfera, l'ellisse che turbinava, il cono rovesciato, la spirale e tutte le forme dinamiche che la potenza infinita del genio dell'artista saprà scoprire», «la prospettiva ottenuta non come oggettivismo di distanza ma come compenetrazione soggettiva di forme velate o dure, morbide o taglienti», «la linea a zig-zag e la linea ondulata», «lo squilibrio delle forme».

Tralasciando quel tanto di demagogico che non è mai disgiunto dalle polemiche futuriste, si coglie qui il presagio di una visione spaziale, continua, organica, degli angoli wrightiani di 60° e 120°, della spirale avvolta su un tronco di cono rovesciato del Guggenheim Museum. Se non altro, Boccioni aveva il merito di far intervenire l'Italia nel dibattito che coinvolgeva gli artisti europei migliori, da Apollinaire a Picasso. Bisognava sprovvincializzare la cultura della penisola, senza tema di apparire paradossali. I futuristi non ebbero paura.

L'architettura tuttavia non può appagarsi di formulazioni astratte, per stimolanti che siano; reclama poeti che le inverino. Il purismo trovò Le Corbusier e Oud; il neoplasticismo, Gropius e Mies van der Rohe; il costruttivismo sovietico, Tatlin e Melnikov; l'espressionismo, Gaudí, Mendelsohn, Häring e Scharoun; il futurismo ebbe soltanto le magnetiche scenografie di Antonio Sant'Elia. Talora affini alle immagini costruttiviste ed espressioniste, congegnano un panorama integralmente costruito, postulano un'unità tra uomo e ambiente, hanno una potenza emotiva di titanica scala monumentale, reintegrano drammaticamente le stereometrie decomposte dai cubisti, ma restano scenografie, romantiche evasioni di una città artificiale. Vi individui linee oblique e a zig-zag, ellissi e spirali, l'abolizione delle figure finite, ma non fluenze e aperture spaziali. Un Boccioni dell'architettura futurista non nacque, sicché il manifesto di Sant'Elia, positivo nell'impulso eversivo, restò nulla più di un sogno generoso.

Il movimento moderno fu rilanciato più tardi, su basi dimentiche dei postulati futuristi, nel quadro di una cultura agganciata a Le Corbusier, a Gropius e ai razionalisti tedeschi. Nel 1926 il «Gruppo 7» formato da lombardi e da Adalberto Libera iniziò una pacata campagna di rinnovamento linguistico; i promotori, tutti giovani ed alcuni neppure laureati, si preoccupavano di non irritare i poteri centrali, sottolineando i vantaggi di un'azione diplomatica svolta soprattutto nelle regioni settentrionali più permeabili alle nuove idee, meno controllate dall'autorità statale, e in rapporto con le organizzazioni europee. Un cuneo inserito in Italia, più che un temerario sommovimento: questo era il loro proposito, cauto e inattuabile. Costituitosi il MIAR (movimento italiano architettura razionale), alcuni membri irrequieti, impazienti di una situazione anemica e stagnante, allestirono a Roma nel 1931, in chiave francamente polemica, una mostra di progetti e realizzazioni. La guerra tra retori, monumentalisti, mercenari che adulavano il fascismo in nome dell'«imperiale romanità» di falsi archi e colonne, e fronte dell'arte moderna coincidente con quello dell'impegno sociale, divenne esplosiva. Com'era logico nella temperie di una dittatura oscurantista, vinsero i monumentalisti,

---

---

Marcello Piacentini in testa, con Gustavo Giovannoni, Giovanni Muzio, Marcello Canino e complici, mentre il MIAR fu sciolto; ma i giovani avevano dato una prova di energia e rigore morale, e negli anni seguenti furono in grado di realizzare numerosi edifici schiettamente moderni e di svolgere una rischiosa, eretica attività culturale. Centro di propulsione di idee e iniziative fu, dal 1932 al '43, la rivista *Casabella-Costruzioni* diretta da Edoardo Persico e Giuseppe Pagano: qui s'incontrarono intellettuali antifascisti con architetti che, indipendentemente dal loro credo politico, producevano opere palesemente avverse alle direttive estetiche del regime; furono dibattute le ideologie architettoniche agitate in Europa, diffusi i lavori dei maggiori maestri del mondo, ed esaminate le tesi dell'urbanistica contemporanea con tutti i loro polemici risvolti. Per merito di Pagano e dei suoi collaboratori, una minoranza poté concretare un'esperienza razionalista e, dopo la guerra, tornare sulla scena internazionale senza traumi.

La vicenda dell'architettura moderna in Italia è però tessuta di tragici eventi e pagata ad altissimo prezzo: Antonio Sant'Elia cadde nell'ottobre 1916 in un combattimento presso Monfalcone; Edoardo Persico morì misteriosamente nel 1936; Giuseppe Terragni, tornato dalla Russia in stato di esaurimento nel 1943, spirò pochi mesi dopo; Giuseppe Pagano fu assassinato nell'aprile 1945 nel campo di sterminio di Mauthausen, dopo essere stato torturato per la sua azione cospiratrice. Per tutti la libertà era, nello spessore dell'architettura ed oltre, un problema totale di vita.

Sin dalle prime manifestazioni del movimento razionalista emerge: la personalità lirica di **Giuseppe Terragni**. Comasco, laureatosi al Politecnico di Milano, voleva un'architettura che, basata sulla coerenza funzionale, attingesse impeccabili ritmi ellenici e chiare dissonanze rispetto ad un intorno volgare; la poesia, per lui, aveva un compito di riscatto globale. Parlava e scriveva poco, credeva nell'intransigenza dei fatti, puntava sulle realizzazioni. A 23 anni, costruì il «Novocomum» trasgredendo agli ordini della commissione edilizia e provocando, con un clamoroso fatto compiuto, una risonante polemica sul rinnovamento architettonico e sulla disubbidienza civile. La massa del Novocomum è fundamentalmente prismatica, ma Terragni vi inietta impeto dinamico incastrando negli angoli rientranti due cilindri vitrei e facendo girare in oggetto l'intero secondo piano. Scandalosamente ignudo, l'edificio reiterava l'esigenza di infrangere la linea chiusa per sancire con espedienti in parte ripresi dai costruttivisti russi, uno scambio con lo spazio circostante.

Il capolavoro di Terragni è la Casa del fascio a Como. Immacolata stereometria cubica in cui gli ambienti si dispongono intorno a un cortile a pianta quadrata. Si evidenzia il procedimento di scomposizione geometrica: il cubo è diviso in tre porzioni di cui la destra si ripercuote in facciata con un setto pieno, mentre quella sinistra si proietta in una gabbia di cemento armato estesa al centro dove però il reticolo strutturale è svincolato, in basso e in alto, da ogni funzionalità per inquadrare la sequenza cristallina dell'ingresso e il cielo. Nel sovrapporre tale tripartizione volumetrica e il modulo del rapporto 5:2 dei vuoti e del pieno frontale sta il segreto di questo tentativo di cristallizzare le esperienze del «Novecento» pittorico nel linguaggio razionalista, scrivendone così un capitolo italiano. Amore-odio per Le Corbusier: purismo, ma con quattro facciate diverse, tetto-giardino senza pilotis e finestre in lunghezza.

---



---

Nell'asilo Antonio Sant'Elia a Como, Terragni si disincaglia da una disciplina formale intellettualistica e canta con sorridente flessibilità. Annulla la stereometria bloccata ed articola i corpi, indugia in un colloquio più intimo fra costruito e vuoto, scherza con le sagaci incastellature, disimmetrizza ed anima gli scambi con l'atmosfera. Linguaggio personalissimo, mantenuto anche nelle collaborazioni con Pietro Lingeri e Cesare Cattaneo: tra queste, va ricordato il progetto per il palazzo dei congressi all'esposizione universale del '42 a Roma, una delle tante occasioni perdute di quella tronfia, macabra e vergognosa vicenda.

L'esempio morale oltre che: artistico di Terragni servì ai suoi compagni lombardi, anzitutto a Luigi Figini e Gino Pollini, autori di una deliziosa villa-studio alla Triennale di Milano del 1933 e di numerosi edifici per la Olivetti di Ivrea. Nel 1940, a Cernobbio, gli appartamenti di Cattaneo costituiscono una variante del linguaggio di Terragni.

**Edoardo Persico** ha marcato rilievo nella critica architettonica; la sua copiosa, incisiva anche se asistemica, vigile attività impedì l'irretimento degli artisti italiani nei compromessi del «Novecento», della «mediterraneità» e degli scenari pseudo-metafisici delle piazze. Fu pensatore inquieto, intransigente, dotato di eccezionale intuito delle situazioni storiche. Sul terreno creativo il suo lavoro si compendia in pochi allestimenti di negozi ed esposizioni eseguiti con altri, in particolare con Marcello Nizzoli.

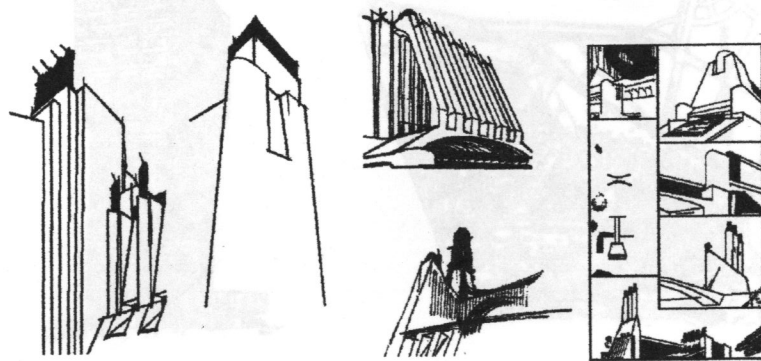
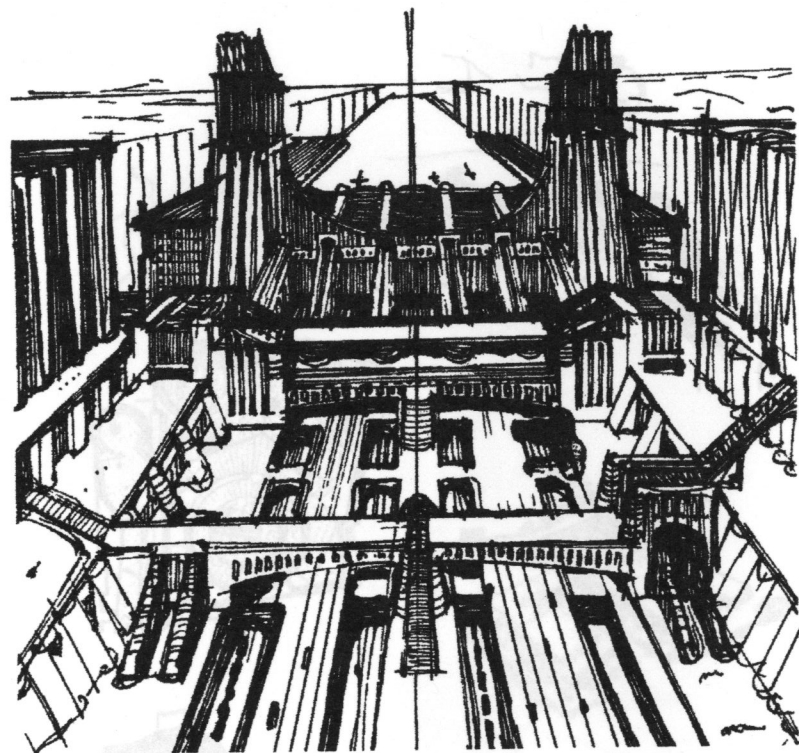
La Sala delle Medaglie d'Oro alla mostra dell'aeronautica del 1934 riveste una straordinaria importanza, in quanto apre una tematica linguistica destinata ad ampi sviluppi. Sostanzialmente Persico additava la possibilità di trasfigurare lo spazio architettonico ritmandolo con una maglia di sottilissime colonnine di legno o acciaio che misurano le profondità e inducono i telai sospesi a modulare i vuoti con trasparenze e rimandi dinamici. Quale che sia la forma materiale della cavità, essa scompare di fronte agli intangibili castelli di linee in tensione che risultano in magici spazi, dimensionalmente inafferrabili e disancorati da ogni chiusura. Poetica originalissima, che offre un peculiare contributo italiano all'arte espositiva, e fu applicata nelle Triennali di Milano e maturata nel linguaggio di Franco Albini.

Più intento in aeree proporzioni e accenti «mediterranei», lo studio **BBPR** (Luigi Banfi, morto nel lager di Mauthausen, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers) progettò la colonia elioterapica di Legnano, poi il palazzo delle poste alla romana esposizione del '42, l'unico edificio che, nella sconosciuta ebbrezza di falsi archi e finte colonne, testimoniava l'esistenza di un movimento moderno italiano. Subito dopo la guerra, nel 1946, il piccolo monumento ai morti nei campi di Germania è un castello di linee cristallizzate che poggia su una base a croce; al centro, un cubo di cristallo, contenente la terra del lager di Mauthausen, mentre ai lati, disposte aritmeticamente, lastre di marmo bianco e nero con iscrizioni dedicate ai martiri. I tondini di metallo e le lastre si riflettono a terra in modo sempre cangiante, esaltando il cubo o proiettando drammatiche ombre allungate. Un'altra opera espressivamente raggiunta nella sua matematica chiarezza è il padiglione USA alla Triennale di Milano del 1951. La pianta, formata da tre cerchi eccentrici, determina una sezione di altezza costante nel perimetro, ma scoscesa sul

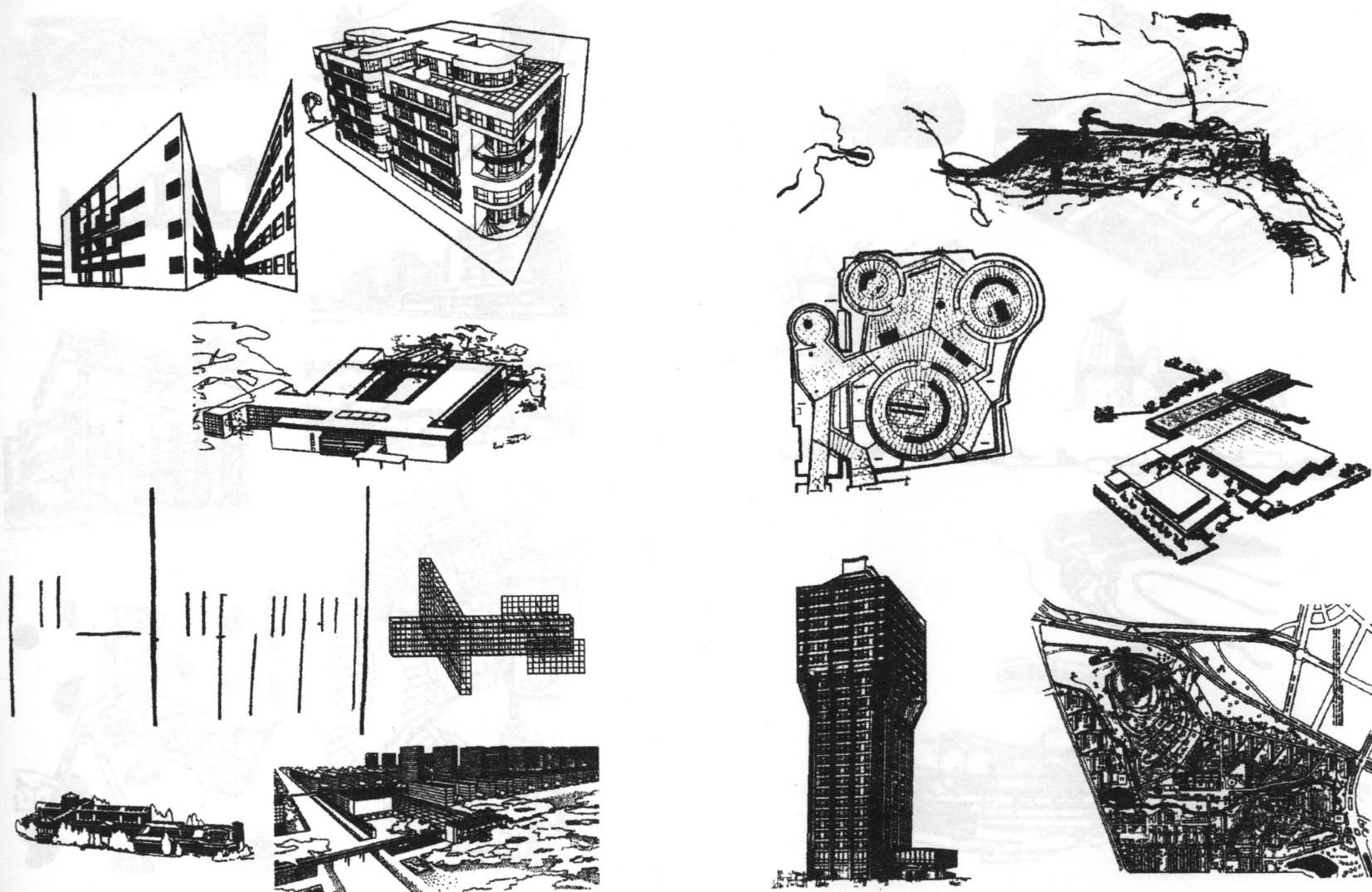
---

lato nord; la struttura lignea conferiva una trasparenza acutamente attenuata da pannelli pieni che incorniciavano quadri paesistici, mentre, a terra, una distesa di ghiaia molleggiava il cammino dei visitatori. Costituisce un punto di rottura assai discusso la Torre Velasca a Milano, vagamente goticizzante nel rigonfiamento superiore e tormentata nelle strutture. Il tema o l'alibi del contesto urbano spinge a guardare indietro perdendo genuinità e brillantezza.

Il focolaio del razionalismo risiede a Milano perché lì agiva **Giuseppe Pagano**. Impetuoso, polemico, estroverso, egli impersona la resistenza contro la retorica monumentalistica; travestito apostata del regime, fu l'eroe, vicino a Terragni e Persico, della moderna architettura italiana. Scrisse, promosse, organizzò rinunciando ad appartarsi in solitarie ispirazioni per difendere, più che l'arte aristocraticamente intesa, un costume civile dell'edificare. Quando sferzava con la sua tagliente ironia il megalomane culto della «romanità», parlava a nome di tutti gli artisti onesti, sapeva di garantire al paese, con il suo sacrificio, una continuità di cultura che il nazismo aveva stroncato in Germania e che veniva oppressa ovunque si estendesse la sua sfera di influenza. Come architetto, perorava un linguaggio sano, calzante, realista, scevro di virtuosismi costruttivisti e tecnocratici, alieno da utopie astrattiste. Dal palazzo Gualino a Torino, progettato nel 1927 con Gino Levi Montalcini alle sale ordinate nella Triennale di Milano del '40, dall'istituto di fisica all'università di Roma all'università milanese Bocconi e ai numerosi piani urbanistici, puntò non sull'attimo di rapimento fantastico, ma su un impegno di lavoro serio, competente e socialmente illuminato. Morì a Mauthausen perché inverò questi principi anche nella lotta partigiana.

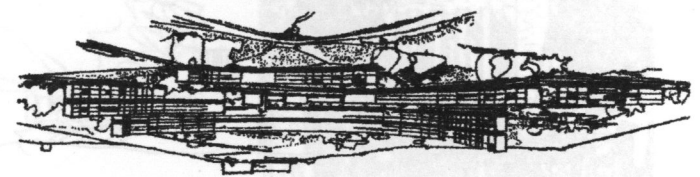
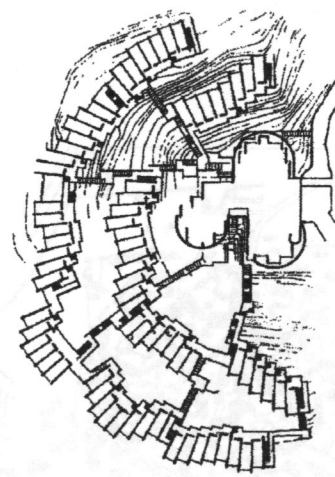
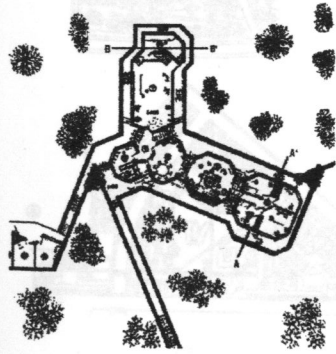
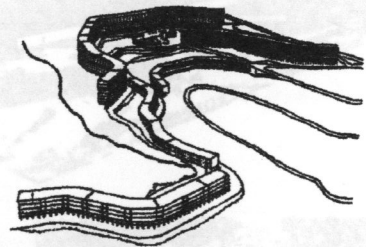
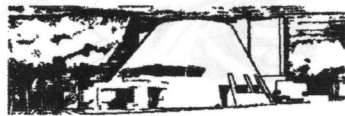
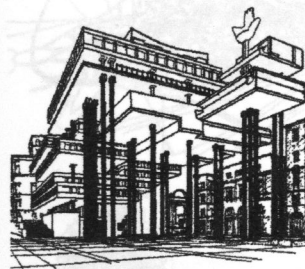
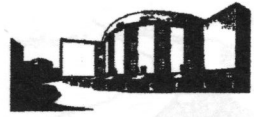
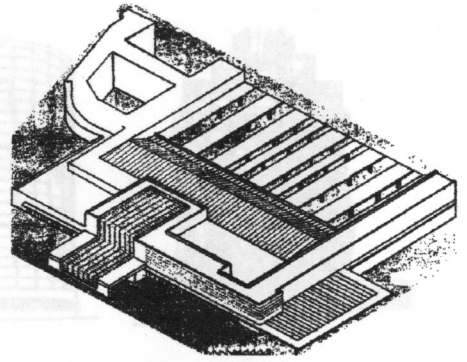


*Futurismo: visioni di Antonio Sant'Elia. In alto: Stazione ferroviaria per Milano (1914). In basso: due disegni (1914), stazione ferroviaria (1913), progetto di ponte (1913-14), schizzi vari per la Città Nuova, con casamento a terrazza su due piani stradali (1913).*



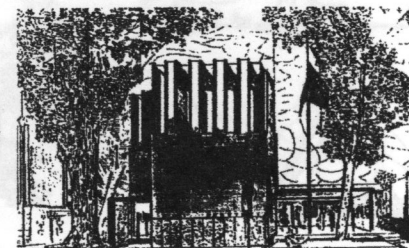
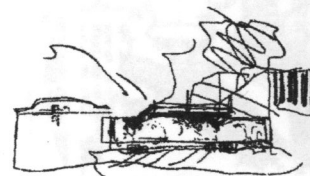
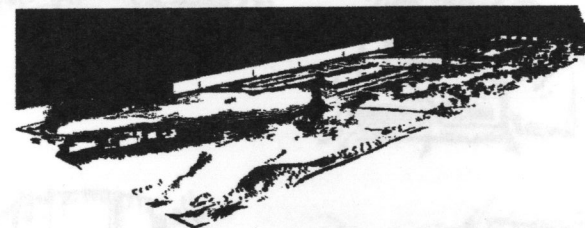
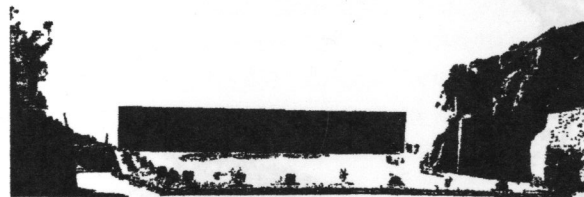
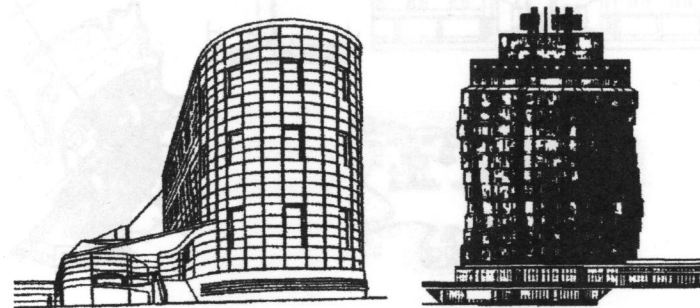
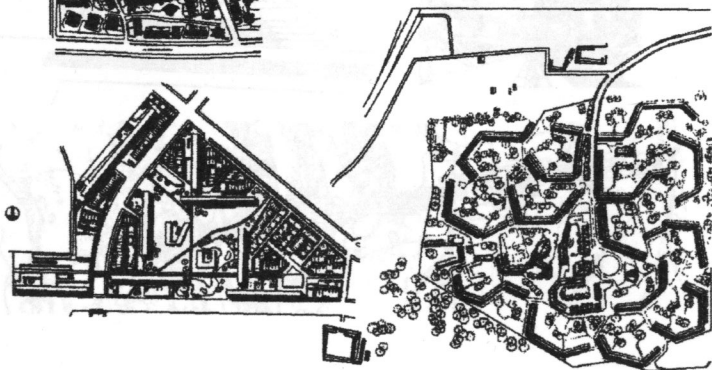
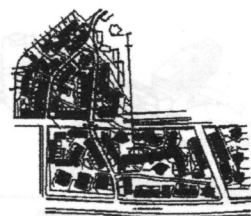
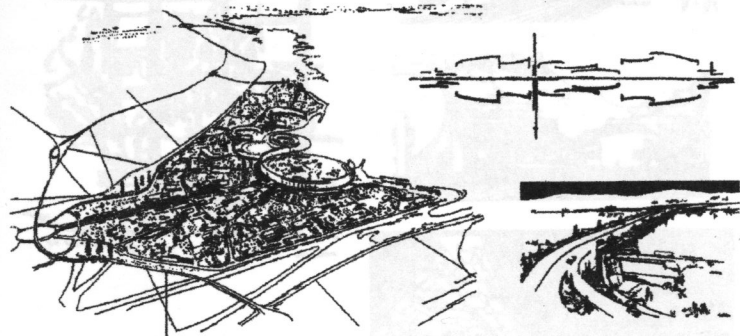
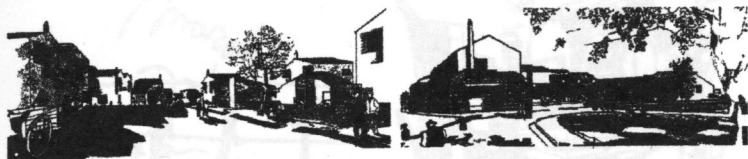
Terragni, Persico, Pagano. In alto: Novocomum (1927), Casa del Fascio (1932), Asilo Sant'Elia a Como (1932) di Giuseppe Terragni. Al centro: schizzo e costruzione metallica a Milano (1934) di Edoardo Persico. In basso: padiglione all'Expo di Torino (1928) e "Milano verde" (1938) di Giuseppe Pagano (con Albin, Gardella, Minoletti, Palanti, Romano).

In alto: Adalberto Libera, villa Malaparte a Capri (1940). Al centro: Franco Albini, museo del Tesoro a Genova (1952) e Ignazio Gardella, progetto per industria a Vimercate (1966). In basso: Studio BBPR, Torre Velasca a Milano (1954) e Piero Bottoni, Quartiere QT8 a Milano (1953).



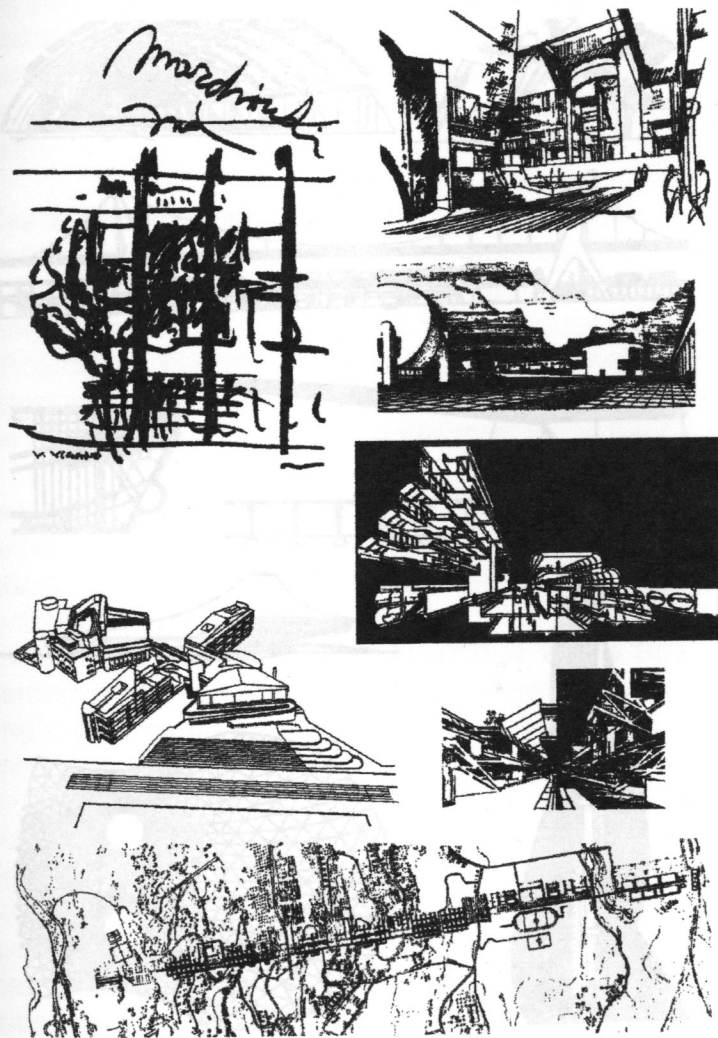
*In alto: C. Mollino, rifugio al Lago Nero, casa Capriata, stazione della funivia del Fürggen (1951). Al centro: P. Aschieri, casa per ciechi di guerra a Roma (1931); M. De Renzi, complesso Federici a Roma (1931); G. Samonà, uffici parlamentari a Roma e Teatro di Sciacca (1974). In basso: G. De Carlo, casa a Cervignano e Università di Urbino (1963).*

*In alto: Giovanni Michelucci, stazione di Firenze (1936), chiesa a Collina, presso Pistoia (1946), due schizzi per cattedrali. Al centro: Leonardo Ricci, comunità Monte degli Ulivi a Rieti (1963). In basso: Luigi Carlo Daneri, complesso residenziale Forte Quezzi a Genova (1960).*

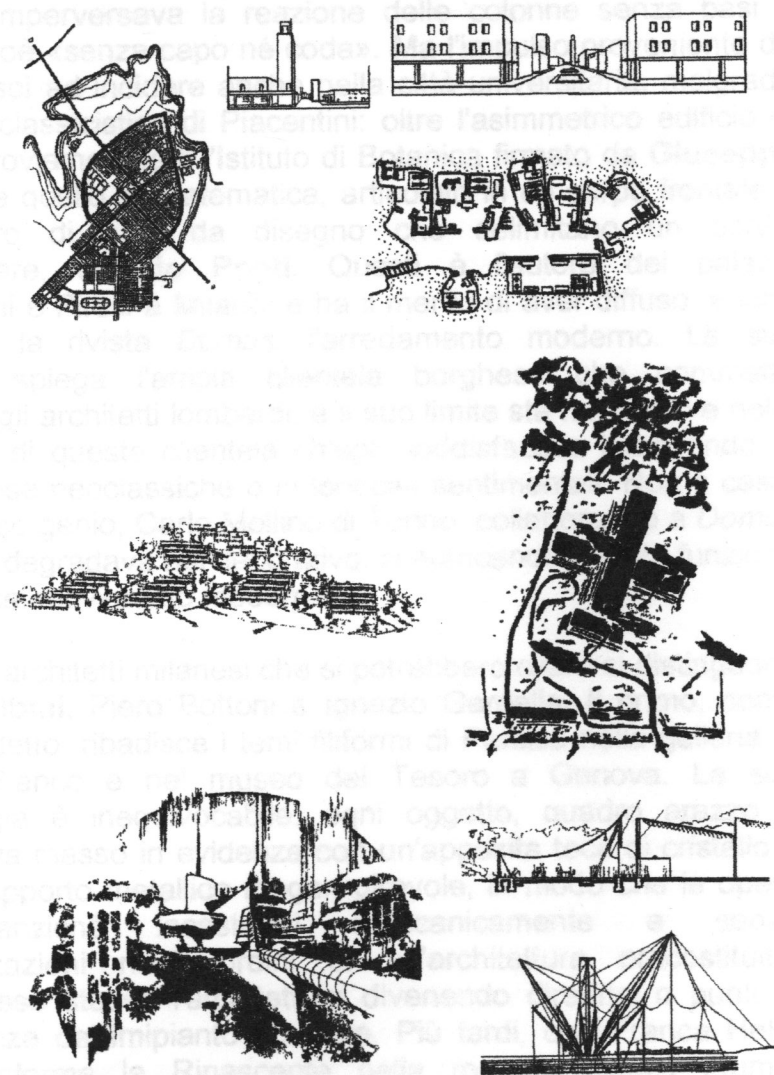


In alto: Ludovico Quaroni, "La Martella" presso Matera (1951), quartiere a Mestre e suoi riflessi nella laguna (1959), ponte sulla Dora a Ivrea (1957). Al centro: Auaroni e Ridolfi, quartiere Tiburtino a Roma. In basso: Figini, Pollini e Ponti, quartiere in via Dessiè a Milano (1951); Astengo, Renacco, Rizzotti, quartiere Falchera a Torino (1951).

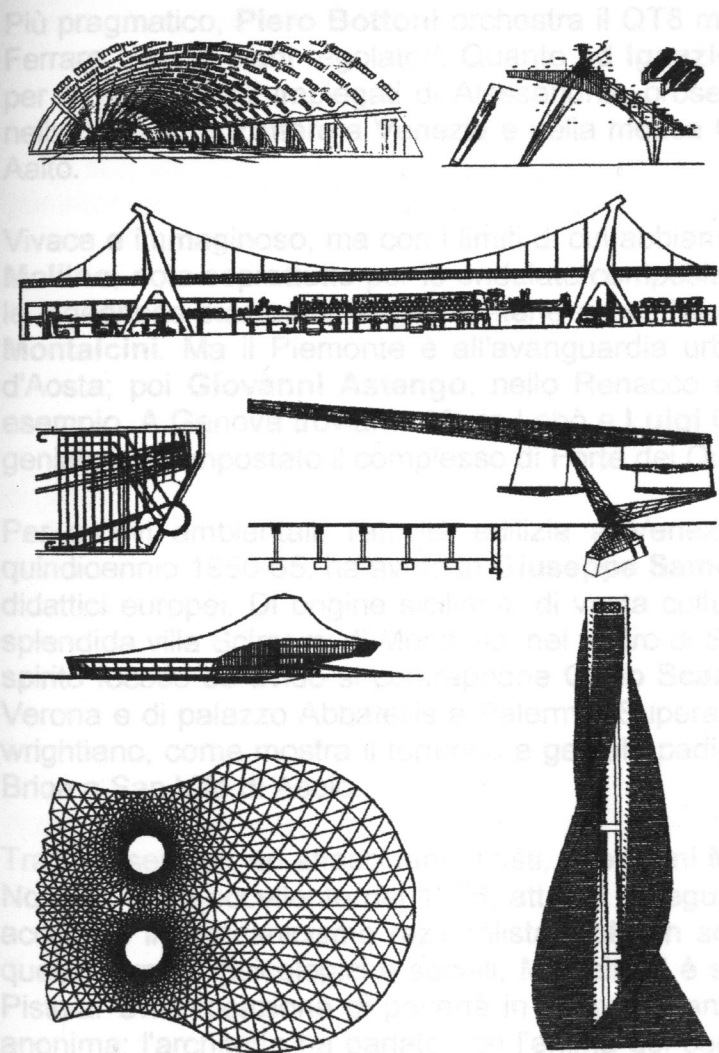
In alto: Mario Ridolfi, palazzo postale a Roma (1933) e torre per motel (1968). Al centro: Mario Fiorentino, Mausoleo alle Fosse Ardeatine a Roma (1945, con Giuseppe Perugini), quartiere di Corviale a Roma (1974). In basso: Carlo Scarpa, padiglione del Venezuela alla Biennale di Venezia (1954).



In alto: V. Viganò, Istituto Marchiondi a Milano-Baggio (1958); C. Aymonino, Ospedale a Mirano (1967) e campus a Pesaro (1970). Al centro: G. Canella, centro civico a Pieve Emmanuele, Milano (1971); L. Pellegrin, macrostruttura per Roma (1990). In basso: M. Sacripanti, Museo a Padova (1969); V. Gregotti, Università di Calabria a Cosenza (1972).



In alto: Luigi Piccinato, Sabaudia (1933) e Sassi di Matera (1966). Al centro: Enzo Zacchioli, dormitori a Piana del Crati (1971); Luigi Cosenza, fabbrica Olivetti a Pozzuoli (1951). In basso: Aldo Loris Rossi, comunità per Perugia (1975); Renzo Piano, progetti per Vicenza (1985) e Genova (1992).



A Roma imperversava la reazione delle colonne senza basi e capitelli, cioè «senza capo né coda». Ma l'impulso proveniente da Milano riuscì ad incidere anche nella città universitaria, malgrado l'impianto classicistico di Piacentini: oltre l'asimmetrico edificio di Pagano, troviamo infatti l'Istituto di Botanica firmato da **Giuseppe Capponi** e quello di Matematica, articolato in un corpo frontale e in un giro di aule da disegno che delimitano un cortile semicircolare, di **Gio Ponti**. Questi è l'autore dei palazzi Montecatini e Pirelli a Milano, e ha il merito di aver diffuso, anche attraverso la rivista *Domus*, l'arredamento moderno. La sua presenza spiega l'ampia clientela borghese che commette incarichi agli architetti lombardi, e il suo limite sta nel gusto e nella psicologia di questa clientela che egli soddisfaceva indulgendo in fragili riprese neoclassiche o in lenocini sentimentali. Non a caso, un autentico genio, Carlo Mollino di Torino, collaborando a *Domus* dove tutto degradava nel decorativo, si autocancellò dalla funzione di leader del movimento moderno.

Tra i molti architetti milanesi che si potrebbero citare si distinguono **Franco Albini**, **Piero Bottoni** e **Ignazio Gardella**. Il primo, come abbiamo detto, ribadisce i temi filiformi di Persico nella galleria di palazzo Bianco e nel museo del Tesoro a Genova. La sua metodologia è inequivocabile: ogni oggetto, quadro arazzo o scultura, va messo in evidenza con un'apposita teca di cristallo o con un supporto metallico magari girevole, in modo che le opere d'arte, anziché incastrarsi meccanicamente e senza caratterizzazioni negli ordini di un'architettura precostituita, formino esse stesse l'architettura divenendo direttrici o punti di convergenza dell'impianto spaziale. Più tardi, con Franca Helg, Albini conferma la Rinascente nella romana piazza Fiume,

adottando spunti manieristici e barocchi anche sotto il profilo cromatico. La pesante struttura di ferro in vista è tamponata da pannelli in graniglia di granito e marmo rosso, di consistenza materica carnosa.

In alto: Pier Luigi Nervi, stazione di Palermo (1946), palazzo dello sport a Roma (1958), cartiera Burgo a Mantova (1961). Al centro: Riccardo Morandi: snodo nel salone sotterraneo a Torino (1959), aviorimesse a Fiumicino (1961). In basso: Sergio Musmeci, palazzo dello sport a Firenze (1966) e grattacielo elicoidale di Manfredi Nicoletti (1972).

---

Più pragmatico, **Piero Bottoni** orchestra il QT8 milanese, eleva e restaura numerosi edifici a Sesto San Giovanni e a Ferrara, redige piani regolatori. Quanto ad **Ignazio Gardella**, spicca giovanissimo per il dispensario antitubercolare e per il blocco degli impiegati di Alessandria, prosegue la ricerca sperimentale nella galleria d'arte moderna a Milano, nella casa sulle Zattere a Venezia e nella mensa Olivetti ad Ivrea. È sensibile all'influenza scandinava, specie di Alvar Aalto.

Vivace e immaginoso, ma con i limiti di cui abbiamo accennato, domina Torino con il suo disegno agile e fluente **Carlo Mollino**, noto soprattutto per le ondulate composizioni e per le languide superfici dei fabbricati della società ippica, per le ingegnose stazioni-albergo montane e per l'auditorium. Lo affianca con una professionalità più severa **Gino Levi Montalcini**. Ma il Piemonte è all'avanguardia urbanistica: Adriano Olivetti promosse lo studio del piano della Valle d'Aosta; poi **Giovanni Astengo**, nello Renacco e Aldo Rizzotti hanno redatto un piano regionale che è servito da esempio. A Genova troviamo Mario Labò e **Luigi Carlo Daneri** che, dopo aver costruito i migliori quartieri Ina-casa, ha genialmente impostato il complesso di Forte dei Quezzi.

Per motivi ambientali, l'attività edilizia a Venezia è scarsa. Ma l'Istituto universitario di architettura, specie nel quindicennio 1950-65, ha avuto in **Giuseppe Samonà** un'ardente guida che lo ha trasformato in uno dei più fertili centri didattici europei. Di origine siciliana, di vasta cultura e incandescente vitalità, egli mostra le sue doti progettuali nella splendida villa Scimemi di Mondello, nel teatro di Sciacca e nella proposta per la romana piazza del Parlamento. Al suo spirito focoso ed avido si contrappone **Carlo Scarpa**, squisito designer della Biennale, dei musei del Castelvecchio a Verona e di palazzo Abbatellis a Palermo. Supera Albini nella maestria espositiva, è da un lato neoplastico e dall'altro wrightiano, come mostra il tortuoso e geniale padiglione del libro del 1950. La sua ultima tormentata opera è la tomba Brion a San Vito di Asolo.

Tra i più sensibili ed affascinanti artisti, **Giovanni Michelucci** deve la sua rinomanza alla stazione fiorentina di S. Maria Novella, testo eccellente del 1936, attuato a seguito di un concorso che suscitò furibonde polemiche. Troppo fine per accettare il meccanicismo razionalista, colto in senso intimo e appartato, da autodidatta non mai stanco di scavare quesiti formali, psicologici e sociali, Michelucci è struggentemente ricettivo dell'ambiente toscano nella Borsa Merci di Pistoia. Una vocazione di povertà in chiave di antiche cadenze informa la chiesa di Collina, spersonalizzata e quasi anonima: l'architetto ha parlato con l'anima dei contadini che la frequentano e in essa identificano non la cattedrale di Dio, ma una loro più ampia casa comune. Da qui un salto nell'espressionismo strutturalista della chiesa dell'autostrada del Sole, e di tutte le opere successive. Cerca, non sempre riuscendovi, di abbandonare gli eleganti modi toscani, ama Brunelleschi e perciò critica il rinascimento, scrive e partecipa fino alla vigilia dei cento anni.

A Roma la faticosa affermazione del movimento moderno si deve a Luigi Piccinato, Adalberto Libera e Mario Ridolfi; li affiancano artisti più anziani, come Pietro Aschieri, che firma la casa De Salvi a piazza della Libertà e il pastificio

---



---

Pantanella presso la stazione, e più giovani, come Luigi Moretti, autore della fragrante casa della scherma al foro italico.

Il teatro Eliseo in via Nazionale e la palazzina di via Nicotera vanno annoverati tra le opere migliori di **Luigi Piccinato**, ma il suo valore trascende l'architettura e s'incentra in una intensa e vastissima azione urbanistica nella quale eccelle per intelligenza delle situazioni e rapidità inventiva su ogni altro. Sabaudia, l'unica cittadina pregevole fra quelle pontine, ha un volto democratico rapportabile in parte agli aggregati medievali, in parte ad un'atmosfera mitteleuropea. Piccinato gestisce il piano regolatore di Roma del 1962, quelli di Napoli, Pescara, Padova e Siena, lavora in Turchia e in Argentina, esercita una capillare azione culturale.

Tempra di costruttore che trae il suo impeto dal sentimento artigiano della materia, **Mario Ridolfi**, sin dal palazzo delle poste in piazza Bologna dà libero adito a una robusta fantasia. Attraversa un periodo razionalista nelle palazzine di via di villa Massimo e via San Valentino, ma nel dopoguerra parla al di là dei programmi, sta al centro del movimento organico pur cadendo più volte nel vernacolare. Negli edifici a struttura in vista, come quelli di via Etiopia, plasma duttilmente la maglia di cemento armato definendo l'unità volumetrica mediante smussature angolari, tetti inclinati e uso di piastrelle di ceramica. Non aveva slancio e preparazione per essere un maestro, e quindi si isolò a Terni.

**Adalberto Libera**, segretario generale del MIAR, sin dalle prime casette di Ostia espresse un temperamento incline verso forme limpide, stereometrie nordiche, logica geometrica. Una conferma di questo indirizzo si trova nei lavori condotti in collaborazione con Mario De Renzi, già autore dell'ottimo complesso residenziale Federici in viale XXI aprile: fra questi, la mostra della rivoluzione fascista del 1932 in via Nazionale, che segnò una qualificata ripresa futurista, e il palazzo delle poste di San Paolo. Pur nell'ambito di un ottuso schema monumentale e simmetrico, i segni di Libera si riconoscono nel palazzo dei congressi all'Eur e, tanto più, nel quartierino ad un piano il - «grattacielo orizzontale» - del complesso Ina-casa del Tuscolano, nel palazzo della regione a Trento, e soprattutto nella sfolgorante villa Malaparte a Capri.

Tra le opere del dopoguerra a Roma merita una segnalazione il blocco frontale della stazione Termini: ha riscattato l'obbrobrio del precedente progetto di Angiolo Mazzoni che, dopo i nauseanti fianchi di falsi archi, prevedeva un orrido portico con binati di colonne. I giovani antifascisti del Partito d'Azione svolsero una strenua battaglia per evitare il misfatto, ottennero un concorso vinto dai gruppi di **Eugenio Montuori** e **Annibale Vitellozzi**.

Un rigido blocco commentato da basse e lunghissime asole, due per piano, funge da sfondo ad un atrio generoso, con un soffitto inarcato in cui le travature s'intercalano con fasce luminose; lo spazio interno assume un molleggiato dinamismo sfociante nella visuale aperta verso l'Agger Servianus. Non si poteva raggiungere l'organicità e i valori segnici della stazione di Firenze, ma almeno si è fissato il trapasso dalla dittatura alla democrazia.

---

Il primato dei monumenti eretti nel dopoguerra spetta alla sistemazione delle Cave Ardeatine, sul luogo del bestiale massacro nazista di 335 persone. Le gallerie naturali dove avvenne l'eccidio sono state integralmente conservate; vicino sorge il «memorial», immensa pietra prismatica sospesa e incombente sulle tombe disposte in un ambiente basso e oscuro, allusivo di uno schiacciamento.

Si entra nel piazzale attraverso una magnifica cancellata dello scultore Mirko, le cui contorte linee espressioniste trasfigurano lo strazio umano, si procede nell'angoscioso viatico delle «fosse» rischiarate ad intermittenza dall'alto, cioè dagli spacchi determinati dai massi che caddero, al brillare delle mine, per seminare strage. Si esce da questa oppressione ipogeica per penetrare nel monumento, sentenza unitaria di apodittica drammaticità. E il percorso può essere invertito, a scelta, dal monumento alle cave. Giovanissimi, **Mario Fiorentino**, **Giuseppe Perugini**, **Cino Calcaprina**, **Nello Aprile** e **Aldo Cardelli**, realizzarono questo capolavoro nel clima della resistenza e dall'emancipazione dal fascismo.

Il nome di Fiorentino è legato ad un'altra opera magnifica quanto discussa e sprezzata: l'unità abitativa di Corviale, blocco lungo un chilometro per circa 8000 abitanti (quella di Le Corbusier a Marsiglia è lunga solo 135 metri, per 1600 persone). Gestita nel modo più negativo, senza servizi e raccordi stradali, con ascensori sfasciati, questa soluzione è apparsa invivibile e quindi da condannare. Ma, in attesa di essere recuperata da una manutenzione intelligente, esprime una volontà suggestiva di concentrare salvaguardando il terreno ed evidenziando con un diaframma panoramico la conclusione della metropoli.

La ricerca di un'architettura prodotta dalla configurazione spaziale è palese nella palazzina romana di via Pisanelli (Radiconcini e Zevi). La pianta a croce svincola gli ambienti dal giogo scatolare e facilita il loro snodo in bracci ineguali. È un altro tentativo di rompere l'uniformità degli appartamenti sovrapposti e giustapposti, concependo l'edificio pluripiani come una serie di libere ville.

A Napoli, **Luigi Cosenza**, dopo aver collaborato con Bernard Rudofsky, ha progettato la fabbrica Olivetti di Pozzuoli, stabilendo un dialogo serrato tra produzione industriale e natura. Attivi Carlo Cocchia e Giulio De Luca, poi Michele Capobianco e Nicola Pagliara, nonché il ribelle **Aldo Loris Rossi**.

Mentre la Sicilia va ricordata per l'impegno di Edoardo Caracciolo, presso Matera, in Lucania, la comunità La Martella è un raro esempio di villaggio rurale che scompone le abitazioni in «vicinati», cioè nuclei lungo strade ricurve. È opera di un gruppo diretto da **Ludovico Quaroni**, personaggio ambiguo e insoddisfatto, oscillante tra modernità e rigurgiti neoclassici, di cui vanno menzionati il quartiere Ina-casa del Tiburtino, tentativo fatto con Ridolfi di trapiantare l'organismo di un paese nella periferia metropolitana, e una geniale ipotesi di aggregato sulla laguna veneta.

---

---

Fra gli inventori strutturali, **Pier Luigi Nervi** ha acquistato prestigio internazionale per lo stadio Berta a Firenze, le celebri aviorimesse in cemento armato e in acciaio di Orbetello, il salone dell'automobile a Torino, l'auditorium dell'Unesco a Parigi, e varie altre opere tra cui la sala delle udienze in Vaticano. Non diversamente da Eiffel o Maillart, la tecnica è per lui non uno strumento passivo di esecuzione, ma un prepotente stimolo per il quale l'intuito sintetico vale assai più del manuale di calcolo. Senza sforzi, quasi guidata dal buonsenso, sgorga naturale la poesia di queste strutture dovute all'umiltà di un mestiere amato.

Più complesso, **Riccardo Morandi** scarta il semplicismo delle cupole e dei tunnel di Nervi per comunicare l'apparente instabilità e i rischiosi squilibri dei suoi organismi, in particolare del salone sotterraneo dell'automobile a Torino. Più giovane e prematuramente scomparso, **Sergio Musmeci** mostra il suo genio nel ponte sul Basento presso Potenza, e nel travolgente progetto di attraversamento dello stretto di Messina.

Il quadro va completato con alcuni apporti non ancora citati degli ultimi decenni. A Torino, **Roberto Gabetti** e **Aimaro Isola**, dopo un sondaggio nel «neoliberty» (Bottega d'Erasmo) e uno stupendo allestimento di «Moda Stile Costume» (Italia '61) svolgono una professione fra i cui prodotti va indicata l'unità residenziale di villa Casana ad Ivrea.

A Milano si concentrano: **Giancarlo De Carlo**, figura di spicco anche a livello internazionale per la sua presenza nel «Team X» e autore di molti lavori nel nucleo universitario di Urbino; **Vittoriano Viganò**, per il Marchiondi di Baggio, il testo più compiuto del «brutalismo» italico; **Guido Canella**, per vari eloquenti edifici pubblici; **Vittorio Gregotti**, per l'opinabile schema lineare dell'università della Calabria a Cosenza.

A Genova, **Renzo Piano**, l'unico architetto che, dal centro Pompidou a Parigi, ideato con Richard Rogers, all'aeroporto di Kansai, posto su una piattaforma artificiale nella baia di Osaka, mantiene una statura cosmopolita. A Venezia, Iginio Cappai e Pietro Mainardis hanno configurato il centro di servizi dell'Olivetti ad Ivrea, mentre Valeriano Pastor cerca di prolungare i modi di Scarpa. A Bologna, oltre al gruppo della rivista *Parametro* cui si deve la ricostruzione del padiglione corbusieriano «L'Esprit Nouveau» nella zona della fiera, Enzo Zacchioli svolge una penetrante e sensibile attività professionale.

A Firenze, **Leonardo Ricci** seguita a scagliare pietre espressioniste. Il suo itinerario è segnato dal nucleo residenziale a Monterinaldi, dal blocco forte del quartiere di Sorgane, dal villaggio Monte degli Ulivi a Rieti e dal tonante palazzo di giustizia a Savona. Vuota resta l'area già occupata dall'urbanista Edoardo Detti.

A Roma, lo studio **Passarelli** ha prodotto l'edificio polifunzionale di via Romagna, tripartendone genialmente il volume: settore commerciale al piano terreno, uffici nel prisma vitreo centrale e, in alto, «ville» sganciate dagli allineamenti stradali. **Luigi Pellegrin** è coerente assertore dell'indirizzo organico. A **Carlo Aymonino** sono dovuti il quartiere

---

Gallaratese di Milano e sistemazioni urbane a Pesaro. **Manfredi Nicoletti** ha congegnato il grattacielo elicoidale calcolato da Sergio Musmeci. Fra le chiese, va segnalata quella di Franco Berarducci nel villaggio olimpico. Altri potrebbero essere nominati.

La reazione neoaccademica e postmoderna istigata dalla Biennale di Venezia del 1980 ha avuto effetti chiassosi ma ben limitati. Le tesi passatiste, eclettiche, evasive, di marca neoclassica o neobarocca, non hanno trovato proseliti. Se alcune «prime donne» hanno tradito, il tessuto autenticamente democratico dell'architettura italiana, quello che si riallaccia alla resistenza antifascista, al liberal-socialismo di Carlo Rosselli, al Partito d'Azione, all'eredità di Terragni, Persico e Pagano, è garantito dalla fitta rete dei giovani che operano lontano dalle metropoli e dalla corruzione delle carriere universitarie.

Nel 1919 Gropius promosse un concorso per «architetti sconosciuti» e ne scoprì numerosi; un esperimento analogo condotto oggi in Italia darebbe risultati sorprendenti. Del resto, nel libro *Linguaggi dell'architettura contemporanea* appaiono numerose opere di autori sconosciuti: Luigi M. Moretti, Badano & Calza, Maurizio Betta, Antonio Fanigliulo, Dell'Aquila & Forino, Francesco Cocco, cui si potrebbero aggiungere Ferruccio Calzavara, Marcello Guido, Genovesi e cento altri. Gli architetti di domani resistono con fatica e gioia, garantendo, sia pur ad alto prezzo, il futuro della modernità e quindi della democrazia.

Cinque sono i valori emergenti che il movimento moderno, dopo un itinerario di centocinquanta anni, consegna al XXI secolo: l'eredità wrightiana, una visione territoriale e urbanistica non più razionalista ed eurocentrica, un campo di ricerca progettuale scevro da tabù, idoli e miti accademici, l'aspirazione ad un linguaggio di «grado zero» non aulico e non dialettale, e la coscienza che la modernità creativa in architettura non può che coincidere con un ambiente democratico, liberal-socialista.

Per Frank Lloyd Wright non è accaduto. Quella che sembrava una legge storica, l'archiviazione dell'opera del genio e il suo protratto oblio, è stata smentita. Brunelleschi, Michelangiolo, Borromini, compiute le esequie infarcite di esaltazioni e panegirici, sono stati cancellati almeno per mezzo secolo; con Wright si è tentato, usando gli alibi dell'International Style, degli standards industriali e dello storicismo d'accatto postmoderno, ma senza riuscirci. Anzi, una gigantesca mostra al Museum of Modern Art di New York ha rilanciato nel 1994 il suo incredibile apporto, dalla città orizzontale Broadacre al grattacielo alto un miglio per Chicago, dall'invenzione paesaggistica a Taliesin West e a Fallingwater, al continuum spaziale del Guggenheim. La lotta di una minoranza per evitare l'assassinio di Wright è stata vinta.

La Carta urbanistica del Machu Picchu, emanata nel 1977 ed arricchita da successivi studi, ha modificato ed integrato quella razionalista di Atene dettata da Le Corbusier nel 1933. Al posto del semplicismo pionieristico è subentrata la complessità matura. La pianificazione territoriale ed urbana richiede un sistematico processo di interazione tra progettisti, utenti e amministratori. Il mancato raccordo tra programmazione economica e piani urbanistici implica enormi sprechi.

Dal tempo della Carta di Atene, «la popolazione mondiale si è raddoppiata, determinando una triplice crisi: ecologica, energetica e alimentare. Un fenomeno di tale portata, prodotto dall'esodo rurale, non era prevedibile». Inoltre, la Carta di Atene suggeriva che «la chiave dell'assetto urbano attiene a quattro funzioni basiche: abitare, lavorare, ricrearsi e circolare. Questo ha spinto ad una settorializzazione funzionale, mentre lo sviluppo non deve incoraggiare la divisione in distinti ambiti funzionali ma, al contrario, un'integrazione polifunzionale e contestuale».

Dopo aver accennato all'esproprio delle aree fabbricabili, all'inquinamento ambientale, alla tutela del patrimonio storico-monumentale e all'impatto tecnologico, si passa all'architettura: «La Carta di Atene non si occupò di design. Non era necessario, perché coloro che la firmarono concordavano nel definire l'architettura "le jeu savant des volumes purs sous la lumière". La Ville Radieuse era composta di tali volumi; applicava un linguaggio di matrice cubista perfettamente coerente con la concezione e la metodologia di un pianificare volto alla scomposizione della città nelle sue parti funzionali».

Durante le recenti decadi, l'architettura è cresciuta. Il suo problema non è più il gioco visuale dei volumi, ma la creazione degli spazi sociali in cui vivere. Le conquiste degli anni trenta, tuttora pienamente valide, concernono:

- a) l'analisi delle funzioni e dei contenuti edilizi
- b) il principio della dissonanza
- c) la visione antiprospectica spazio-temporale
- d) la disintegrazione della tradizionale scatola fabbricativa
- e) la riunificazione dell'ingegneria strutturale con l'architettura

A queste cinque «costanti» o «invarianti» linguistiche ne vanno aggiunte altre due:

- f) la temporalizzazione dello spazio
- g) la reintegrazione edificio-città-territorio, massimi contributi di Wright

Il documento del Machu Picchu, «l'anfora più alta che contenne il silenzio», conclude con un inno al «non-finito». E ribadisce: «I luoghi significano. Atene riguardava la culla della civiltà occidentale. Il Machu Picchu simbolizza l'apporto culturale di un altro mondo. Atene implicava la razionalità di Platone e Aristotile, l'illuminismo. Il Machu Picchu rappresenta tutto ciò che sfugge alla mentalità categorica dell'illuminismo e non è classificabile nella sua logica». Tema urbatettonico quanto mai complesso, aperto e pressante.

Il movimento moderno consegna al XXI secolo i risultati di una battaglia che ha sconfitto i canoni accademici, la proporzione, l'assonanza, il ritmo dell'«ottava», la prospettiva, l'idea dell'oggetto artistico «finito» e perfettamente eseguito, consolatorio.

I decostruttivisti mettono sotto processo gli architetti intenti a produrre forme pure, basate sull'inviolabilità di figure geometriche elementari, incontaminate, emblemi di stabilità, armonia, sicurezza, confort, ordine, unità. Nelle loro opere, da Eisenman e Gehry a Koolhaas e Libeskind, l'architettura è dichiaratamente un agente di instabilità, disarmonia, insicurezza, sconforto, disordine e conflitto. Respinge le ideologie del numero d'oro, dell'impianto «scientifico» immutabile, eterno e universale, per difendere i diritti di un «progettare disturbato» calzante con la realtà.

Forme impure, geometria sghemba, angoli non retti, diagonali, volumi contorti, piani concavo-convessi, accozzaglia di etimi e motivi. L'architetto non persegue più astratti valori sovrastrutturali; parla in prosa, accumula vocaboli risemantizzati, evita qualsiasi tipo di sintesi, e raggiunge una poesia carnosa, persuasiva, intrinseca alle cose.

---

Riemerge così il traguardo di un «grado zero» della scrittura architettonica, anti-retorica e anti-autoritaria, popolare ma non vernacolare. Si riprende un discorso esplorato nella preistoria, nella prima età cristiana, nell'alto medioevo, nelle ricerche di tutti coloro che da Arnolfo di Cambio a Borromini, hanno ripudiato stili, abitudini inerti, frasi fatte, modi codificati. Il «grado zero» che il XX secolo trasmette al XXI non appartiene agli eroi, ma alla comunicazione quotidiana.

Uno sguardo alle tavole illustrative che concludono questo saggio consente di dominare il panorama architettonico attuale. Il polo razionale, non più elementare ed anzi sofisticato nella sua complessità, è rappresentato da **Richard Meier** e **Peter Eisenman**, con qualche accento espressionista da **Richard Rogers** e **Norman Foster**, con compostezza immaginativa da **I. M. Pei**, dal paesaggista **Lawrence Halprin** e da **Herman Hertzberger**.

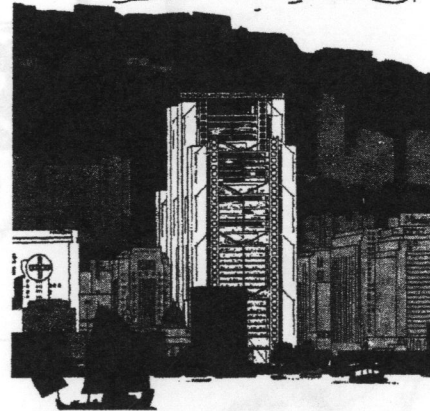
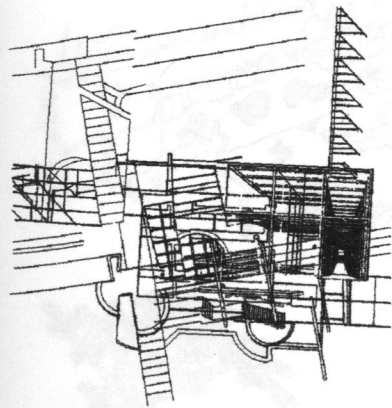
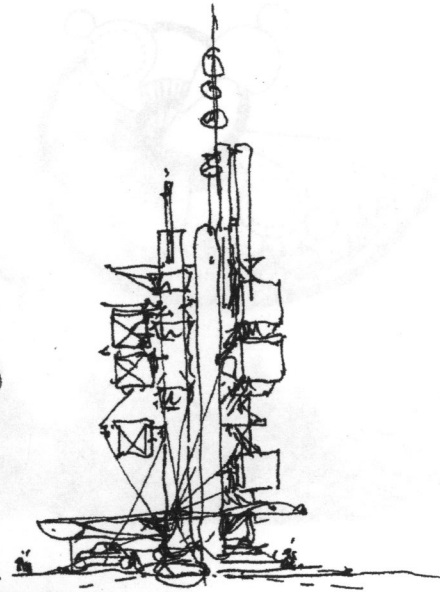
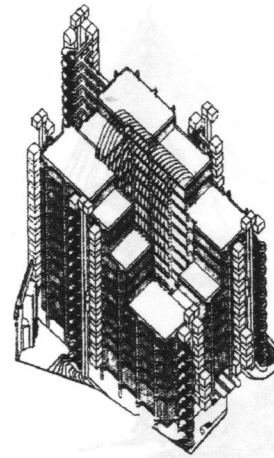
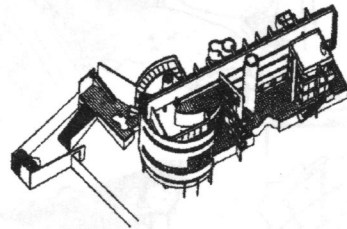
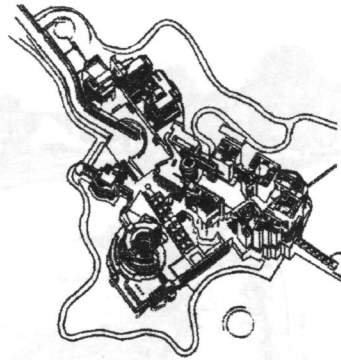
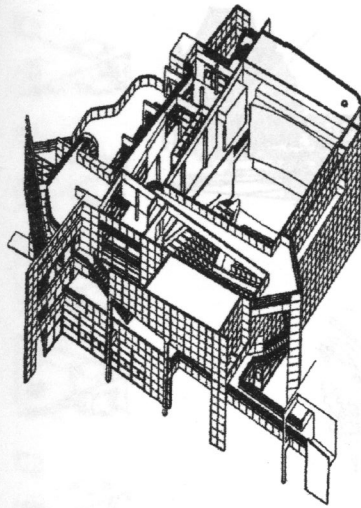
Ma **Lucien Kroll** e **Zvi Hecker** rilanciano la sfida della liberazione linguistica. Li affiancano i discepoli di **Bruce Goff**, con **Arthur Dyson**, **Douglas Cardinal**, **Antoine Predock**, e i decostruttivisti, con la **Coop Himmelblau**, **Zaha Hadid** e **Daniel Libeskind**, autore del travolgente braccio ebraico a zig-zag del museo di Berlino.

Si approda così al «grado zero» di **Frank Owen Gehry**, che segna l'apoteosi dell'architettura organica, il punto di arrivo della ricerca iniziata da William Morris, articolata da Le Corbusier e da Mendelsohn, esaltata dal genio di Frank Lloyd Wright.

Le «sette invarianti» del linguaggio moderno sono realizzate da Gehry non solo in chiave anticlassica, ma come sgorgo ed empito nativo, in un contesto inebriante di povertà gioiosa.

L'ultimo valore consegnato al terzo millennio attiene al rapporto tra architettura moderna e democrazia liberal-socialista. Su questo terreno vibra la testimonianza di Terragni, Persico e Pagano, per i quali la modernità - quella che fa della crisi un valore, una morale contraddittoria, dice Baudrillard, e suscita un'estetica di rottura - era sinonimo di vita etica e civile.

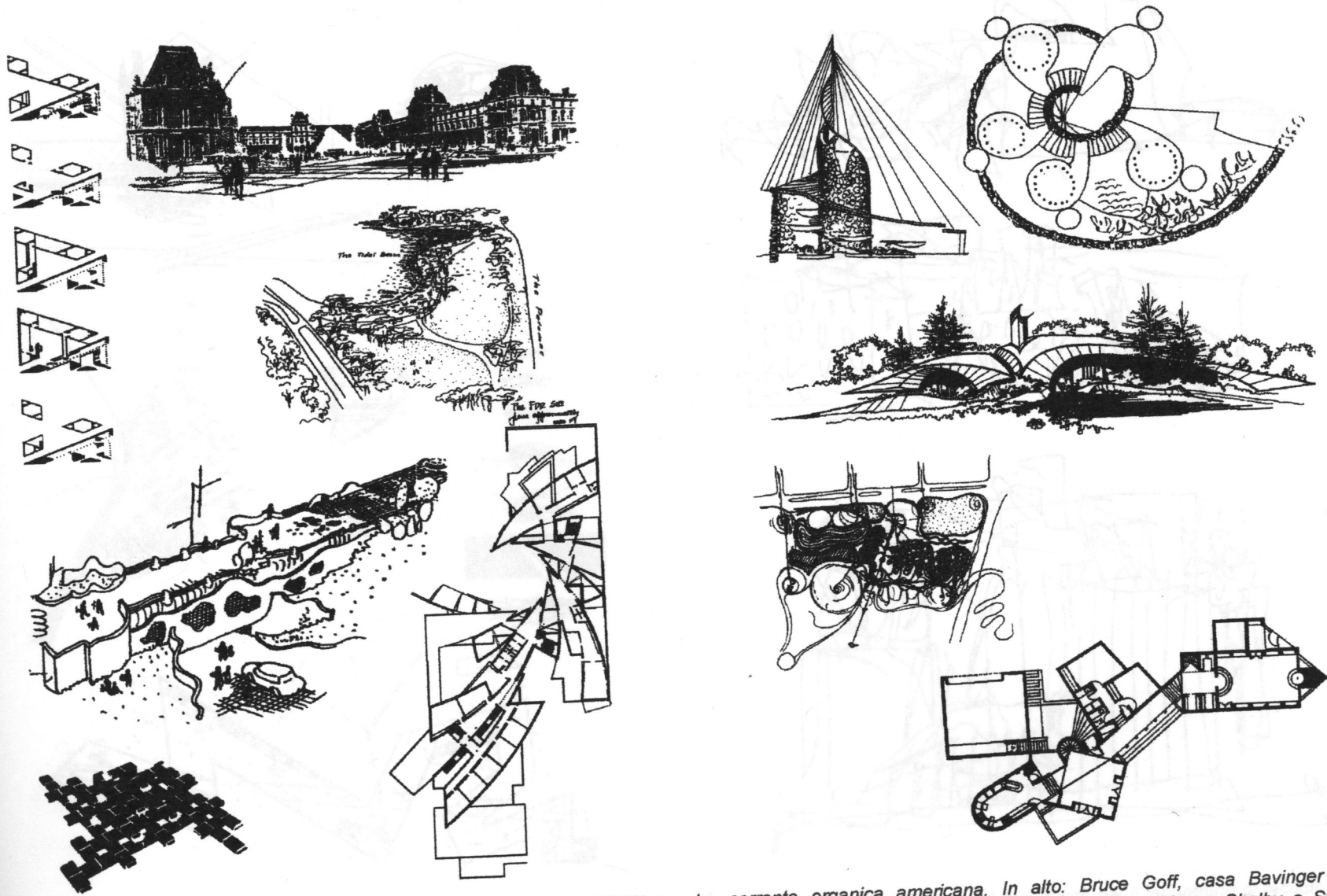
L'architettura è il termometro e la cartina di tornasole della giustizia e della libertà radicate in un consorzio sociale. Decostruisce le istituzioni omogenee del potere, della censura, dello sfascio premeditato, e progetta scenari organici. Fuori di una modernità impegnata, sofferta e disturbata non c'è poesia architettonica.



Meier e Eisenman. In alto: Richard Meier, Atheneum a New Harmony, Indiana (1975), Getty Center a Los Angeles, Cal. (1985) e Arp Museum a Rolandswerth (1990). In basso: Peter Eisenman, Wexner Center for Visual Arts a Columbus, Ohio (1989) e Nunotani Building a Tokyo (1990).

Protagonisti in Gran Bretagna, Rogers e Foster. In alto: Richard Rogers, Lloyd's Building a Londra (1986) e centro espositivo Tomigaya a Tokyo (1991). In basso: Norman Foster, Hong Kong e Shanghai Bank, grattacielo di quarantuno piani realizzato nel porto di Hong Kong (1979).





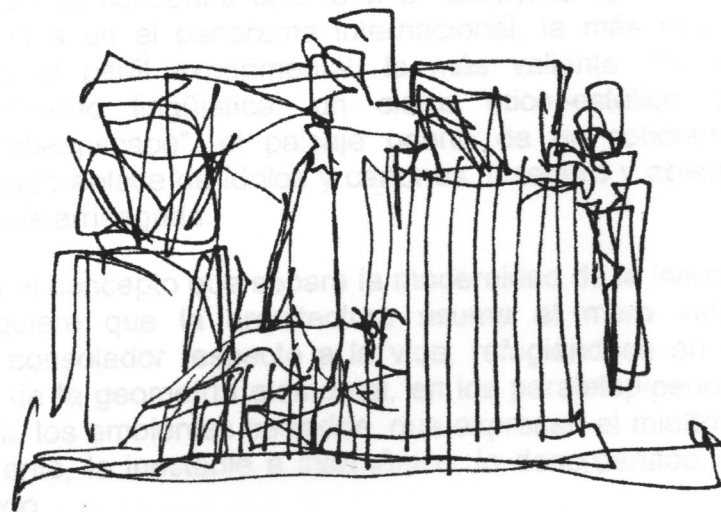
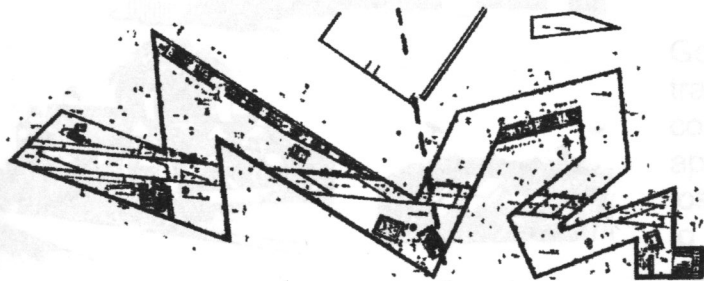
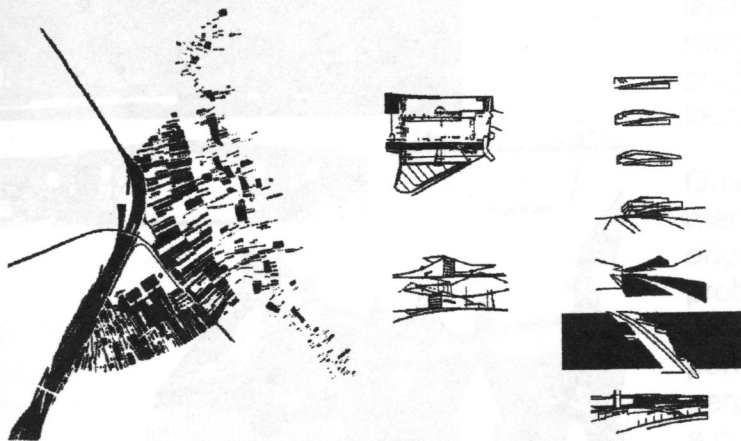
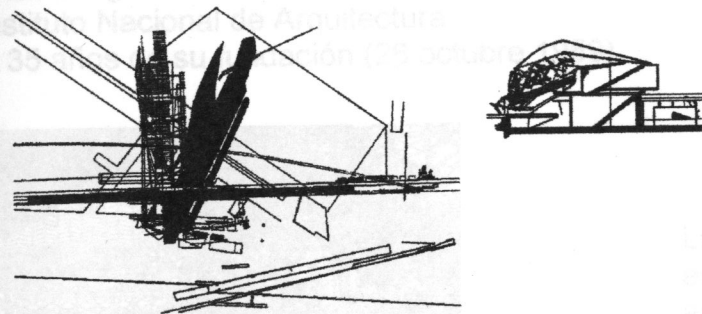
In alto: I.M.Pei, livelli della National Gallery in Washington, D.C. (1978) e piramide al Grand Louvre di Parigi (1985); Lawrence Halprin, Roosevelt Memorial a Washington (1976). Al centro: Lucien Kroll, metropolitana a Louvain-la-Neuve (1980). In basso: Herman Hertzberger, moduli aggregativi (1959); Zvi Hecher, scuola ebraica a Berlino (1991).

La corrente organica americana. In alto: Bruce Goff, casa Bavinger a Norman, Oklahoma (1951, Boyd); Arthur Dyson, residenza Shelby a San Diego, Cal. (1981). In basso: Douglas Cardinal, museo canadese della civiltà a Hull, Québec (1982); Antoine Predock, casa Treaster/Gray a Tesuque, New Mexico (1987).

A los amigos del invarch.

Inst. Nacional de Arquitectura

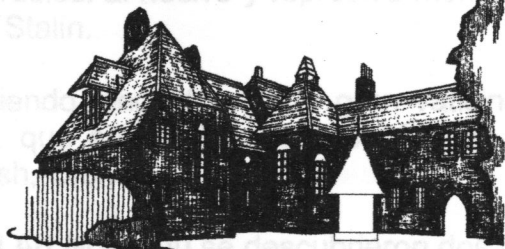
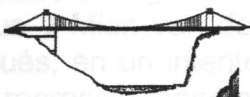
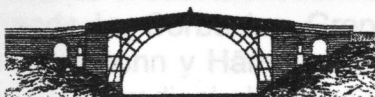
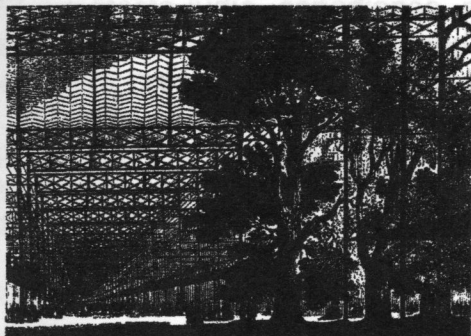
A 30 años de la fundación



**Decostruttivisti.** In alto: Coop Himmelblau, progetto per Amburgo (1985) e sala in attico a Vienna (1989). Al centro: Zaha Hadid, paesaggio circostante e schizzi progettuali (1992). In basso: Daniel Libeskind, braccio ebraico, ampliamento del Museo di Berlino (1989).

**Frank Owen Gehry.** In alto: schizzi progettuali per il laboratorio di tecnologia avanzata a Iowa City (1992). In basso: schizzo preliminare per il Centro americano a Parigi, opera esemplare della tendenza di "architettura povera" e "paesaggio derelitto", inaugurata nel 1994.

A los amigos del In/arch.  
Instituto Nacional de Arquitectura  
A 35 años de su fundación (26 octubre 1959)



## PROLOGO: DE FRANK O. GEHRY A WILLIAM MORRIS

La historia se hace siempre del hoy hacia el pasado; en este caso específico a la mitad del siglo en curso. No sólo porque la conciencia actual dicta el corte crítico, con el cual se interpretan los eventos lejanos, sino porque así se pueden valorar mejor los avances y los retrocesos del camino humano. Las ilusiones luminosas sobre el progreso son de hecho derrumbadas; sabemos que frecuentemente, incluso en arquitectura, se producen impresionantes retrocesos.

Quién elegir para comenzar? En la última década del siglo XX, la atención del mundo se concentra en Frank O. Gehry, la figura más original y provocativa en el panorama internacional, la más rica y problemática bajo el perfil experimental, la más valiente. En su picasiana<sup>1</sup> multiplicidad lingüística, un cierre ético-estético es permanente: el "cheapscape", el paisaje pobre, de un cotidiano, perplejo y angustiado enlace de ídolos y cánones, inseguro y abierto a cualquier hipótesis arriesgada.

Gehry personifica el concepto que separa la modernidad de la inercia tradicional. No quiere que la arquitectura asuma el mero valor compensatorio y consolador respecto a la vida, refugiándose en la aparente certeza de la geometría elemental, en los paralelepípedos, los ángulos rectos, los ambientes cerrados, que expresan el miedo a lo nuevo, lo diferente, lo inestable e inarmónico, lo desordenado, lo neurótico-reprimido.

Los orígenes. Arriba: Palacio de Cristal en Londres, de J. Paxton (1851), primer puente de hierro en Coalbrookdale, de A. Darby (1775) y el puente colgante sobre el Clifton, de I. K. Brunel (1831). Al centro: "casa roja" para W. Morris en Bexley Heath, Kent, de Ph. Webb (1859, Spina). Abajo: casa en Luffenham, de C. F. A. Voysey (1901); Torre Eiffel en París (1889).

1.- picasiana: de Pablo Ruíz Picasso (1881-1973). Pintor, escultor, grabador y ceramista español. Estudió en la Escuela de la Llotja de Barcelona y en la Academia de San Fernando de Madrid. Uno de los más originales y atrevidos. Su arte atravesó varias etapas: "período azul" y "Período rosa"; fundador del cubismo.

---

Dice que una cabellera ni siquiera un mechón fuera de lugar le interesa, ya que asemejan a la de un maniquí. Que la existencia es conflictiva, llena de impulsos y caídas contradictorias, e intenta representarla en el ámbito de una proyección "obstaculizada", cambiante, capaz de encajar la escritura refinada con el "habla", el latín con el dialecto.

El arquitecto judío, canadiense, residente en Santa Mónica, California, es el producto inventivo, todavía orgulloso de sus cincuenta años de búsqueda, vió el final de la segunda guerra mundial y después vió emerger una serie de espíritus creativos – Scharoun, Pietilä, Utzon – y de obras maestras tales como la Chapelle de Ronchamp de Le Corbusier, la Filarmónica de Berlín, el centro Dipoli de Otaniemi, la terminal TWA en Nueva York de Eero Saarinen, no sólo los últimos resplandores del genio de F. Lloyd Wright, el Museo Guggenheim y la sinagoga cerca de Filadelfia; sino que también asistió a las desastrosas regresiones en los sistemas territoriales y urbanos, como en la vileza del así llamado Post-Moderno.

Para entender los componentes genéticos de cómo ocurrió este medio siglo, hace falta rehacer el período de 1918-45, durante el cual la modernidad se configura antes del enfrentamiento entre un racionalismo de matiz cubista, encarnado desde Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe, y de un expresionismo ya explorado por Gaudí y realizado por Mendelsohn y Häring; después, en un intento de síntesis orgánica entre la obra de Aalto y la América wrightiana, en antítesis radical al nocivo y represivo monumentalismo extendido en la Italia fascista, en la Alemania de Hitler y en la Rusia de Stalin.

Retrocediendo, encontramos al gran vaticinador de la racionalidad, Adolf Loos y el movimiento a él opuesto, el Art Nouveau, que en las últimas dos décadas del Ochocientos se impone con las aportaciones fulminantes de Horta, Mackintosh, Olbrich.

A raíz del Art Nouveau se descubrieron dos fenómenos: la ingeniería del hierro y enseguida el concreto armado, con la explosiva manifestación en 1851, del gigantesco Palacio de Cristal londinense, y la revolucionaria reforma artesanal de William Morris, cuya casa de 1859 marca el inicio de un giro anti-clásico y anti-iluminista de importancia en la época.

Para entender el mensaje de Gehry, debemos referirnos a lo apropiado todavía de Morris. Respecto a la doctrina funcionalista y a la exasperación expresionista, estas protagonistas, a distancia de un siglo y medio, certifican la cíclica exigencia de un "grado cero" de la escritura arquitectónica. El objetivo propugnado por Wright, cuya estatura brunellesquiana, miguelangelesca y borrominiana señala precisión y desafíos que pertenecen al tercer milenio.

Una breve justificación del título: por qué "arquitectura de la modernidad" y no simplemente "arquitectura moderna" La elección deriva de una comprobación: son innumerables los edificios que asimilan sólo el paramento extrínseco del lenguaje contemporáneo, viejas casas con anacrónicas plantas y perspectivas en las cuales han sido abolidas las

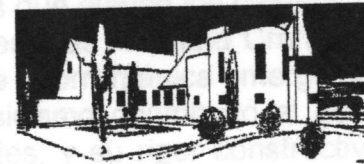
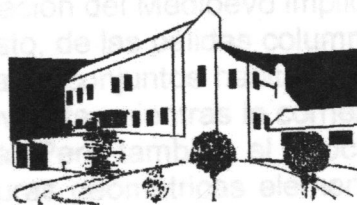
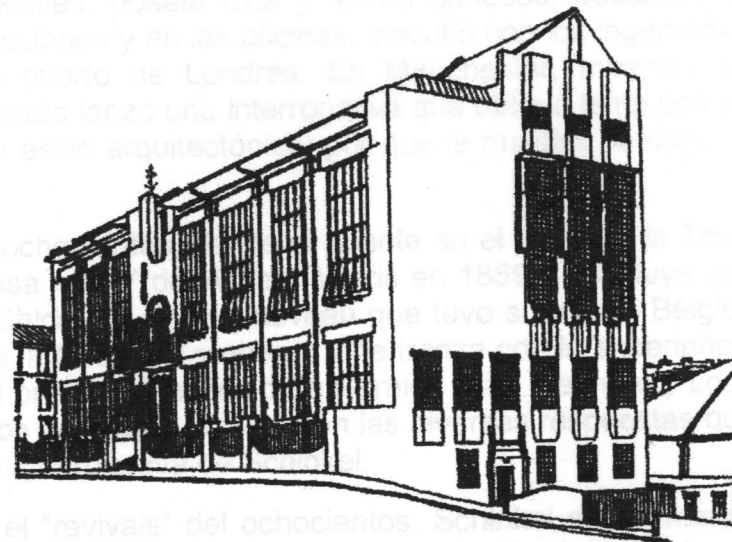
cornisas y las decoraciones. Esta no-arquitectura invade los nuevos barrios urbanos con enormes colmenas o con tediosos bloques de viviendas y es más irritante que aquella ecléctica del ochocientos, por que disfraza las mismas funciones con una epidermis mentirosa. Del resto, no es necesario maravillarse. En cada época a existido el plagio, la imitación, el "falso moderno". Los artistas auténticos, creativos del lenguaje, siempre son muy pocos; te rodea una hilera de "letrados", profesionistas actualizados que edifican correctamente, con un vago toque de inspiración, mas en prosa, no en poesía; sigue la marea de plagiarios; entre estos, presuntuosos y retóricos cambiando el grande con el gordo. Ignorando el léxico, la gramática y la sintaxis de la modernidad, construyen un "estilo moderno", es decir en el mejor caso, sin comunicación alguna.

Cómo reconocer la "arquitectura de la modernidad" en la producción constructiva de 1851-1995? El manual de arquitectura *conceptos de una contra-historia* tiene enlistados siete principios o invariantes o anti-reglas que filtran la poética muy singular y bien separada, las cuales son de Richardson y Voysey, van de Velde y Behrens, Terragni y Mier. Esta es la lengua arquitectónica de la modernidad: los prosadores la hablan, los letrados la interpretan y manipulan, y raros poetas la enriquecen y la cambian.

Exactamente como se encaminan en cada campo creativo, de la pintura a la música, pero con la diferencia de los espacios, las cavidades ambientales se contemplan, se leen, se escuchan, pero sobre todo, se gozan y viven su integridad en el claro modo de otras contribuciones; *Saber ver la arquitectura*, *Arquitectura en madera* y *Saber ver el urbanismo*.

Referencias constantes de la presente investigación son los volúmenes einaudianos<sup>2</sup>; *Historia de la arquitectura moderna* y *Espacios de la arquitectura moderna*. La estructura es análoga, pero aquí es más esbelta y discursiva.

2.- einaudianos: de Luigi Einaudi (1874-1961). Político y economista italiano. Se opuso al fascismo, por lo que tuvo que emigrar. Después de la guerra fue director del Banco de Italia, vicepresidente del gobierno, ministro de Hacienda y presidente de la República (1948-1955).



Charles Rennie Mackintosh. Arriba: Escuela de arte en Glasgow (cuerpo principal 1898; biblioteca 1907). Abajo: dos vistas de la villa "Windyhill", proyectada después la "Hill House" en Helensburgh, cerca de Glasgow (1902).

Era el tiempo de Goethe, Shelling y Hegel. Un arquitecto alemán, Karl Friedrich Schinkel, viajaba en 1826 por Inglaterra estudiando la organización de los museos. Él había proyectado uno para Berlín, un suntuoso monobloque con una columnata jónica, austera y real estereometría en homenaje a la cual había renunciado al frontón triangular prescrito por el recetario neoclásico; al interior, una vasta escalera abierta, no muy sofocada de muros, permitía amplitud y libertades visuales. Ahora, profesionalista de cuarenta y cinco años renombrado en Alemania, visitaba el escenario británico. No se limitó a analizar los monumentos oficiales, poseía ojos y ánimo curiosos, descubrió el horizonte inédito de la construcción industrial, entró en las construcciones y en las oficinas, discutió con los ingenieros, observó los puentes, el túnel del Tamigi, el equipamiento del puerto de Londres. En Manchester, mirando los gigantescos molinos que formaban un nuevo paisaje urbano, extasiado lanzó una interrogativa que obtuvo lento eco en toda Europa: "Cada época ha dejado un signo de sí misma en un estilo arquitectónico; por qué la nuestra no debería elaborar su estilo?".

La demanda estaba puesta. Las grandes obras de ingeniería del ochocientos, desde el puente en el Clifton a la Torre Eiffel; el movimiento inglés "Arts and Crafts", que inicia con la "casa rossa" de William Morris en 1859 y concluye con Mackintosh; la renovación americana, señalando la "Escuela de Chicago"; el Art Nouveau que tuvo suerte en Bélgica con Víctor Horta en 1893, se extiende en todo el continente hasta la Secesión vienesa, y se trenza con la experiencia solitaria de Gaudí y con el neorrománico de Berlage; finalmente el protorracionalismo de Garnier, Pret, Behrens y Loos - del cual derivan los creadores del lenguaje moderno entre las dos guerras - constituyen las diversas respuestas que los arquitectos del siglo XIX y del inicio del siglo XX ofrecieron a la interrogativa de Schinkel.

Su figura ilumina las relaciones entre el movimiento moderno y el "revivals" del ochocientos. Schinkel era al mismo tiempo neogreco y neogótico de código renacentista. La reevaluación del Medioevo implicó la liberación de los órdenes prefijados y estáticos del clasicismo, de la volumetría de mal gusto, de las pálidas columnas que elevan los cuerpos de las construcciones de bancos y prisiones, estaciones ferroviarias y conjuntos habitacionales. Las Arts and Crafts y el Art Nouveau se expresaron en el ámbito de la cultura neomedievalista, mientras la corriente neorrománica emerge con Richardson en los Estados Unidos y con Berlage en Holanda. Pero también el neoclasicismo contribuyó al gusto moderno con la ejercitación académica de su volumetría y figuras geométricas elementales, y su rigor constructivo: momentos de reflexión gélida y racionante, útiles después de decaer los estilos victorianos. Por la mitad del setecientos, Claude-Nicolas Ledoux con sus escasas, inhibidas, casi primitivas versiones neoclásicas, anticipa la búsqueda purista.

Bajo el aspecto técnico la revolución constructiva fue determinada por el uso de la estructura de hierro y el concreto armado. Ya en 1847 se producían vigas perfiladas y en 1855 el proceso Bessemer permite la fabricación en masa del

---

acero. El concreto fue manufacturado alrededor de 1757, mientras la cubierta de aquel armado, atribuida a Josef Monnier resurge en 1849. Es erróneo pero se considera que estas adquisiciones habían generado automáticamente la arquitectura moderna. Tal tesis materialista es desmentida desde el eclecticismo, que usó los nuevos medios para viejas finalidades; hierro, concreto armado y acero para edificios que, al exterior, aparentaban ser de piedra, tabique o encalado. Los primeros automóviles repetían la forma de la carroza con caballo, y así la estructura moderna era revestida de un sistema incongruente. Por lo demás, el fenómeno persiste; cuantas casas de la nítida osamenta en concreto armado, una vez recubiertas con los tediosos cascos en travertino, con ladrillos y estuco, perdonan su genuina fisonomía estructural?

En los temas de carácter utilitario - puentes, fábricas, estaciones - las nuevas técnicas adquirieron enseguida nacionalidad. El primer puente en hierro, el Coalbrookdale, en Inglaterra es de 1775; le siguieron aquellos de Tom Paine, James Finley, Thomas Telford, George Stephenson e Isambard Kingdom Brunel. En las estaciones ferroviarias se adoptaron de modo original materiales tradicionales, como la madera en los espléndidos "cobertizos" del Temple Meads en Bristol, o bien se lanzaron arcos en hierro como en la estación de San Pancrazio en Londres en 1868. Emblema de la "mística de la época industrial", el colosal Palacio de Cristal en la I Exposición Universal compuesto de traveses de hierro y paneles de cristal estandarizados, tanto que pudo ser desmontado y reensamblado en Sydenham en 1854. Se trata sin embargo, de mecanismos excepcionales, creativos como la Torre Eiffel en 1889, para resonantes ocasiones internacionales. El hierro logra penetrar en un edificio sagrado, en la bella iglesia de S. Eugene en París en 1854, pero en servicio de una imagen gótica. Para que el concreto armado pueda usarse en un templo, se necesitó esperar al S. Jean de Montmartre de 1894. En el fondo, son estructuralmente más intrépidas la cúpula de S. Gaudenzi en Novara en 1840 y la célebre Mole de Torino en 1863, si bien su autor, Alessandro Antonelli, no usaba hierro ni concreto armado. Para encontrar testimonio de una consciente aceptación artística de la nueva estructura se debe llegar a 1879, cuando comienza la actividad de aquel magnífico grupo de arquitectos del Middle West que se conocieron por su protagonista Louis Henri Sullivan.

Esto rescata el significado de la reacción anti-industrial de **William Morris** y de las Arts and Crafts, que de otra manera sonaría anti-histórica. Morris constataba que la producción industrial, en lugar de mejorar las condiciones de la vida social y de la cultural, provocaba un trágico deterioro del campo, una inmigración de masas rurales a la ciudad con desastrosas consecuencias higiénicas y de habitación; además, una degradación del trabajo, del amor y de la moralidad del trabajo, porque el artesano calificado decaía en el obrero anónimo; finalmente en el agobiante predominio del mal gusto. En efecto, a los marcos y los perfiles renacentistas del eclecticismo, la industria no contraponía productos modernos, pero sí a los cuadros y perfiles pseudo-renacentistas elaborados en serie, insípidos y mal hechos por la falta del toque, sea también académico, del artista tradicional. La industria, en vez de promover nuevos temas culturales, servía a las arraigadas costumbres y los tabúes estilísticos del mercado, empeorando la calidad.

Un ataque orgánico contra el "progreso" lanzado mucho antes de la energía nuclear y de la catástrofe ecológica. La "historia" iba contra la multiplicación de empalagosos oropeles, la dictadura de la máquina y por consiguiente el extenderse del proletariado industrial, la destrucción de los valores poéticos? Pues bien, William Morris interviene con épico coraje "contra la historia", negó la máquina y la industria, revalorizó el artesanado, promovió una lucha socialista para la elevación de las condiciones materiales y morales de los trabajadores. En 1859 mandó construir a Philip Webb la casa llamada "rossa" por que dejaba a la vista los tabiques eliminando falsos mármoles y encalados; en 1861 fundó el movimiento Arts and Crafts que se difunde en Europa y en América determinando la dirección del gusto arquitectónico moderno.

La villa de Bexley Heath es revolucionaria aún regresando al ámbito neo-medievalista; los arcos agudos, los techos en pendiente, el pozo, los cuerpos de fábrica descriptivos, pintorescamente compuestos, reflejan la cultura neo-gótica instaurada por John Ruskin. Era ésta una opción dictada de afinidades morales, no de preferencias formales. En comparación del clasicismo, el medioevo presentaba características de elasticidad proyectual, de adherencia a los objetivos del organismo constructor; no pedía simetría, axialidad, partes homogéneas, barridos repetitivos en las ventanas y en las puertas o rígida definición de los volúmenes; por el contrario, estimulaba una pluralidad de formas, variedad estereométrica, libertad de vanos, correspondencia de los vanos a la función de los espacios internos. Edicto a la grandilocuencia, invitación a la prosa, a una nueva semántica del lenguaje que vence las convencionales frases hechas para reivindicar el significado específico de cada palabra, sin veleidad de síntesis a priori o a posteriori. Vocablos sin verbos, enlistados en una prosa democrática. Por ésta vocación el Medioevo fue la pasión de las innovaciones del ochocientos: la amaron los hombres del movimiento Arts and Crafts por que imponía el artesanado, los ingenieros que veían en el estructuralismo gótico un precedente de su búsqueda, los artistas Art Nouveau pasaron rápidamente las líneas; la personalidad predilecta bastante distante entre si, como la de Mackintosh y Gaudí, Horta y Richardson, van de Velde, Sullivan y Wright. Representó el trámite por el ambicionado "grado cero" de la escritura arquitectónica.

En pocas décadas el movimiento Arts and Crafts se subtrae a cada vínculo erudito y del Medioevo se mantienen las características funcionales, no las formas. Al final del siglo, **C.F.A Voysey** había quemado cada reminiscencia estilística con una arquitectura de volúmenes simples, superficies limpias, interiores luminosos y espacialmente proféticos que descubierta mas tarde desde los continentales ahora exhaustos del Art Nouveau, aparecerá una revelación. La recompensa viene en 1901, cuando Wright habla de "Artes y Oficos de la Máquina"; a que punto el artesanado ha obligado a la máquina a asumir una responsabilidad estética.

Después de algunos años emerge en Escocia, **Charles Rennie Mackintosh**, autor de la Escuela de Arte de Glasgow: la torre asimétrica y el portal del cuerpo central resuenan todavía tonicidad medievalista; pero los ventanales de los estudios, tres a la izquierda y cuatro a la derecha con sintomática indiferencia para los ejes, documentan un auténtico clima poético; el linealismo de los pasamanos y del costado, potenciados en las obras sucesivas, declara las



---

relaciones entre Mackintosh y el Art Nouveau continental. Con Mackintosh termina este ciclo artístico de la Gran Bretaña. Primera nación en ser industrializada, primera en aceptar las estructuras de ingeniería, en formular un coherente movimiento de renovación arquitectónica, en adoptar una legislación social para sus viviendas, en exponer, después de la utopía del siglo XIX, la solución de los problemas urbanos mediante la edificación de la ciudad jardín. De 1910 a 1940, paga por las posiciones adquiridas y renuncia a ser protagonista.

Mientras tanto en Estados Unidos despegaba el primer arquitecto de la gran triada americana: **Henry Hobson Richardson**. Educado, como se usaba, en la Escuela de Bellas Artes de París, se enamoró del románico francés que, en la variedad de los estilos, parecía más austero, dúctil, respetuoso de la realidad constructiva, módico en las decoraciones y receptivo de interpretaciones personalizadas. En el nuevo mundo se propagaban el neoclasicismo francés y el neogótico victoriano. Richardson rechazó ambas modas y en 1870 construyó una libre y muy individual versión neorrománica. En la casa Stoughton en Cambridge, Mass., no son reconocibles los residuos de estilos: es una expresión modernizada de la gloriosa residencia de Nueva Inglaterra. Los almacenes Ames en Boston, por la amplitud de las particiones y la inmensidad de los mismos vitrales, confieren un rostro singular al bloque comercial. Richardson desconfiaba de las estructuras metálicas; trabajaba el ladrillo con la maestría de poder hacer menos al acero. En su último trabajo, los almacenes Marshall Field de Chicago en 1885, el predominio de los vacíos sobre los macizos, hacía creer que estaban realizados con técnicas tradicionales.

Esta obra cae en terreno propicio. Desde algunos años en Chicago, William le Baron Jenney había adoptado estructuras metálicas para afrontar el problema de los rascacielos; alrededor de él se reunieron los mejores arquitectos de la región, especialmente **John Root** y **Daniel Burnham**, **Lois Henri Sullivan** y **Dankmar Adler**. La Escuela de Chicago resultó del empalme de la osadía técnica de Le Baron Jenney sobre el lenguaje de Richardson. En efecto Sullivan que, después de la experiencia con los edificios Troesher de 1884, estaba proyectando el Auditorium, cuando vio los almacenes Marshall Field, decide volver a comenzar nuevamente abrazando el rumbo neorrománico. John Root, en el Monadnock Block construido de tabique en 1891, desnudó un terso, moderno volumen ondulado, exento de ornamentación. Burnham, en el edificio Reliance, realizó un asombroso rascacielos de cristal.

Fué una década de calurosa y apasionada actividad creativa. Y como recordatorio: Richardson era amigo de **Frederick Law Olmsted**, excepcional paisajista, autor, entre otros, del espléndido Central Park de Nueva York. Juntos discutían de las características de la ciudad americana que debía diferenciarse de los modelos europeos por una diversa relación entre el conjunto urbano y el campo. Con la desaparición de Richardson esta meta quedó en espejismo.

La Escuela de Chicago naufragó en 1893, cuando, en ocasión de la Exposición Colombiana, no logró prevalecer sobre la corriente neoclásica del éste, que impone un cementerio de columnatas blancas. Burnham lo traicionó pasando a la reacción. Sullivan recurrió dignamente a su magistral decoración funcional, y más adelante supo resistir: es de 1894 la obra maestra del Guaranty Building en Buffalo, y del final del siglo el edificio Carson, Pirie & Scott de Chicago, en cuya

---

estructura de altura encuentra una definitiva expresión de arte. Pero las últimas décadas fueron desalentadoras: únicos consuelos, lo escribe evocando hechos, recuerdos, esperanza, y la frecuencia de un alumno genial, capaz de inyectar la enseñanza del maestro en los temas de la construcción doméstica: Frank Lloyd Wright.

Sullivan es de 1856, Voysey del siguiente año, Victor Horta del 1861 y van de Velde de 1863. Estos datos precisan las relaciones cronológicas entre los movimientos inglés, americano y europeo. Consideramos los textos: el acto del nacimiento arquitectónico del Art Nouveau es firmado por Horta con la casa de rue de Turín en Bruselas en 1893; entonces el movimiento Arts & Crafts tenía treinta y cuatro años y Voysey se disponía a superarlo; mientras la Escuela de Chicago cumplió su camino de once años, enfrentaba una crisis mortal.

A ésta altura los arquitectos ya no renunciaban a recubrir con decoraciones postizas las invenciones de los ingenieros. En 1833 Rouhault había construido los invernaderos del Jardín Botánico de Paris, en 1843 Henry Labrouste había dejado a la vista las columnas de hierro de la biblioteca St. Geneviève; en 1851, como sabemos, Paxton había erigido el Palacio de Cristal en Londres, en 1865 Giuseppe Mengoni había cambiado a la galería de Milán. En 1871 la fábrica de chocolate Menier en Noisiel-sur-Marne, de completa estructura de hierro; al final de 1889 la expo internacional de Paris había sido testigo del triunfo de la Torre Eiffel y de la Galería de las Máquinas de Dutert y Contamin. Cómo asimilar la lección de los ingenieros en la práctica arquitectónica?

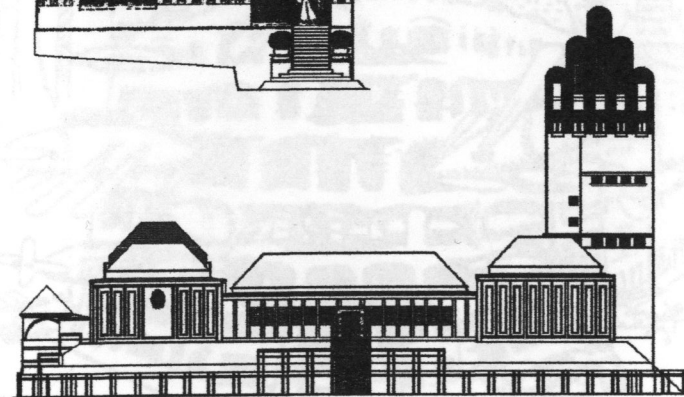
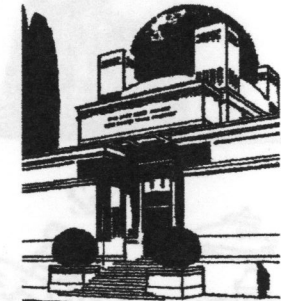
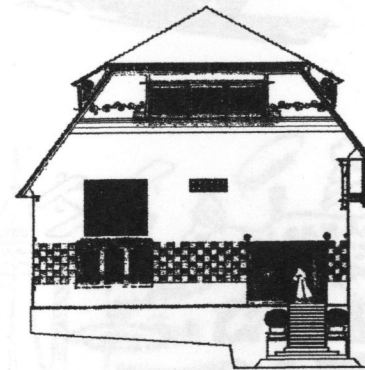
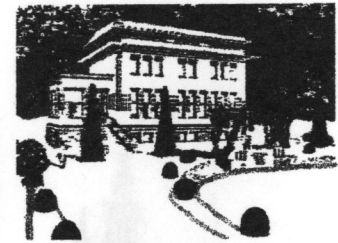
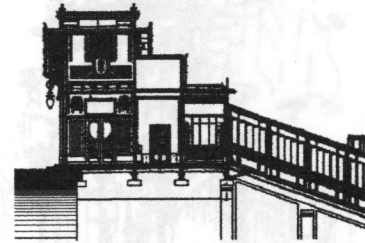
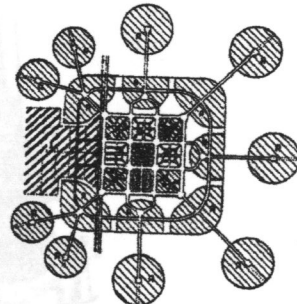
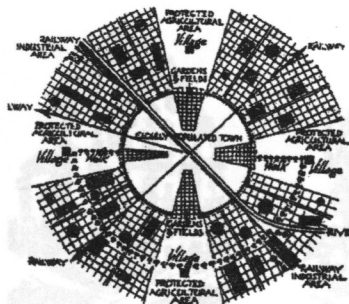
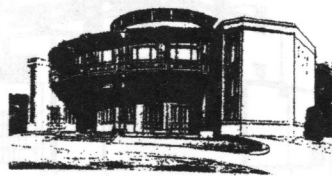
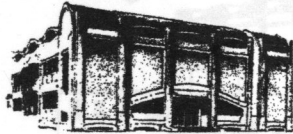
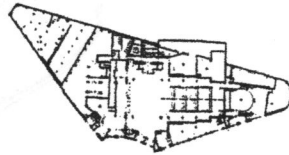
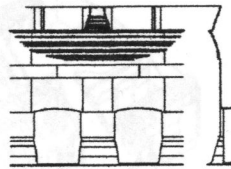
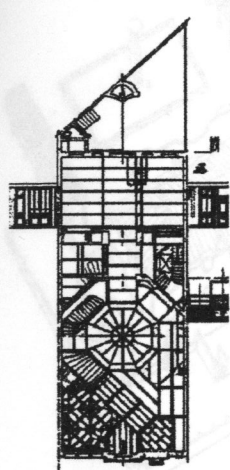
Desde la casa de rue en Turín el programa Art Nouveau se definió exhaustivamente: en la escalera, **Victor Horta** sin prejuicios de exhibir una columna de hierro, por el contrario con un caprichoso eje de una visión coherente que profundiza en los pasamanos y sus paredes. Los nuevos materiales sugerían estructuras ligeras, vacíos, transparencias, planimetrías flexibles onduladas, con ambientes sinuosos en los cuales la tensión del gótico es potenciada por vibrátiles imágenes arabescas. **Henry van de Velde** reconoce en la línea un instrumento psicológico puesto que, trasladando el ojo a lo largo de su trayectoria, determina el grado de vitalidad de un ambiente; según lo que el estado de ánimo confiere, las paredes serán serenamente rayadas o nerviosamente desmembradas.

Por la calidad deliciosa y estimulante de los signos de Horta, van de Velde y sus discípulos, el Art Nouveau se difunde rápidamente constituyendo el primer capítulo terminado de una renovación internacional. Quedando fuera de su órbita fenómenos circunscritos como el neorrománico del holandés Hendrik Petrus Berlage, autor de la Bolsa de Ámsterdam en 1898, o desesperadamente solitarios como el proto-expresionismo, confuso y grandioso del genio español Antoni Gaudí.

El glorioso epílogo del Art Nouveau fue escrito, en Austria, por la secesión vienesa. En 1894 **Otto Wagner** había exhortado a un giro lingüístico y de él aprovisionó ejemplos en las fragantes estaciones de la metropolitana y en otras numerosas obras entre las cuales recordamos, a pesar de la instalación tradicional, la iglesia de Steinhof. En 1897, por iniciativa del pintor Gustav Klimt, un grupo de artistas se reunió con el objetivo de actualizar la cultura figurativa del país y ponerla al paso de los prósperos movimientos inglés y belga. Wagner aceptó: tenía cincuenta y seis años, pero

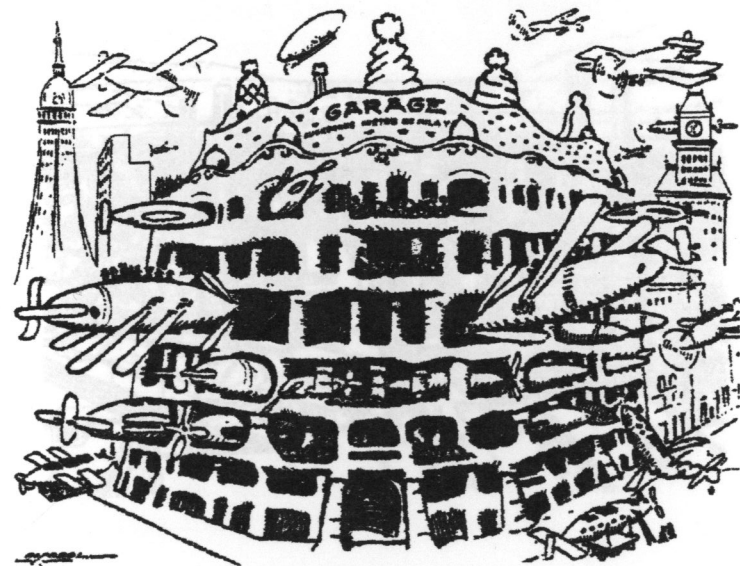
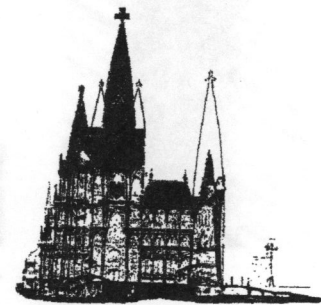
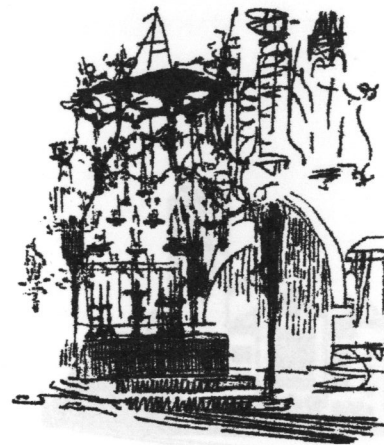
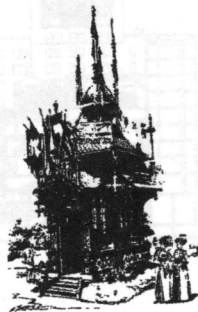
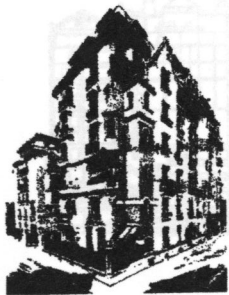
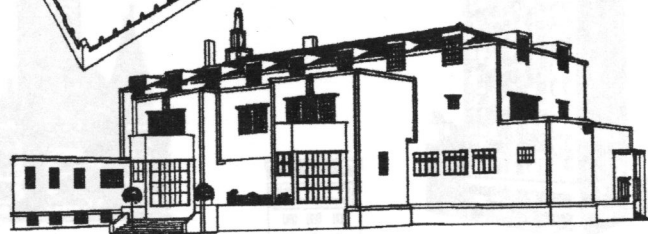
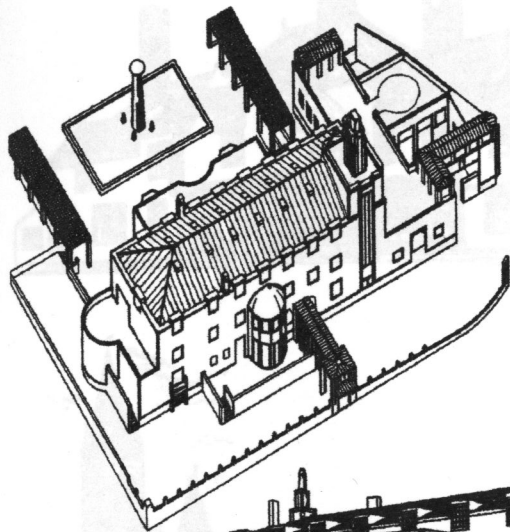
---

no estaba estancado, por el contrario seguía con temor el brote de sus mejores alumnos: Olbrich treinta y Hoffman apenas veintisiete. Sobre el terreno arquitectónico eran estos los protagonistas de la secesión.



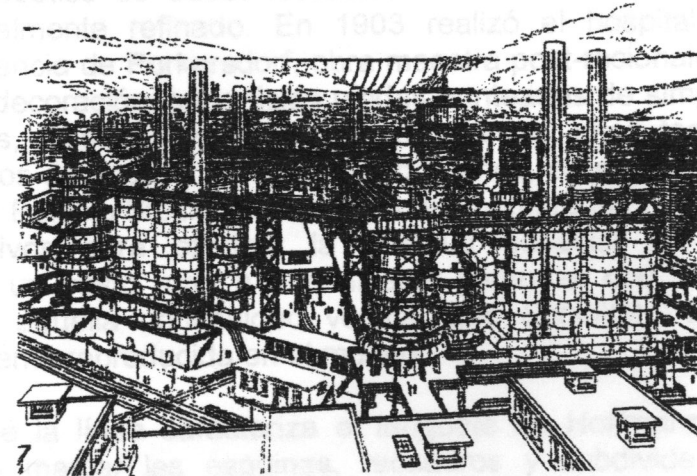
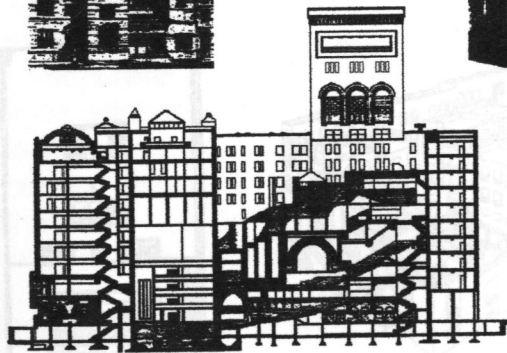
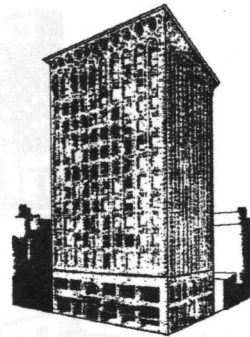
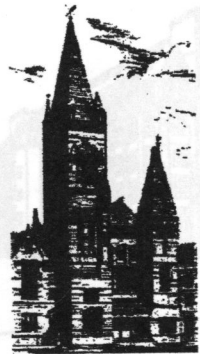
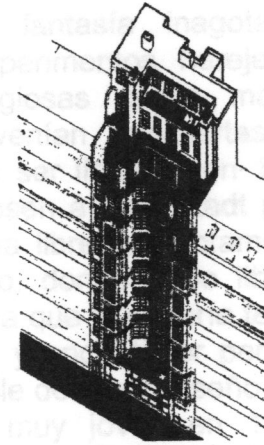
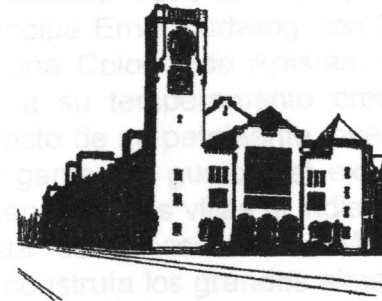
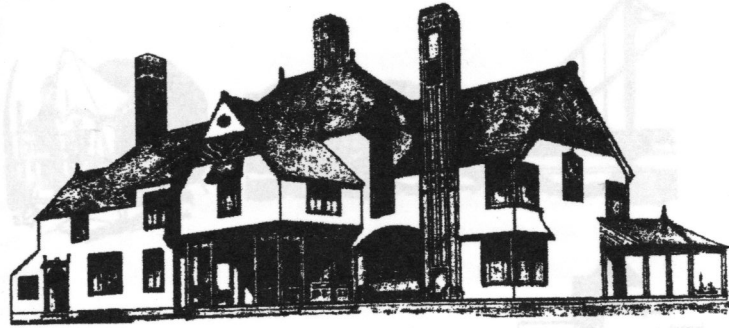
Art Nouveau y ciudad jardín. Arriba: Victor Horta, casa van Eervelde (1895), detalle de la fachada de la casa Winssinger (1883) Palacio en Bruselas (1920). Al centro: Henry van de Velde, museo en Weimar y teatro Dumont (1903). Abajo: esquema de ciudad jardín según R. Whitten (1923) y Raymond Unwin (1922).

Secesión vienesa. Arriba: Otto Wagner, estación de la metropolitana en Karlsplatz (1898) y villa Wagner (1905). Abajo: Joseph Maria Olbrich casa de la Secesión con cúpula dorada en Vienna (1898), vista de una casa y Palacio de las Exposiciones con la Hochzeitsturm en Darmstadt (1907).



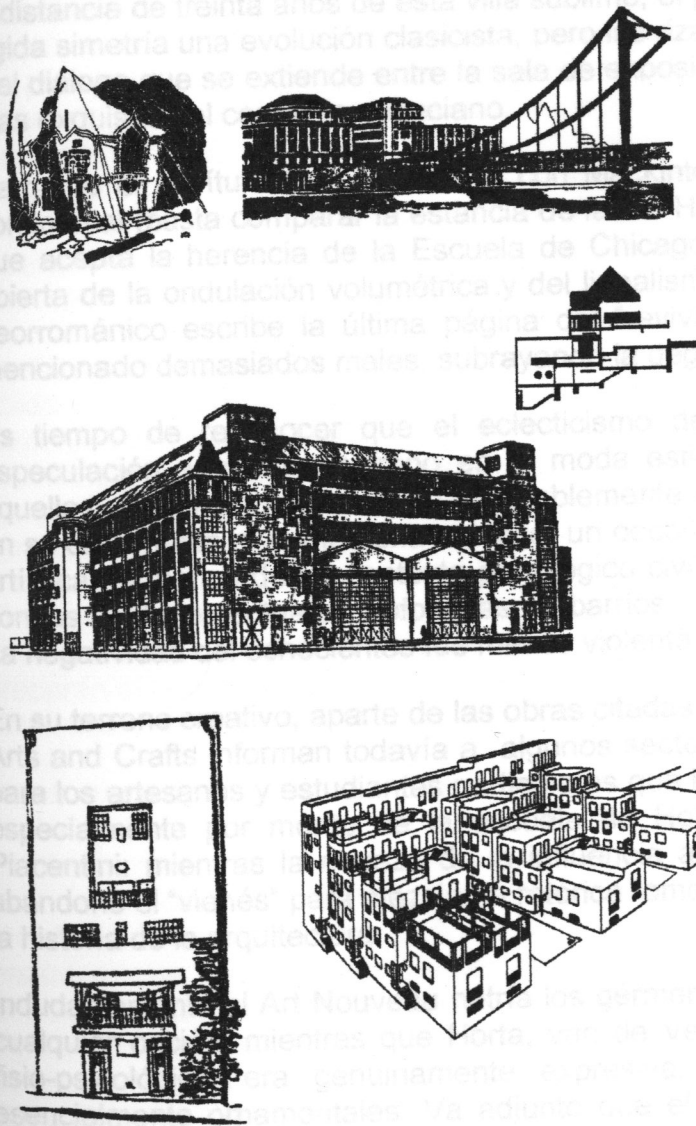
Art Nouveau. Arriba: Joseph Hoffmann, Palacio Stoclet en Bruselas con frente hacia la calle y hacia el jardín (1905). Abajo: Hector Guimard, autor de las estaciones de la metropolitana parisina, Castillo Bèranger en París (1894) y pabellón de la electricidad en la Expo Universal de París (1889).

Antoni Gaudí. Arriba: boceto para el baldaquino de la catedral de Mallorca, y sección del Templo de la Sagrada Familia en Barcelona (1882). Abajo: diseño satírico sobre la casa Milá en el Paseo de Gracia en Barcelona (1905), publicado en una revista local al tiempo de su construcción.



La escuela americana. Arriba: William Ralph Emerson, "Redwood", casa Morrill en Mount Desert, Maine (1879). Al centro: Henry Hobson Richardson, iglesia en Columbus, Ohio (1872); Louis H. Sullivan, Guaranty Building en Búfalo (1894, Boyd). Abajo: sección del Auditorio en Chicago. Proyectoado con Dankmar Adler (1887).

Neo-románico y proto-racionalismo. Arriba: Hendrik Petrus Berlage, Bolsa en Amsterdam (1898); Auguste Perret, casa con estructura de concreto armado en rue Franklin en París (1903, Frampton). Abajo: Tony Garnier, Ciudad Industrial, el sector de los establecimientos productivos (1904).



**Josef Maria Olbrich** poseía una fantasía inagotable, incandescente, que lo inducía a experimentos herejes y desconcertantes, a imágenes prestigiosas cuyas masas constructivas arrítmicas y divididas venían recubiertas de mágicos colores. Tuvo la aventura de ser llamado en 1899 por el príncipe Ernst Ludwig von Hessen a Darmstadt para construir una Colonia de Artistas: tema libre, perfectamente conforme a su temperamento creativo, donde pudo liberar cada aspecto de su patoleante inventiva que le sugería tentar cualquier gama del gusto, del exótico y encantador periodo por disonancia de las villas al indiscutible desnudo diseño pre-racionalista de la casa real. Murió muy joven en 1908, mientras construía los grandes almacenes de Dusseldorf.

El sello poético de **Josef Hoffmann** es menos caprichoso pero igualmente refinado. En 1903 realizó el hospital de convalecencia de Purkersdorf, obra maestra post-racionalista: ninguna decoración, superficies nítidas punteadas de simples pinchazos, delgados y casi reticentes marcos, unos techos despojados de acceso. Después de dos años, en el proyecto inicial del Palacio Stoclet de Bruselas desmembró los cuerpos constructivos para explicar la vicisitud espacial interna, mientras un vasto atrio a dos niveles garantiza con léxico moderno aquella continuidad vertical que Schinkel tenía clásicamente reproducida en el museo.

El uso de la línea caracteriza el lenguaje de Hoffmann en cuanto a marcar las esquinas, recuadros y subdivide las superficies individualizando lúcidos espejos que sustraen peso y masa.

Proto-racionalismo. Arriba: Peter Behrens, caricatura de la casa en Darmstadt (1901), proyecto del puente sobre el Reno en Colonia (1910), almacenes AEG en Berlín (1910), casa Obenauer en Saarbrücken (1905). Abajo: Adolf Loos, casa Tzara en París (1926, Mollino), veinte villas para Viena (1923).

---

A distancia de treinta años de esta villa sublime, el pabellón austriaco en la Bienal de Venecia en 1934 traiciona con su rígida simetría una evolución clasicista, pero las rizadas redacciones que quitan al volumen el sentido inerte de la caja, y el diálogo que se extiende entre la sala de exposiciones y los jardines encerrados lo señalan todavía como el edificio mas exquisito del complejo veneciano.

Cerrando el capítulo Arts and Crafts con Mackintosh que acompaña el movimiento inglés en 1860 al Art Nouveau continental (basta comparar la estancia de la Hill-House con aquella de la villa de van de Velde en Hagen), con Wright que acepta la herencia de la Escuela de Chicago de 1880, con Olbrich y Hoffmann que agotaron la investigación abierta de la ondulación volumétrica y del linealismo de la Maison du Peuple de Horta, con Berlage que en el ámbito neorrománico escribe la última página del "revivals", termina el ochocientos, siglo arquitectónico del cual se han mencionado demasiados males, subrayando la degeneración ecléctica y callando las aportaciones poéticas.

Es tiempo de reconocer que el eclecticismo del ochocientos no fue peor que el nuestro; por el contrario, la especulación encontró un freno en la moda estilística, los barrios del final del siglo parecían mas humanos que aquellos; contemporáneos. Falta indudablemente un lenguaje original, los arquitectos dotados se entristecieron, pero en su caso había al menos una nobleza, un decoro, una digna inhibición que le rendía significado, si no de una época artística, al menos de un contexto psicológico civil. Milán, Turín, Génova del ochocientos, son valiosas, se comparan con las ciudades actuales, sofocadas de barrios intensivos en los cuales el comercialismo ha perdido toda discreción. La negatividad del ochocientos fue menos violenta.

En su terreno creativo, aparte de las obras citadas que lo rescataron, el ochocientos produjo una literatura positiva. Las Arts and Crafts informan todavía a algunos sectores de la construcción doméstica británica, manteniendose un culto para los artesanos y estudiantes particulares que la ejecutan con atención. La secesión ejerció una influencia benéfica especialmente por mérito de la escuela de Hoffmann. Tomado el caso de una figura deletérea como Marcello Piacentini: mientras la riqueza de la influencia austriaca, construyó villas y chalets decorosos y sensibles; no sólo abandonó el "vienés" para mezclar la retórica romana y el monumentalismo falso-moderno, también se auto-canceló de la historia de la arquitectura.

Indudablemente el Art Nouveau nutría los gérmenes de la propia decadencia. La línea era el instrumento adaptado a cualquier opción: mientras que Horta, van de Velde y Mackintosh la encadenaban a un funcionalismo estructural o fisio-psicológico, era genuinamente expresiva, pero enseguida el manierismo Art Nouveau abusó con fines esencialmente ornamentales. Va adjunto que el Art Nouveau suponía un artesanado experto, maestranza bien educada, numerosas filas de artistas menores; postulaba un lenguaje difícil y costoso que pedía un entendimiento entre pintores, escultores y arquitectos. Los imitadores sin embargo querían pronta acción y a bajo precio; por lo que en la exposición de Paris en 1900 sus gratuitos linearismos provocaban nauseas.

---

En países como Italia, donde hacía falta la renovación artesanal, una decidida industrialización y fuertes aportes de ingeniería, el Art Nouveau llega a su fase máxima dando lugar a poco más que una moda, el modernismo. Ahí eran temperamentos artísticos, por ejemplo el udinese **Raimondo D'Aronco**, autor de la exposición de Torino en 1902, Giuseppe Sommaruga cuyos modos conferían en Milán un digno aspecto burgués, el genial torinese **Pietro Fenoglio**, **Gaetano Moretti**, receptivos de las enseñanzas neorrománicas inteligentemente aplicadas en la central eléctrica de Trezzo de Adda, el palermitano **Ernesto Basile**, autor de villas delicadas, mas allá de la maciza sede de la Cámara de Diputados de Roma; y personajes menores como **Ruggero Berlam** en Trieste y Guido Sullam en Venecia. Pero, por la carencia de maestranza especializada, no pudieron perfeccionar sus instalaciones con aquellas molduras que le imprimieron el toque final a la imaginación.

Aquí es después una fundamental diferencia entre países como Bélgica, Holanda, Alemania y Francia, que vieron una sólida renovación del ochocientos, y naciones como Italia y España que de ellos asimilaron el eco tardío. En los primeros se registra una continuidad cultural, los exponentes del Art Nouveau sostienen y reconfortan los hijos racionalistas o expresionistas, para juzgarlos a veces de degenerados; en Italia, al contrario, se verifica una ruptura generacional, los padres, descendientes del modernismo y del neo-medievalismo, frustrantes en sus impulsos, condenaron a los jóvenes.

El ochocientos no se cierra con el final del siglo, pero se prolonga al menos al final del estallido de la gran guerra. De 1900 a 1914, mas allá al caso único de Antoni Gaudí, emergen arquitectos denominados proto-racionalistas que preparan el terreno para los lenguajes post-bélicos. Son Auguste Perret y Tony Garnier en Francia, Peter Behrens y los dirigentes del Deutscher Werkbund en Alemania, Adolf Loos en Austria.

Antes de analizar éstas personalidades, recordemos un acontecimiento de relevancia capital: la fundación en 1903 de la ciudad jardín de Letchworth, cerca de Londres. Encuadremos el evento. Después los grandiosos trabajos parisinos de Haussmann, que enfrentaron los problemas del tráfico moderno mas no aquellos de las comunidades sociales, la idea de la ciudad jardín, formulada por un economista inglés, **Ebenezer Howard**, constituyó una respuesta concreta al invadido afincamiento urbano. A las consecuencias desastrosas de la industrialización y la incesante inmigración de masas rurales que buscaban trabajo en las fábricas, se opuso un programa de descentralización de la industria y de la población. Razonamiento indiscutible: necesitaban crear núcleos urbanos limitados y económicamente autosuficientes, agrícolas e industriales juntos, las mejores dimensiones eran determinadas por unidades de 32,000 habitantes ubicados en vastas extensiones de terreno, de los cuales solo un sexto era edificable y el resto destinado a la agricultura; la propiedad indivisible del suelo daba garantía contra la expansión y el generoso anillo verde aseguraba que no se aumentarían de valor los bienes raíces en la periferia. Tal programa, realizado en 1903 en Letchworth y en 1919 en Welwyn con medios privados, fué el acto extremo del mundo liberal y del optimismo victoriano. No teniendo consecuencias inmediatas como en la posguerra, aumentaron los poderes del Estado, los barrios populares de las

---



---

metrópolis tuvieron prioridad en su descentralización urbana y faltó una legislación regional que tomara el puesto de la iniciativa auspiciada por Howard.

Muchas son en Europa y América, las consideradas ciudad jardín pero tienen poco en común con la idea original: de hecho son barrios de construcciones extensas, privadas de industrias que consentían a los habitantes de trabajar cerca de sus viviendas, así mismo de tener una franja agrícola que proteja su dimensión; por lo tanto no son ni funcionalmente ni fisonómicamente autónomos. Pero la idea de Howard será tomada en las New Towns británicas de la segunda posguerra con resultados positivos y frecuentemente brillantes.

En 1903, configurando la casa parisina de rue Franklin, **Auguste Perret** tuvo el coraje de dejar la estructura de concreto armado a la vista. Es una obra perfectamente conservada y de elevada inspiración. La armadura de traveses y pilares vitaliza los paneles rellenos, elegantemente decorados que, así enmarcaban, adquiriendo ritmo dinámico y penetrabilidad. En 1905, el garaje de rue de Ponthieu ya revela un virtual clasicismo que humilló tantos trabajos sucesivos. En 1922-25 fueron levantadas las iglesias de Le Raincy y de Montmagny enteramente de concreto y cristal: en vez de una separación entre la estructura y los paneles encerrados, Perret busca una coherencia rigurosa: perfora las paredes emergiendo los ambientes en la luz instrumentada y dosificada con una agudeza que rinden éstos templos como obras de arte de la construcción religiosa moderna.

**Tony Garnier** debe su fama al proyecto de una ciudad industrial en tablero que realizó en 1901-04, ofrece una extraordinaria visión anterior del urbanismo racionalista. Diseñó los edificios públicos y privados, un sueño indagado al fin particular y al cálculo del concreto armado. Y no fue en vano, porque más tarde tuvo la fortuna de encontrar a Edouard Herriot, alcalde de Liote ansioso de producir el agregado, que les permitió experimentar la mayor parte de sus ideas. Hizo el plano regulador, construyó el estadio, el mercado cubierto inspirado en la galería de las máquinas de la Expo de París en 1889 y numerosos otros edificios. Después, él también recurrió a un velado clasicismo.

En Alemania, **Peter Behrens**, después de haber colaborado con Olbrich en Darmstadt, sintió que la vía de la Secesión era definitiva. Se volvió consejero de la industria eléctrica A.E.G. y proyectó fábricas, instalaciones e inconclusas manufacturas. En ésta acción fué sostenido por el Deutscher Werkbund organizado en 1907 con la finalidad de fraternizar a la industria y a los artistas; con el programa de mejorar los productos de las máquinas en vez de retroceder en el artesanado, el Werkbund, pronto se difundió en Austria y en otros países, fué el principal prelude de la Bauhaus. No por casualidad en el estudio berlinés de Behrens encontramos a Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, o sea los mayores exponentes del racionalismo post-bélico. La pericia de Behrens supera a menudo la coherencia: su itinerario de hecho gozó de una breve estación expresionista, encarnada en los despachos de Höchster Farbwerke en Francoforte sobre el Meno<sup>3</sup>, pero manchado de reiteradas caídas clasicistas.

3.- Meno: Río de Alemania conocido como Meno o Main; sus ramales maternos, Main Blanco y Main Rojo, nacen al norte de Baviera. Pasa por Francofort y desemboca en el Rin, en Maguncia; 524km.

---

En su delirio de descontextualización y caótica reunión de todos los códigos antiguos, concretamente del gótico y del barroco, el eclecticismo exasperado pero algunas veces exaltado de **Lluís Doménech** y **Montaner** advertía el épico advenimiento del genio tempestuoso de **Antoni Gaudí**. En duda entre el Art Nouveau deformado en una retorcida visión de la materia, el estructuralismo torcido de arcos parabólicos y trabucos expresionistas que profanaron cada ortogonal, las casas Batlló y Milán, y el parque Güell en Barcelona constituyeron obras de inalcanzable excelencia, comparables solo con aquellas de Borromini y de Wright, Gaudí posee una explosiva inventiva espacial, una furiosa capacidad de manipular volúmenes y superficies, un sentido sublime del color. Marginado en las décadas racionalistas, viene redescubierto y celebrado a partir de los tardíos años Cuarenta, pero su imponente valor místico permanece ceñido en una metafísica a pesar de su popular soledad.

El vienés **Adolf Loos** interrumpió la Secesión y el Art Nouveau, en nombre de una perspectiva indiscutiblemente moderna. Sus acusaciones; el artículo "ornamento y delito" que se volvió tradicional, sus edificios austeros, purísimos en los volúmenes y en las superficies, así como complejos en la pluralidad de los niveles y las altimétricas intersecciones, marcaron el acto de muerte de las evasiones del ochocientos. El gran rechazo de Loos sella el ochocientos.

Un siglo que ha resumido cada período histórico, desde el egipcio hasta el chino, dispersándose en la pluralidad de la moda ilusa de vivir enciclopédicamente, que ha intercambiado la energía interior con la riqueza intelectual, termina renunciando a una época, antídoto de los abusos eclécticos, inevitable purificación. Loos es un sacerdote-mártir que identifica el progreso de la humanidad con un minimalismo que apunta sobre lo esencial. Una poética de volúmenes, planos, capacidades – la casa de Tristan Tzara en París es un magistral texto de invención espacial en un período preocupado por formas externas – revuelta de hombres austeros, hostiles a la evasión.

La guerra de 1914 interrumpe la iniciativa, pero los arquitectos que escribieron la historia después del conflicto tienen ya configurada la misma. Es la generación nacida entre 1880 y 1890. Para todos la guerra representaba la definitiva ruptura con el ochocientos; surgiendo de las ruinas e inmediatamente materializando imágenes desenterradas en el sufrimiento y en el tormento onírico.

En 1910, Frank Lloyd Wright, maestro de tres generaciones, orienta la vanguardia europea exponiendo en Berlín su obra realizada de finales del siglo. Es un genio cuya cultura pionera se hunde en el ochocientos, pero cuyo arte atravieza cada límite cronológico.

---

## LOS CREADORES DEL LENGUAJE MODERNO

según una ley orgánica, autodefiniéndose en una materia y  
idealista, pero vibrantemente realista, humana, optimista y por lo tanto obstaculiza a cada criterio de autoridad. La casa  
defiende y expande la libertad de la persona contra cada imposición del estado, de la iglesia y de las clases, contra los

Cuando en 1893, **Frank Lloyd Wright**, abandona el despacho de Sullivan y Adler, abrió su propio estudio profesional mientras Estados Unidos sufría la más cruda experiencia de dispersión lingüística. El ardor arquitectónico en 1840-80 había cedido el paso a un sórdido complejo de inferioridad: por el desprecio hacia Europa, debido ampliamente a la ignorancia, a la ambición de construir edificios "únicos", nunca vistos, horribles algunas veces pero al menos originales, a la ilusión de que el progreso de los artistas coincidiera con aquellos de las instituciones políticas, cayó en el miedo. El industrial americano buscaba seguridad, quería comprarse una historia, un pasado, y a sus ojos el mal gusto de los estilos comercializados era rescatado de la respetabilidad que las decoraciones falsas-antiguas parecían conferir a las habitaciones de los nuevos ricos. En la última década del siglo, el pánico había invadido el continente principalmente en los mayores centros urbanos, desde Nueva York hasta Chicago; triunfaban planos arquitectónicos escolares, mientras Louis Sullivan moría de hambre. Un joven independiente para sobrevivir, debía dejar la ciudad, resistir lejos de la moda y de los éxitos escandalosos, con la esperanza de contraatacar después. Para redimir una América quebrantada entre caligráficas copias de monumentos clásicos europeos e irresistibles subversiones románticas, hacía falta un genio. Pero el genio no bastaba; se quería un genio con el coraje de la soledad.

En las praderas periféricas a la metrópolis todavía era posible encontrar hombres incorruptos de culturalismo, y por lo tanto Wright de veintiséis años concentró su trabajo en la construcción residencial. Sin movimientos de ideas preconcebidas, de abstractas opciones formales o de planteamientos de principios; para él, la arquitectura desde el principio, no fué la materialización de paradigmas figurativos intelectualmente elaborados, sino una realidad experimentada, calificada en su dinámico quehacer, autogenerada mediante un inexhausto trabajo, un compromiso moral de miguelangelesco valor que pone el arquitecto al interior del edificio para plasmarle y proyectarle los espacios.

Extrínsecamente considerada, su aportación se resume en la plena adquisición de la "planta libre", fundamento de toda la arquitectura moderna, y de la volumetría articulada: atrofia progresivamente las divisiones rompiendo la obtusa yuxtaposición de habitaciones-cubos e inspirando continuidad espacial y plástica a los ambientes; reconfigura los volúmenes suprimiendo sótanos y techos con claraboyas, variando las dimensiones en conformidad de la cavidad interna; usa maderas naturales, tabiques y piedra, eliminando artificiosos revestimientos; finalmente, a modo de los impresionistas, resuelve la contradicción entre los edificios y el paisaje que los rodea, pensando la construcción como un elemento que activa la naturaleza a ella encadenado y por consiguiente jamás estereométricamente concluso.

Tales componentes de la poética wrightiana no caracterizan el proceso genético. Los mismos principios enunciados y reiterados, "el espacio interno como realidad" y "en la naturaleza de los materiales", permanecen meras alusiones si no se advierte que se trata no de espacios geométricos y materiales superficiales, pero sí, de un crear espacial que crece

según una ley orgánica, autodefiniéndose en una materia vigorosa, en una enardecida tensión. Es una arquitectura no idealista, pero vibrantemente realista, humana, optimista y por lo tanto obstaculiza a cada criterio de autoridad. La casa defiende y expande la libertad de la persona contra cada imposición del estado, de la iglesia y de las clases, contra los mitos del mecanismo y de la industrialización, también de esas fuentes de sumisión. La arquitectura no deviene así reflejos pasivos de una sociedad y ni siquiera de una profecía secreta, pero si favorecedora de civilidad contra cada ortodoxia. No sorprende que Wright-hombre y Wright-arquitecto hubieran recogido apasionada adhesión y aborrecimiento global. Sólo en 1994, con la grandiosa muestra organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, tuvo una reconquista de consenso mundial.

En el ciclo de las "prairie houses", 1900-09, Wright diseña partiendo del eje del organismo de la construcción, de un espacio central basado generalmente en una chimenea; de ahí se derivan los diversos ambientes que la planta desnuda en rectángulos formando más cruces en brazos desiguales. En medio domina un volumen contenedor de la estancia, cuyas paredes son cortadas por ventanas empotradas en un diseño estructural, y por consiguiente no como inertes agujeros en el muro; a los lados y detrás, prismas horizontales difundidos sobre el terreno dramatizando la escalera del cuerpo principal. La maciza zona del terreno sobre el cual se tiende la materia. Los techos fuertemente sobresalientes responden a la misma función: mas que concluir los volúmenes abajo, son veloces indicios que activan la atmósfera, más allá del edificio. En el interior, el envoltorio exalta las tensiones horizontales y verticales, mientras los techos se arquean para dejar respirar la cavidad.

Entre las obras maestras del período, la casa Willitts de 1902, de planta cruciforme, presenta una cimentación prolongada en el jardín casi por germinación, mientras el volumen de madera de la estancia encuadra en su punto la ventana de dos niveles, y a los lados se extienden cuerpos menores en cobertizos aplastados y transparentes. La casa Gale proyectada en 1904 en ella reafirma los motivos contraídos para valorizar los muros en navaja que fungen de soporte de las caprichosas placas horizontales en una dialéctica descompuesta del volumen que anticipa el neoplasticismo holandés. La Avery Coonley House de 1908 refleja el cuerpo central en un espejo de agua, y el techo en pendiente de la estancia y desmaterializado en vigas de madera y tabiques encalados, perforados con fuentes luminosas. La Roberts House del mismo año y quizá el ejemplo mas tangente de la contraposición entre el paralelepípedo a doble altura de la estancia y el ala baja y estirada de techos reducidos a paneles de madera. En 1909 la Robie House en Chicago abandona la planta de cruz de la pradera para alargarse a la calle; el equilibrio de los cuerpos y planos horizontales es confiado al muro navaja de la chimenea, siguiendo un lenguaje que triunfará, después de un cuarto de siglo, en la "casa sobre la cascada".

Algunos trabajos son en apariencia más abstractos e influenciaron a los europeos atentos a la búsqueda cubista. El club náutico de Madison en 1902 es significativo por las ventanas en cinta continuas, introducidas entre el pesado bloque de cimentación y la placa deslizada del techo. Los despachos Larkin en Búfalo en 1904 expresaron con

desnudos y monumentales estereometrías el interno acontecimiento espacial, organizado en torno a un patio cubierto sobre el cual se asomaba la galería. Este método es una constante de Wright: cuando los sistemas de ventilación lo permitieron, edificó los famosos despachos Jonson en Racine en 1936, interiormente inciertos, de ahuecadas superficies de ladrillos y centrada sobre una inmensa sala estructurada de columnas muy altas en forma de hongo.

El tiempo de las "prairie houses" termina en 1909 y es consagrado en la exposición de Berlín. El periodo que sigue, terminó en 1930, es más duro el momento biográfico y más oscuro bajo el perfil artístico. Parece que, al regreso de la intervención europea, el maestro no se encontró a sí mismo y buscó frenéticamente nuevas vías. La Taliesin en 1911 expresa en modo voluptuoso su árido equilibrio. El hotel Imperial de Tokio exaspera la materia constructiva agrediéndola con excavaciones y protuberancias, incrustaciones que exhuman temas modernistas, fermentos expresionistas y maneras aztecas. Es una edad confusa, de tránsito lingüístico que coincide con trágicas crisis existenciales y profesionales. Pero es liberada al menos por dos obras líricamente alcanzadas: los Midway Gardens de Chicago y la deliciosa Millard House de Pasadena, según dice "la Miniatura" porque sus paredes de bloques de cemento perforadas sobreponen el volumen y filtran una mágica luz difusa. Wright no se conforma considerando el muro como un rectángulo dinámico de una cimentación sobresaliente y un techo que atraviesa el volumen. Su urgencia de continuidad lo empuja a eliminar techos y cimentaciones, a no insistir en su horizontalidad, a penetrar finalmente a la obsesión de la naturaleza de los materiales por que de ella emiten para estremecimiento íntimo, la integridad arquitectónica.

La reanudación viene después en 1932 y señala un absceso sin límites. La sorprendente "casa sobre la cascada" de Bear Run, Penna, en 1936; en el mismo año se construyeron los despachos Jonson de Racine; y después se multiplicaron las "Usonian houses", decenas y centenas de residencias extraordinariamente diversas y originales, cuya coherencia no es identificable en alguna repetición de formas, sino solo en una excepcional potencia inventiva. El antiguo equilibrio entre el cuerpo central y los bajos volúmenes laterales es anulado para infundir mayor tensión a los paneles de madera que se empotraban y en perspectiva se sobreponen irrumpiendo con una energía pluridimensional. La proyección centrífuga de los espacios no se dilucida mas entre cuadrados y rectángulos ortogonales pero, apropiados para realizar imágenes pluridireccionales, prefiere el hexágono, como en la casa Hanna de Palo Alto, California, o formas más complejas, geoméricamente incomprensibles, de extraordinaria vitalidad desenterrada para fabulosas estructuras, como en "Fallingwater". Análogamente, el techo no reasume proporciones espaciales más vibrantes, sino juega a varias alturas y en contornos divididos, comprimiendo y dilatando los vacíos. La luz penetra por aperturas oprimidas a los muros acrecentando la carga energética. Todo es intuitivo, atormentado y alegre en nombre de un espacio humano global: del paisaje electrizado, de la existencia del edificio a las decoraciones obstinadas, conceptos como parte integral de la arquitectura; todo es dominado por el mismo espíritu heroico que en cualquier parte cambia su doble ideal de continuidad y de cambio.

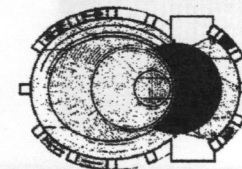
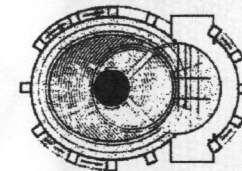
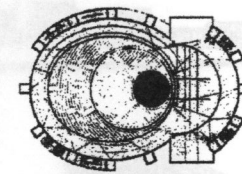
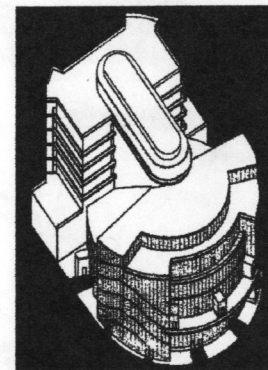
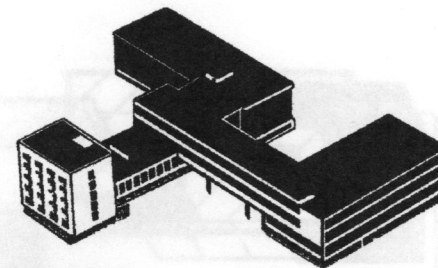
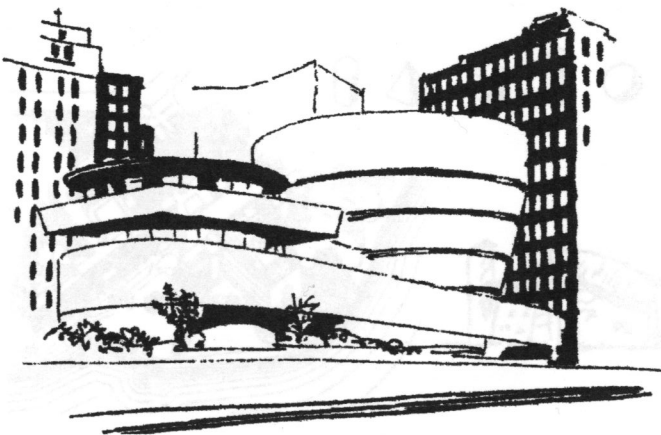
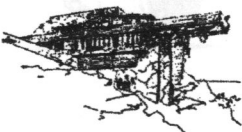
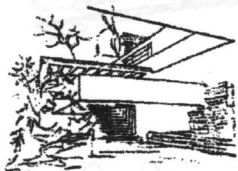
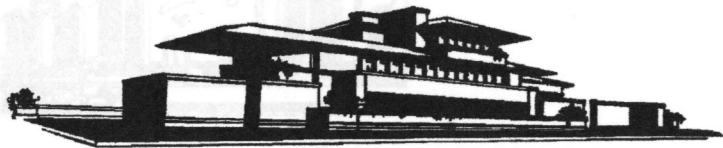
---

En los últimos trabajos, desde el museo Guggenheim en Nueva York, impuesto sobre una inmensa espiral ascendente y dilatada, aserción de fluidez contra la tradicional sobreposición de los planos, después la casa para su hija en Arizona que, en la orquestación de piedra, madera y tela, minimiza la instalación del Taliesin West, hasta el proyecto del club para Hollywood, la explosión del vacío desenganchada sobre el horizonte, la fantasía del maestro se manifiesta todavía muy tumultuosa. El mismo fenómeno se afirma a nivel urbano, cuando Broadacre City, la ciudad horizontal, viene integrada al rascacielos de una milla de altura en Chicago. El camino del máximo arquitecto de la historia se detiene a noventa y dos años, en 1959, mientras se inauguraba el templo hebraico cerca de Filadelfia, el "Sinai, la montaña de luz".

Wright nació en 1867, quince años después Gaudí, seis después Horta, cuatro después van de Velde; es contemporáneo de Olbrich y de Guimard; precede por un año a Behrens, por dos a Mackintosh y Garnier, por tres a Hoffmann y Loos. Pero no pudo ser enumerado entre los maestros cuya labor es legada al ochocientos y al primer quindenio del siglo.

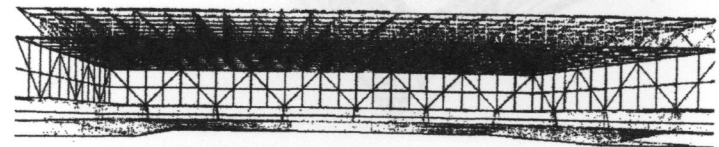
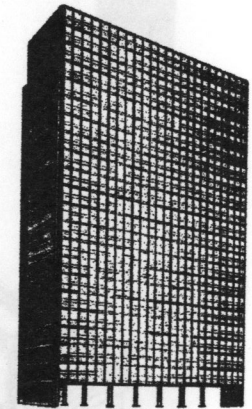
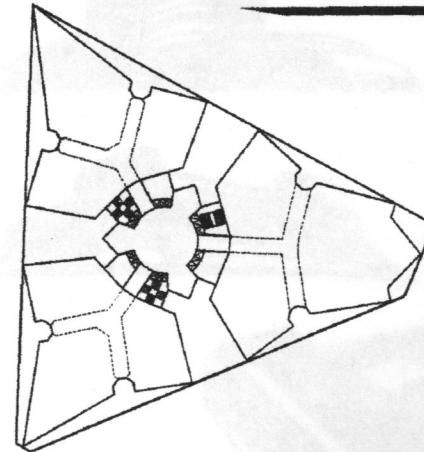
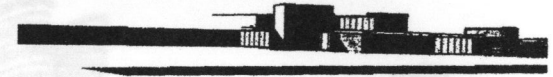
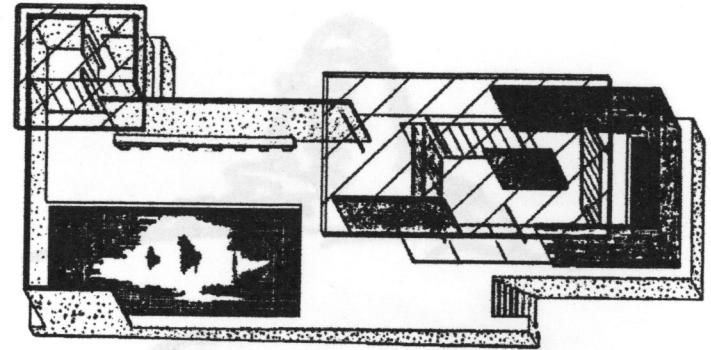
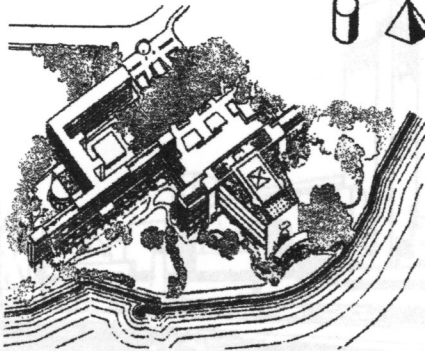
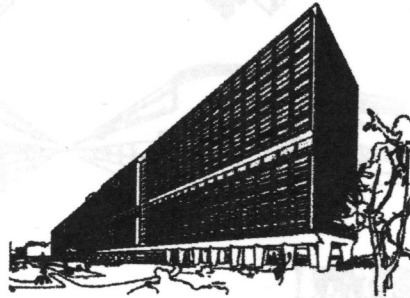
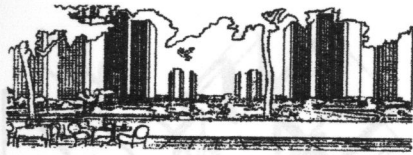
Los protagonistas del lenguaje moderno en Europa pertenecieron a la generación posterior, nacieron entre 1883 y 1890. Gropius, Le Corbusier, Mies, Oud y Mendelsohn son alumnos de Hoffmann, Perret y Behrens. Si Wright hubiese estado en 1910, habría sido un representante de la ecuación racionalista, como aparece en la muestra de Berlín; si hubiese desaparecido en 1930, las elevadas decoraciones del Hotel Imperial de Tokio habrían inducido a clasificarlo, como viene en ocasión de la exposición neoyorquina "Estilo Internacional" en 1932, un pionero y nada más. Pero la épica producción de 1930-60 lo libera del límite del ochocientos, no en un momento psicológico y cultural, sino en el lenguaje artístico que va de ahí al dos mil.

Gropius, Le Corbusier, Mies, Oud y Mendelsohn son sin embargo del siglo XX, condicionados de la experiencia de la guerra de 1914-18 que Wright no sólo no vive, sino que ni siquiera se esfuerza por comprender. Durante la guerra se desplomaron las ilusiones de una mítica humanidad de pioneros, se quebrantó la dulce locura nostálgica del Art Nouveau y la confianza incondicional en el progreso, costumbres y sentimientos lentamente madurados vienen ofensivos y violentados, la personalidad individual es humillada al punto de sembrar una abstracción: entre estragos y destrucción, los espíritus más resistentes imaginan y preparan un mundo de paz, que sin embargo, apoya necesariamente sus concepciones intelectuales, no sobre el crecimiento orgánico de la realidad del hecho que la guerra ha aniquilado. Por consiguiente, si es exacta la crítica de Wright acerca del doctrinismo, el apriorismo ideal, la abstracción figurativa de los europeos, no tiene cálculo de la masacre y del dolor que determinan estas actitudes, cuyo valor humano es encubierto, duro, prohibido, pero no menos auténtico. Durante la guerra se reflexiona el pasado y se imagina el mañana prefigurando la propia función: Gropius en el plano pedagógico y social, Le Corbusier en aquello de la norma compositiva y de la disciplina plástica, Mies en el plano poético, Mendelsohn en aquello de la protesta emotiva.



Frank Lloyd Wright. Arriba: Robie House en Chicago (1908), Casa sobre la cascada en Bear Run, Penna, frente principal y frente de acceso (1936, Mollino), casa Oboler en Los Angeles (1940). Abajo: Museo Guggenheim en Nueva York, organismo y desarrollo helicoidal expandido (1946, Boyd).

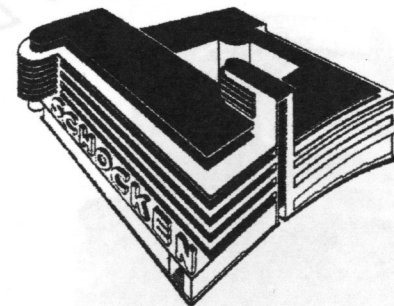
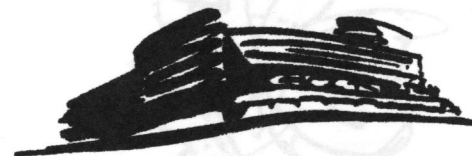
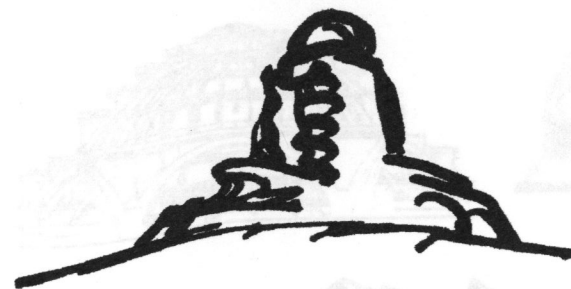
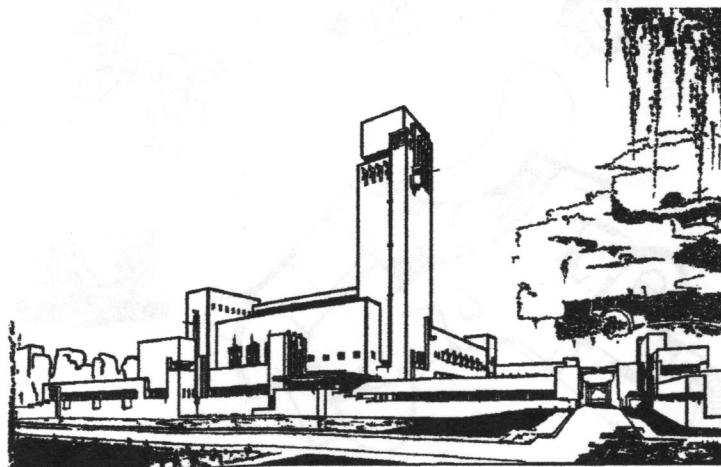
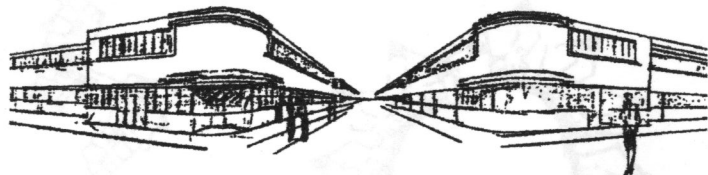
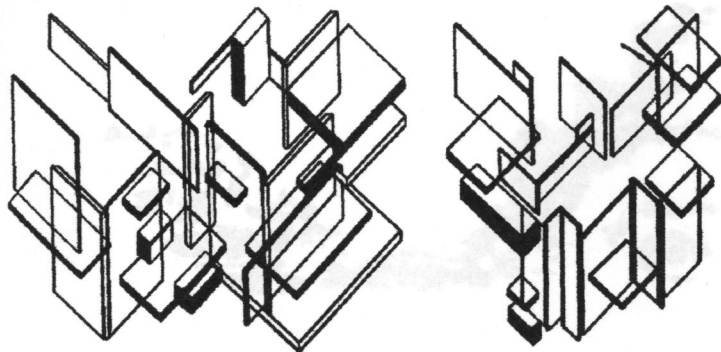
Walter Gropius. Arriba: Bauhaus en Dessau (1926). Al centro: proyecto de "Teatro Total", exterior y tres disposiciones de la sala principal (1927). Abajo: Pan Am Building sobre la Gran Estación Central de Nueva York, autor Richard Roth, con Gropius y Pietro Belluschi consejeros (1936).



Le Corbusier. Arriba: "Unas Villas Contemporáneas" de tres millones de habitantes (1922), villa Savoye en Poissy (1929). Al centro: Unidad Habitacional en Antony (1947), la "mano abierta" de Chandigarh (1951-65), "Todo es esferas y cilindros" (1921). Abajo: Asociación de las Naciones en Ginebra (1927), Capilla de Ronchamp (1950).

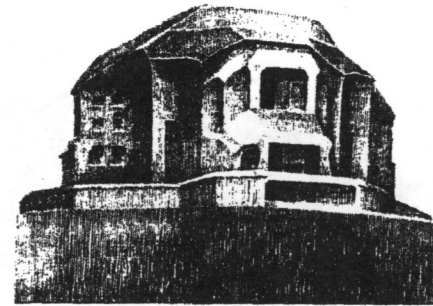
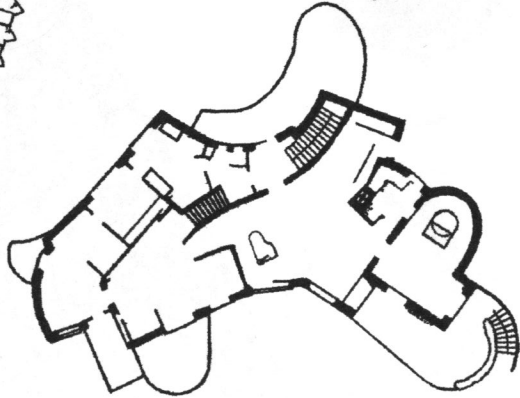
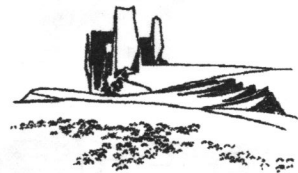
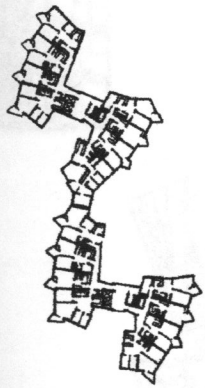
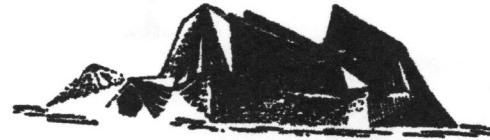
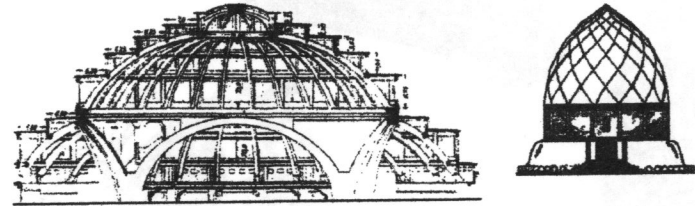
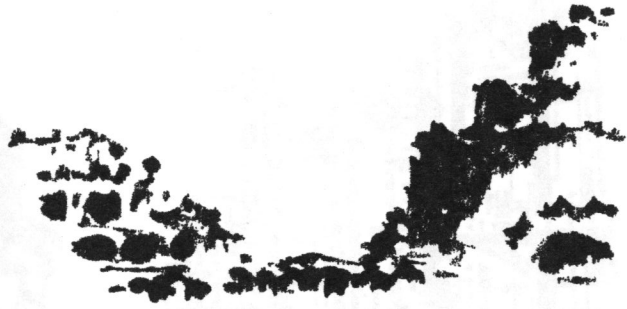
Ludwig Mies van der Rohe. Arriba: pabellón alemán en la exposición de Barcelona (1929), casa de tabique (1923). Al centro: rascacielo sobre Friedrichstrasse en Berlín (1919) y esquema de edificio en estructura metálica para los Estados Unidos (1947). Abajo: esquema estructural para el teatro de Mannheim (1953).





"De Stijl" y aportación holandesa. Arriba: Theo van Doesburg, descomposiciones del volumen en placas (1920). Al centro: Jacobus Johannes Pieter Oud, barrio de casas obreras en Rotterdam (1924). Abajo: Willem Marinus Dudok, palacio municipal con torre, construido en Hilversum (1928).

Erich Mendelsohn. Arriba: Torre Einstein en Potsdam (1920). Al centro: boceto para una fábrica de material óptico (1917), boceto para un depósito de agua (1917). Abajo: boceto y vista axonométrica de los almacenes Schocken en Stocarda, obra maestra del expresionismo arquitectónico (1926).

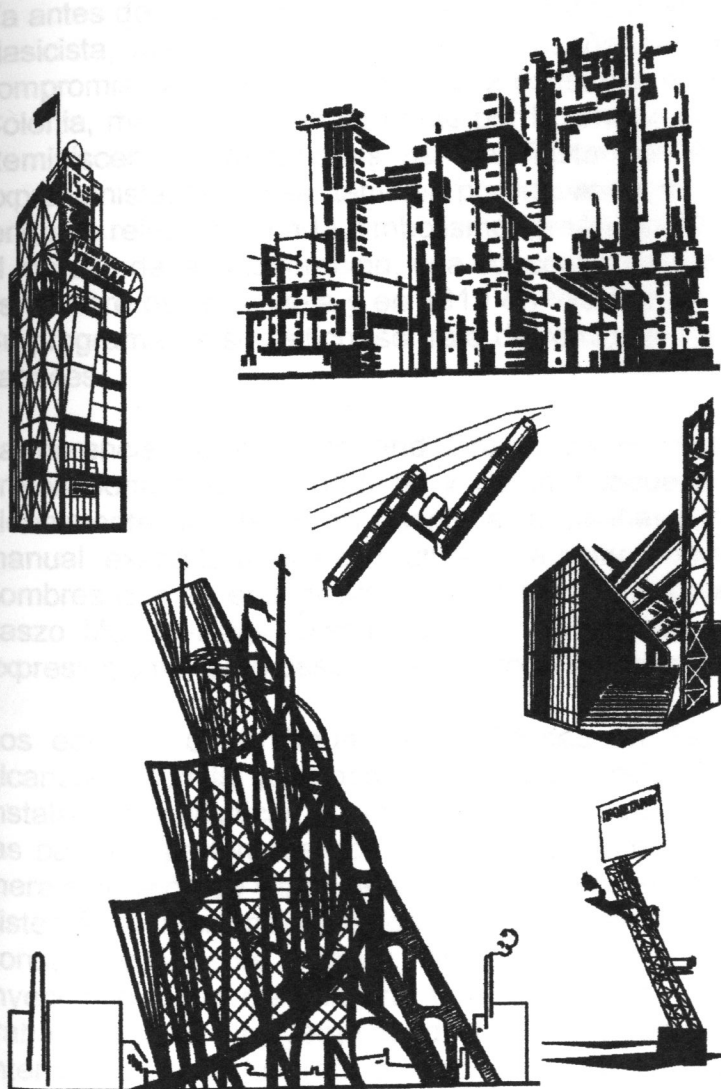


Expresionismo orgánico. Arriba: Hans Poelzig, boceto de edificio para Dresda (1920). Al centro: Hans Scharoun, casas altas en Berlin-Reinickendorf (1966), planta de rascacielo en Stoccarda (1954). Abajo: Hans Scharoun, boceto para un edificio colectivo (1939); Hugo Häring, proyecto de casa de campo (1923).

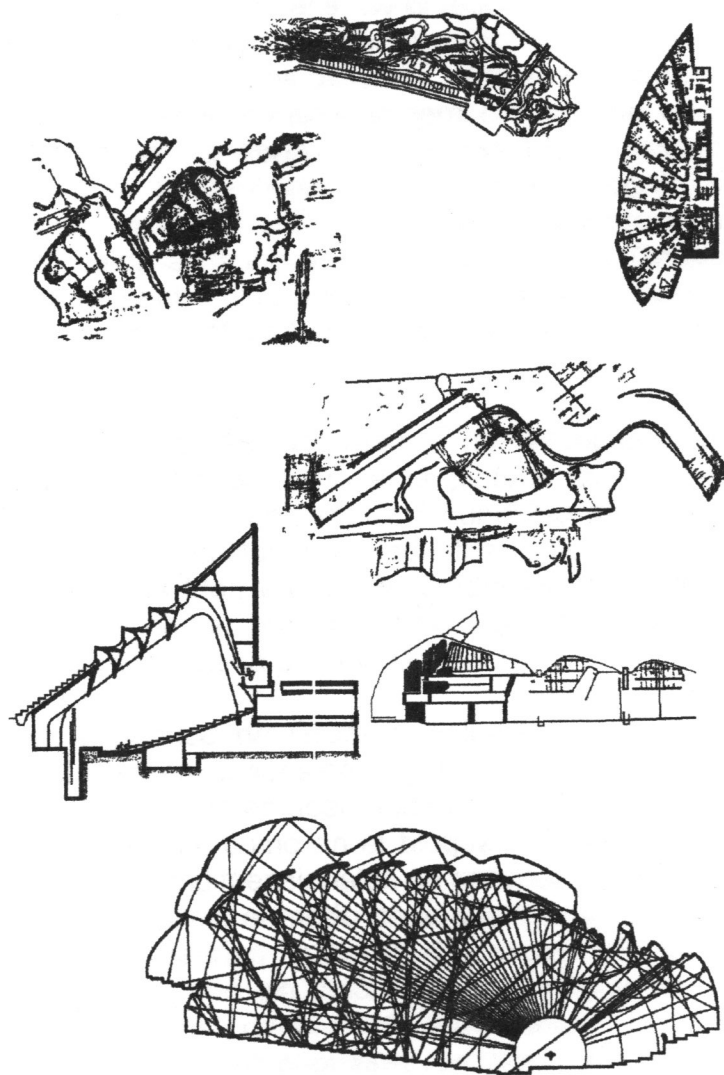
Expresionismo. Arriba: Max Berg, Jahrhunderthalle en Breslavia (1913); Bruno Taut, pabellón de cristal en la exposición de Colonia (1914). Al centro: Wassili Luckhardt, cine (1919); Max Taut, boceto (1921). Abajo: Hermann Finsterlin, boceto (1924); Rudolf Steiner, Goetheanum II en Dornach, cerca de Basilea (1928).

Ya antes de  
clasicista  
compromiso  
Constru  
Remo  
exp  
le  
S  
L  
p  
g  
manual  
hombre  
Leszo  
expres

Los  
alca  
insta  
las  
mer  
sist  
con  
in  
e



Constructivismo soviético. Arriba: Iacov Chernikov, estudio (1930); A.L. y V. Vesnin, sede de la Pravda en Leningrado. Al centro: Moisej Ginsburg, casa común (1927); K.S. Melnikov, pabellón soviético en la Expo de París (1925). Abajo: Tatlin, monumento a la Tercera Internacional (1920); El Lisitskij, "tribuna Lenin" (1920).



Alvar Aalto. Arriba: residencia para trabajadores en Sunila (1935), torre habitacional en Brema (1958), iglesia cerca de Imatra, planta y sección (1956). Al centro: auditorio de la universidad de Otaniemi (1955), dormitorios para el MIT en Cambridge, Mass. (1947). Abajo: auditorio de Finlandia Hall en Helsinki (1973).

---

Ya antes del conflicto **Walter Gropius** había medido su tendencia. Con ayuda de Behrens, de él repudia la inclinación clasicista, mientras de él asimila la enseñanza para cuánto atiene a la convergencia entre producción industrial y compromiso arquitectónico. En 1912 construye el despacho Fagus a Alfeld y, dos años después, la fábrica-modelo en Colonia, marcada particularmente por la tensión cinética de la escalera helicoidal envuelta en semi-cilindros de vidrio. Reminiscencias wrightianas se manifiestan en el portal y se apoderan en la posguerra en una breve estación expresionista. Después, también por influencia de Theo van Doesburg, líder del neoplasticismo holandés, encontró su lenguaje reluciendo cada simbolismo romántico. Más que identificarlo por repentina o lírica inspiración, lo elabora con el método de la colaboración, una concordia de espíritus afines de los cuales la Bauhaus es instrumento y fin. Gropius es hombre de la escuela y en 1919 en Weimar da vida al más importante centro didáctico de arquitectura en Europa. Su programa es sincrético: se trata de reasumir y equilibrar las aportaciones de 1850-1914 reuniendo los artistas más capaces.

La herencia de las Arts and Crafts, de la ingeniería del ochocientos, del Art Nouveau y del Werkbund, del proracionalismo en 1900-14 y de la búsqueda abstracto-figurativa, girando en torno a la pintura de 1910 es globalmente aceptada, en cuanto a la Bauhaus interviene en el artesanado sosteniendo la fecundidad del trabajo manual, exalta la nueva estructura y se compromete en la colaboración entre arquitectura e industria. En cuanto a los hombres que se encontraron en la Bauhaus figuras diversas como Johannes Itten y Wassily Kandinsky, Paul Klee y Laszo Moholy-Nagy, Marcel Breuer y Mies van de Rohe; prevaleciendo en un primer tiempo los defensores del expresionismo, pero después son atropellados por la corriente neoplástica estimulada por van Doesburg.

Los edificios de la Bauhaus en Dessau en 1925-26 comunicaron la poética de Gropius: volumetría articulada, alcanzada con la yuxtaposición de disonancia de prismas simples de varias dimensiones y formas; por lo tanto, instalaciones plásticas más que espaciales. La vitalidad rodeante de la planimetría es acentuada por el tratamiento de las paredes perforadas por ventanas regulares, de ojales y cintas, o reducidos, como en el bloque del laboratorio a mera extensión de vidrio detrás de los cuales se transparentan los armazones tridimensionales de concreto armado. La sistemática interrupción de los ritmos, la dialéctica entre horizontales y verticales, el modo de suspender los cuerpos constructivos sobre bandas de cimentaciones volviendo verdaderas las teorías cubistas del espacio-tiempo e inyectando en la materia una tensión nerviosa que le substraerá consistencia aún sin disolverla en cartílago. Es un trabajo sagaz e inteligente conducido sobre cuerpos y superficies honestamente expresivos de las diversas funciones internas. Dejando la dirección de la Bauhaus en 1928, Gropius se dedica a las casas populares realizando entre otras, el bloque del Siemensstadt Siedlung de Berlín: la ligera saliente de las estancias, las cintas horizontales asimétricas de pared que imponen al ojo a deslizarse incesantemente, las afiladas hendiduras seccionadas abajo y arriba, determinan aquella "suspensión dinámica" ya evidente en el movimiento cristalizado de las escaleras de Colonia.

---

El advenimiento de Hitler obliga a Gropius a emigrar. Después de una breve parada en Inglaterra, asume la presidencia de la Graduate School of Design de la universidad de Harvard. Construye con Marcel Breuer varias residencias y el valioso centro de casas para obreros de Nuevo Kensington, Pensilvania, después organiza con algunos alumnos americanos los Arquitectos Colaboradores a quienes se deben los nuevos dormitorios de Harvard: urbanísticamente articulados por patios, revocando a la distribución de las "yards" universitarias pero para garantizar unidad al complejo los inmuebles se doblan uno hacia el otro, los volúmenes y las marquesinas subrayan las referencias dinámicas, cada edificio es un intento de desequilibrio, desplazando su centro de gravedad y su peso plástico para moverse comunicando los espacios externos. Es una reanudación del urbanismo medieval en combinación a una cuarta dimensión. En la construcción central una amplia rampa mueve el punto estructural a la vista, mientras las paredes gradúan su receptividad a la luz con los murales de Herbert Bayer y Josef Albers y en otros ambientes de Jean Arp y Joan Miró. El principio de integración entre las artes de la pintura a los textiles y a la construcción es así reafirmado.

De modo diferente a Gropius, **Le Corbusier** no tiene detrás de sí la experiencia de un Werkbund, de modo que su intento didáctico no se expresa en la fundación de una escuela, que solicita al menos la capacidad de convivir con otra personalidad. Le Corbusier enseña formulando una ideología cartesiana de programas constructivos y normas figurativas. Espíritu de extraordinaria habilidad analítica, descompone los problemas, ofrece soluciones parciales, tiene la pasión de clasificar por tipos y según cuadros sinópticos, es un vigoroso intelectual que preconstituye las ideas, las reitera en cada ocasión, combate para realizarlas y las concreta sin dudas ni tormentos. Acepta la civilización mecánica, mas bien la ama intuyendo la virtualidad lírica; quiere estandarizar dando ordenamientos que excluyen intimidaciones psicológicas. De tal mentalidad esquematizadora derivan una brillante facilidad creativa, una imbatible fuerza polémica, una certeza de saber resolver los temas urbanos y arquitectónicos que lo presentan como candidato a guiar la cultura internacional del racionalismo.

Elementos formativos de Le Corbusier: el conocimiento de la ingeniería, que trae de Perret; una vocación abstracto-figurativa que lo empuja a fundar con Ozenfant el movimiento purista, a dedicar la mitad de su jornada a la pintura, y aplicar la fantasía a "*los objetos en reacción poética*"; una ambición, más que didáctica, preceptiva, que lo induce a publicar libros y revistas, de "*El Espíritu Nuevo a El Hombre y La Arquitectura*", a participar en asociaciones y en congresos, a girar por el mundo para explicar su obra en términos lógicos, como arquetipos de toda la arquitectura. Es la antítesis de Wright y también la de Gropius: los escritos del maestro del Taliesin son autobiográficos, y en ellos rechaza cada vínculo asociado a cada iniciativa colectiva; Gropius participa porque aquello es parte de su misión; pero para Le Corbusier el opúsculo o, mejor, el libelo, una serie de conferencias, los convenios y las conversaciones son instrumentos para comunicar evidentes ideas. La arquitectura de Le Corbusier, también cuando extrae vértices poéticos, conserva un brillante carácter demostrativo. No es realidad conquistada en su quehacer, pero calculada a priori y ejecutada con ferviente mecánica.

---

El trato específico de la personalidad corbusieriana es la coherencia entre principios ideológicos e impulsos poéticos; contrariamente a cuanto sucede a la mayor parte de los arquitectos, que son artistas cuando se desvinculan de las postulaciones intelectuales para dar salida a la fantasía, sus edificios son líricamente alcanzados cuanto mas reflejan una rigurosa teoría. La villa en Garches en 1927 responde a los principales requisitos enunciados: "planta libre", derivación de la estructura con pilares que liberan a las paredes de cada función portante, permite cualquier disposición de los ambientes y la sobreposición de planos completamente diversos; los tinglados vuelan dando lugar a aquella "fachada libre" que puede ser cortada por "ventanas alargadas"; en alto, la "terrace-jardín" reemplaza el techo inútil. En la villa Savoye en Poissy en 1929, apogeo del período racionalista junto al pabellón suizo de la universidad parisina, el volumen es suspendido por "pilotes", el cual satisface la exigencia doctrinal de una circulación bajo la casa y al mismo tiempo aquella estética de aislar la estereometría purista. Al opuesto de Wright, Le Corbusier no ama el ligamento entre edificio y terreno, ni quiere una inserción impresionista de volúmenes en un espacio continuo, mediante voladizos y marquesinas irradiando la atmósfera. El razona en función a las formas elementales, rectángulos y cuadrados proporcionales siguiendo la relación de sección áurea, separados de la estructura, inmaterial y transparente en su huella cristalina.

A diferencia de Gropius, no articula los volúmenes, el pretende unidades, y por lo tanto no puede perforar los muros con ventanas desiguales, debe uniformar en cintas vítreas. Descompone los factores de la ecuación arquitectónica: resuelve antes que nada la estructura mediante una malla de pilares, después el volumen con lisos estereométricos, después la fachada siguiendo módulos constantes; finalmente se expresa mágicamente a nivel plástico. Estudiando la acrópolis griega, aprendió que la individualidad artística puede emerger también en la uniformidad tipológica, puesto que va cultivado en lo particular. Busca reglas y cánones que consentían estandarizarse; después satisfecha la funcionalidad, plasma suavemente "*los objetos de reacción poética*", el balcón asimétrico, la escalera al aire libre apoyada en un tubo elíptico de la villa en Garches, el sublime juego de superficies ondulantes que comenta la cuadrada villa Savoye, la estancia lánguidamente sinuosa del pabellón suizo. El proceso genético de la poesía corbusieriana es por lo tanto incompatible en comparación con la de Wright: en vez de auto-expandirse, postula los programas agrediendo con tratados en diagramas los problemas funcionales, después infunde a los mecanismos un geométrico latido cósmico.

La voluntad normativa se revela también en urbanismo, en la tenaz búsqueda de la "*grandeza conforme*", condensada en la espectacular Unidad Habitacional de Marsella y en las sucesivas. La hipótesis de una comunidad difundida en varios fabricantes es ajena a su espíritu antidescriptivo, que quiere configurar en un mismo volumen el núcleo mínimo urbano, o sea el número de departamentos que producen los servicios económicos y las tiendas de primera necesidad. Así, sobre la Avenida Michelet de Marsella, recortada en medio por un parque de gigantescos árboles, se erigió el edificio ciudad de 137 metros de largo, 24 de profundidad, 50 de altura, cerca de 3000 metros cuadrados de superficie cubierta con 18 niveles conteniendo 1500-1700 habitantes. El complejo residencial típico es como un cajón introducido

---

---

en el almacén de concreto armado: estrecho, bajo, a doble altura, recibe luz solo en los fondos. Entre los cajones se deslizan interminables corredores, "las calles interiores". Enmarcado por una cavidad en el gigantesco volumen, el nivel del centro comercial comprende almacenes de abastecimiento, tiendas artesanales, restaurante y bar. Locales de uso colectivo están dispuestos en cada nivel, mientras una parte del decimoséptimo piso es reservada al equipamiento sanitario y a las salas para lactantes. El inmenso techo-jardín, destinado a los deportes, tiene una pista para carreras, piscina y asoleadero. Todo es puntualmente previsto, también la distracción y el reposo.

Por el contrario la ciudad jardín inglesa, afirma que con la teoría de Howard, para dar alojamiento al mismo número de personas encasilladas en la Unidad de Marsella serían necesarios 320 cajones con evidente derroche de instalaciones públicas y enorme costo de gestión de calles. Le repugna la idea de llegar al compromiso de bloques de 5-10 niveles, como en Siedlungen de la Alemania pre-nacista porque no son de "grandeza conforme". Su mérito cultural está en haber traído fin a las extremas consecuencias de una imposición racionalista. El teórico de los "medios humanos" y el ingeniero atracaron ahí; después accede el pintor, el escultor de "volúmenes puros bajo la luz", última encarnación de un espíritu clásico capaz de proporcionar con el mismo módulo dimensional una silla y una ciudad.

Sin embargo ésta es sólo la mitad de la historia de Le Corbusier, al la cual sigue una estación que podría definirse paradójicamente anti-corbusieriana comúnmente llamada anti-racionalista. La inaugura de improviso la furibunda y lacerada protesta de la Capilla de Ronchamp, un grito atormentado contra las ilusiones de salvar la humanidad con la razón, que la guerra ha fracasado y burlado. Le Corbusier tiene dos almas: aquella racionalista que no reniega y confirma en la Unidad Habitacional y en parte en el convento La Tourette cerca de Lione, y en Chandigarh, la capital del Punjab en India; y la otra, explosiva, informe e informal, blasfema que produce al menos dos obras arrolladoras: la capilla en 1950-53 y el pabellón Philips en la expo universal de Bruselas en 1958.

Abjura clamorosamente los "cinco principios" en 1921, la planta y la fachada libre, la ventana en cinta, los pilotes y el techo-jardín, además el elementalismo de los cubos y los cilindros, la ligereza diáfana de las superficies y las luces que acarician los volúmenes puros, Le Corbusier, después Auschwitz, hace propia la desesperación del mundo puntuando sobre un "espacio indescriptible" no diseñado pero plasmado con violencia y ferocidad, cargado de envoltorios hervidos de lava basáltica, y exaltado de secreta luminosidad y una acústica también "indescriptible". No más ángulos rectos, juegos de planos ortogonales proporcionalmente obtenidos con el Modulor. En Ronchamp se representa la decadencia y en Bruselas las doce paraboloides hiperbólicas son aniquiladas por el "torrente electrónico" de Edgar Varèse y de imágenes proyectadas aterradoras y encantadoras. En éste punto Le Corbusier pierde cualquier reconocimiento. Sus interpretes, perdidos hablaron de él como de dos personas esquizofrénicas separadas y casi incomunicadas entre si. El maestro suizo-francés, también poco antes de desaparecer en el mar, le tomaba el pelo, murmurando el proverbial "Me lo tomo a broma!".

---

**Ludwing Mies van der Rohe** es, en comparación con Le Corbusier, el poeta silencioso del racionalismo; y sin embargo, aunque reticente y apartado, viene acusado de ejercitar una dictadura. Las flechas anti-corbusierianas apuntan sobre la celeberrima frase “la casa es una máquina para habitar”; aquellas dirigidas contra Mies atacan el sofisma “el menos es el mas” con el cual presentaba sus construcciones americanas. El uno es tachado de mecánico, de exasperación lógica y doctrinante; el otro de imponer una visión esterilizante y paralizante.

Mies van der Rohe adquirió fama mundial con pocas obras de modestas dimensiones y en parte temporales: las casas obreras en la muestra de Stoccarda en 1927; el pabellón alemán en la exposición de Barcelona en 1929, su obra maestra la casa Tugendhat de Brno en Checoslovaquia en el '30 y la casa-modelo de Berlín en el '31. Su método proyectual es por un lado semejante al de Le Corbusier: distingue la estructura de la volumetría, la resuelve primeramente mediante una retícula regular de pilastras metálicas o de concreto armado, que sostienen una placa-techo de tipo rectangular; sobre esta protección la planta libre puede extenderse sin obstáculos. Mies evita encerrar las cavidades dentro de estereometrías elementales, subdivide los espacios con tabiques bidimensionales, diafragmas traslúcidos que crean encantadores fluidos “bailarines”, y algunas veces se extienden al exterior para ofrecer un contacto con la naturaleza. La negación de la volumetría y el uso de éstas delgadas placas divisorias, independientes de la estructura y asociadas por disonancia son las características del lenguaje europeo de Mies, el arquitecto de los materiales preciosos, de la ejecución impecable, del ático decoro, que establece incluso el posicionamiento del mobiliario y sillas. Ingredientes de su personalidad: la inspiración clasicista de Schinkel, las modas de Behrens, el compromiso estructural de Berlage; pero mas todavía, la influencia de Wright que lo estimula a investigar una espacialidad dinámica y lo pone en guardia contra los juegos meramente plásticos de las escuelas europeas y el neoplasticismo holandés, defensor de una gramática descompuesta, anatómica, tendida a desmembrar la masa de las plantas libres. Es el Piet Mondrian y el Paul Klee de la arquitectura.

La poética miesiana se marchitó durante la actividad ejercida en los Estados Unidos para el campus del instituto técnico de Illinois en Chicago, en varios rascacielos y en la casa Farnsworth de Plano. En particular, ésta última demuestra el consciente abandono de las plantas libres que fluyen en el espacio, a favor de una imaginación severa e inhibida, sintetizada en tres placas horizontales magnéticamente suspendidas: una terraza, un suelo y un techo. Un prisma levitante en el aire es colgado de las pilastras de acero a la vista. Cada partición es suprimida para no fraccionar el interior, tanto que el baño, la cocina, la caldera y la chimenea sólo se contienen en una caja baja, que no toca el techo. Más que una casa, esto es un objeto de Helénica perfección. “El menos es el más” indica el proceso de una sistemática sustracción de lo no esencial a través del cual Mies, en cinco años de trabajo, ha forjado la inmaculada joya. Un ojo educado intuye el trabajo que cuesta un pequeño edificio cuya lírica reside en imperceptible sutileza: en el equilibrio asimétrico, en la breve distancia del suelo y en el empalme entre el plano de la terraza y la habitación mediado por maravillosos peldaños en las pilastras pintadas de blanco que enmarcan cuadros naturales, en la dialéctica cromática entre el mármol del suelo, el revestimiento de madera de la cochera de servicio y las cortinas



---

champagne. Visión destilada, que no refleja la psicología del arquitecto o del cliente, pero funge de fondo neutro sobre el cual resaltan las vidas individuales, complejas, imprevisibles y caducas de aquellos que se demoran. Así el mayor discípulo europeo de Wright obtiene conclusiones netamente anti-wrightianas: arquitectura de ensueño y casi irreal, separada del universo de la materia, orgulloso de su separación de la tierra, de la funcionalidad inmediata y de cada sentimiento alternativo a la poesía.

La villa Farnsworth tiene una longitud de 24 metros, 8 de ancho y está hecha en un solo nivel. Los rascacielos de Lake Shore Drive en Chicago tienen veintiséis niveles de altura, pero el lenguaje de Mies es independiente de las dimensiones. También aquí domina el esqueleto estructural con paredes vítreas de suelo a techo. La implacable regularidad de los bloques ortogonales, de la malla comentada, sólo de una ligera tripartición, incluso de los toldos grises que cada arrendatario está obligado a mantener uniformes, sería inconcebible si el instrumento luz no interviniera en cambiar el valor, la densidad, el peso de las placas vítreas, ya sean espejos que reflejan opacos o bien elementos nulos en transparencia. Los contrastes de luz que se dan entre los dos prismas y la evidencia variable que adquiere la línea-fuerza de los carriles verticales donan una formidable vitalidad a éstos edificios desnudos. El argumento sintomático de Mies: el arte es selección y una idea aislada vale más que diez ideas. Partiendo en Europa de un lenguaje de armaduras y plantas libres, supera la dicotomía seleccionando la estructura. La reducción tiene un alto precio: el tan alabado Seagram Building de Nueva York, concebido por Philip Jonson, es avaro de mensajes, y así mismo la galería de arte en la Potsdamerstrasse de Berlín abierta en 1968, un año antes de su muerte.

Arquitecto oficial del grupo neoplástico "De Stijl", el holandés **J. J. P. Oud**, de él aplica algunos motivos léxicos al comenzar en el centro con casas populares en Róterdam en 1924-27, donde indica una virtual descomposición del volumen en planos prolongando las finas ranuras vítreas que repercuten en el espesor de las paredes de corte, y un gusto de yuxtaponer placas ortogonales de balcones y divisiones discordantes. Sin embargo, su temperamento se precisa, no tanto en ésta búsqueda anatómica en cuanto al amor por formas sobrias, límpidas, vibrantes, cezarianas<sup>4</sup> más que neoplásticas, vibrantes por la intrínseca exactitud de la silueta. Cubista refinado, atento a Wright, durante la segunda guerra mundial se propone superar el diagramático nudismo racionalista enriqueciendo el palacio de la Shell en L'Aja en 1942, pero el desafortunado intento regresa en su última obra, el centro de congresos en L'Aja, lanzado en 1963, inmediatamente después de su desaparición.

Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe y Oud promovieron la corriente racionalista; a los antípodas, no menos relevante bajo el perfil artístico, se levanta **Erich Mendelsohn**. Durante el conflicto en 1914-18 produce una serie de asombrosos croquis arquitectónicos que lo conectan al movimiento expresionista. Son imágenes extraordinariamente elocuentes de edificios en concreto armado, hierro y vidrio en los cuales la materia irrumpe, o bien se articula en

---

4.- cezarianas: de Pablo Cezane. Pintor impresionista francés, precursor del fauvismo, el expresionismo y el cubismo. En 1861 cooció a Pizarro y al grupo de los futuros impresionistas, de cuyo salón fue rechazado por heterodoxo. Autor de bodegones y retratos, considerado como precursor de la pintura moderna.

---

bloques exuberantes descargando a tierra con un cuerpo de cimentación polémicamente anti-geométrico. Para Mendelsohn una fábrica no es hábil montaje de superficies, planos, formas puras, sino una vibrante sentencia unitaria, un peñasco cuya tridimensionalidad va subrayada finamente al límite oratorio y cuyos perfiles y cavidades van modelados con plástica impetuosa, no diseñados a punta de lápiz.

En 1921 tuvo la fortuna de realizar uno de sus hipnóticos diseños en la imponente Torre-observatorio de Einstein en Potsdam, obra maestra del expresionismo arquitectónico. Se dedicó después a los bloques comerciales de la metrópolis, eleva los almacenes Schocken en Stoccarda en 1926-28 y en Chemnitz al siguiente año, el complejo Woga con el cinema Universum y el espléndido Columbushaus en Berlín en 1931: ventanas continuas ahora estructuradas, ahora en superficie hundiendo éstos volúmenes con excepcional energía y verifican la instancia expresionista de mantener el bloque unitario, renunciando a cualquier expediente descompuesto.

También en las obras realizadas en Inglaterra, en la Palestina judía y en los Estados Unidos, el lenguaje de Mendelsohn trae fuerza de éste impulso primordial; en cada una de ellas guía una y solo una idea. Es la escalera acentuada verticalmente de la villa Weizmann en Rehoboth, o la cúpula segada por un haz luminoso del centro comunitario de St. Louis en Missouri, o simplemente el ritmo cadencioso de delgados pasamanos esparcidos en los balcones semicirculares, como en el hospital de San Francisco. La repetición del mismo motivo se vuelve a veces obsesiva, pero el artista sabe graduar los valores. Cada imitador de Mendelsohn cae en la retórica o en la mecánica; en él, sin embargo prevalece la carga emotiva y el orgullo propio que de él desciende.

Poco antes de morir, escribió a un amigo: si tuviera el tiempo, retomaría donde dejé en 1925, considerando todo el trabajo sucesivo como interlocutor, prelude de una orgánica creativa senil. Admiraba y respetaba solamente a Wright; habría querido imitarlo regresando a la matriz expresionista.

En cada época, la diversidad de maestros se refleja en aquella de los artistas menores, y esto es tanto más evidente en la arquitectura moderna que no es un "estilo" o una doctrina esterilizadora de la fantasía, sino un estímulo de sellos individuales. Lo confirma una rápida panorámica mundial.

En los Estados Unidos, **Rudolf Michael Schindler** y **Richard Neutra**, austriacos, después de una breve parada en el Taliesin, imponen en California el lenguaje europeo, dando un orden al eclecticismo del oeste; Neutra extiende también una incisiva acción cultural, concretamente con el libro *"Diseño para la Supervivencia"*. La influencia de Mies van der Rohe va más allá de los alumnos del instituto tecnológico de Chicago: basta citar la casa de vidrio de Philip Johnson en Nueva Canaan, versión clasicista de la villa Farnsworth o, sobre la ribera opuesta, la casa de Charles Eames en Santa Mónica, California, de nítida orientación neoplástica, contrario a la Mondrian. Prestigiosa figura, **George Howe** es autor junto con **William Lescaze**, del famoso rascacielos de Filadelfia; el español **José Luis Sert** sustituye a Gropius en la

---

presidencia de la escuela de Harvard, mientras llama la atención internacional **Louis Kahn**, personaje singular, fascinante y equívoco en su tendencia tradicionalista. El movimiento moderno conquista también las grandes empresas como **Skikmore, Owings & Merrill**, que producen la Lever House, uno de los mejores rascacielos neoyorquinos de la posguerra, que compite con el prisma corbusieriano de las Naciones Unidas, realizado por **Wallace Harrison**, uno de los arquitectos del célebre Rockefeller Center.

Si ésta es la componente europea y europeizante, la presencia de Wright nutre la tendencia orgánica más sensible a las instancias locales y más fértiles. Entre los nombres, **William Wilson Wurster**, que enseñan en el MIT de Boston y después en Berkeley, **Harwell Hamilton Harris** docentes en Texas; Vernon DeMars, arquitecto de comunidades agrícolas y profesor en Los Ángeles, y naturalmente nacidos después del maestro del Taliesin. Se forma así la dirección que Lewis Mumford ha denominado "Bay Region Style" por que retoma un vernáculo elaborado al principio del siglo de Bernard Ralph Maybach y difundido en California por los hermanos **Greene & Greene**. Es una arquitectura que vuelve de la aridez de la imposición europea, que no va a renunciar a rasgos psicológicos y por el contrario pretende ser fuente en la expresión del terreno, del clima, de las costumbres de vida, para adherir al individuo y a la familia con la justicia de un traje a la medida. Un restaurante de Wurster, un centro rural de DeMars, una casa de Harris no asemejaron nunca a un establecimiento industrial o a un museo en el cual el hombre, en la inmaculada envolvente de tersas superficies, parece casi un intruso.

En Gran Bretaña, **Maxwell Fry**, colaborador de Gropius dirige el movimiento racionalista en el cual regresa el grupo "Tecton" de **Berthold Lubetkin** que ha construido la deliciosa piscina de los pingüinos en el Zoológico londinense. Serge Chermayeff, antes de trasladarse a los Estados Unidos, fue compañero de Mendelsohn. Pero la Gran Bretaña, habiendo preparado por un tiempo y con profundidad científica la reconstrucción post-bélica, surge al nivel urbano, antes que nada en las New Towns, las nuevas ciudades satélites, después en los barrios metropolitanos en los cuales se inserta por la rara sensibilidad de los recorridos, el Festival de Gran Bretaña en 1951.

Francia, agotada de la actividad positiva de **André Lurcat**, es dominada por la escuela de Le Corbusier, que se extiende finalmente a territorios lejanos y configura casi enteramente la febril laboriosidad de Brasil. En Alemania, bajo la exaltación clasicista del nazismo, retoma el trabajo, concretamente por mérito de **Hans Scharoun**. En el sector oriental todo calla porque Rusia, después del paréntesis revolucionario del constructivismo, destierra la arquitectura moderna.

En Suiza, la tendencia abstracta-artística de Max Bill encuentra aquella tendencia orgánica de Werner Moser. Alfred Roth funge de mediador. Pero el poeta del movimiento suizo permanece en el ingeniero **Robert Maillat**. Sus puentes, especialmente aquellos que reducen la estructura a placas muy delgadas, recortadas y curvadas, concuerdan espontáneamente con la búsqueda neoplástica de Mies van der Rohe. Técnico que no tiene el gusto de la anatomía

---

---

estructural, ni aquella osadía estática refinada en sí mismo. Maillart elimina la dicotomía estructural trabe-losa, adopta el solo instrumento de la placa resistente en cada una de sus fibras. Lanzados entre vorágines o insinuantes valles, sus puentes humanizaron la naturaleza y sustrajeron por inercia al paisaje.

En Holanda, cercano al grupo "De Stijl", trabaja **W. M. Dudok**, como jefe arquitecto de Hilversum que trae inspiración de Wright, y **Cor van Eesteren**, ya colaborador de Theo van Doesburg, después autor del plano regulador de Amsterdam en 1933, producto magistral del urbanismo racionalista. Johannes Duiker, después Bakema y van den Broek, y Aldo van Eyck gestionaron el escenario.

En Suiza y en Finlandia se verifica una profunda revisión lingüística a partir de 1930. Un movimiento revolucionario silencioso se introduce en la cultura racionalista en nombre de una exigencia humanitaria. El funcionalismo, dicen los jóvenes arquitectos, es funcional respecto a la técnica constructiva y a los programas sociales, pero no con respecto a los problemas de la psicología que hoy se indaga con mentalidad científica. El deber de la arquitectura no consiste solo en proveer tantos metros cuadrados de superficie cubierta a cada familia, o en exhibir la nueva estructura o en introducir mágicos objetos geométricos en el espacio, sino en personalizar las imágenes, devolviéndole adherencia a la empírica fenomenología de los usuarios e indagando, una vez adquirida la regla, el valor de las innumerables excepciones. Esto implica desbloquear la arquitectura de la poética cubista, acentuando el estudio creativo de los invasores en vez de aquello de la volumetría. El compromiso psicológico significa poner entre los objetivos de la arquitectura la felicidad, y no solo la sobrevivencia fisiológica del hombre, mirando hacia un producto constructivo bello y confortable, extravagante pero también persuasivo. La reivindicación nace simultáneamente en el ámbito del "Bay Region Style" americano y del "Nuevo empirismo" escandinavo, del cual los ingleses enseguida retomaron su importancia.

El sueco **Eric Gunnar Asplund**, en la exposición de Estocolmo de 1930, vuelca los términos del racionalismo creando pabellones de varias formas, imprevistas, anti-geométricas, una arquitectura graciosa, placentera, alegre, exenta de moral, improvisada. Le sigue **Sven Markelius** interpretando la construcción no como un fenómeno conceptual, sino como participación a la vida emotiva. Se prueba así una emancipación del gusto neurótico de negar la materia descarnando el envoltorio plástico.

Surge en Finlandia la figura de **Alvar Aalto**. Sus primeras realizaciones; el sanatorio de Paimio en 1932 y la biblioteca en Viipuri en el '34, demostrando enseguida un excepcional temple creativo orientado a configurar el edificio fuera de cada normativa esquemática y de teorías abstracto-figurativas, en el interés vivo y palpitante de la gente que debe habitarlo. Personalidad efervescente en la invención y dotada de exuberante humanidad, pronto se impone como el arquitecto de mayor relieve de la generación nacida en torno a 1900. La tradición de su país le ha transmitido el amor a la madera y su aprovechamiento de modo genial. El pabellón finlandés en la exposición de París en 1937 era

---

integralmente revestido de una caliente, granulosa superficie de madera, admirablemente contrastada con los falsos mármoles de las construcciones colindantes; las pilastras de soporte, formadas en cuatro columnas de madera, ligadas con cuerdas, indicaban aquel sentimiento de hecho con las propias manos que puede ser protegido a pesar del empeño de la producción industrial. En 1939 el pabellón en la Expo Universal de Nueva York es formado por una apremiante pared de madera, en perfil, dramáticamente ondulada que comprime un grandioso espacio cargado de poética.

La villa Mairea en Noormarkku tiene una planta articulada que se adhiere a la pendiente de la colina y se refleja en la original interpretación de los ambientes; los volúmenes son fachadas con materiales diversos; descartando cada rigorismo de estilo purista, se identifican referencias a experiencias wrightianas, si bien transfigurada de una inspiración no prepotentemente personal, pero si elástica y humana. Es un nuevo realismo constructivo, culminante en los dormitorios en serpiente de Massachussets Institute of Technology en Cambridge, Massachussets en 1947-48 que reintegran escaleras y corredores. Aquí como en el municipio de Säynätsalo, en la quebrada torre habitacional de Brema, en la Iglesia cerca de Imatra y aquella en Riola, la materia satura de naturaleza emanando poesía no para disonancias proporcionales o caprichos pluridimensionales, pero si por intrínseca energía que fluye de la envolvente de los espacios.

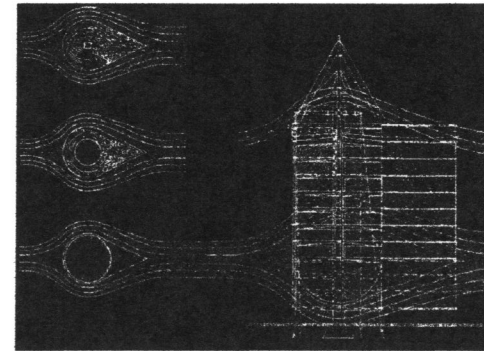
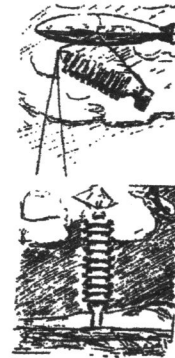
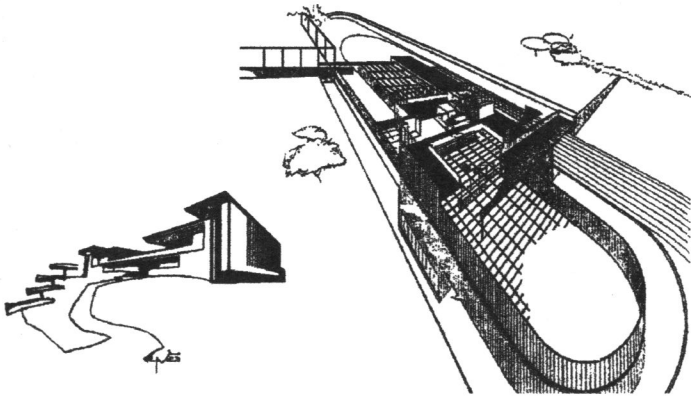
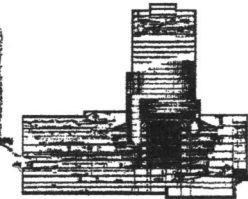
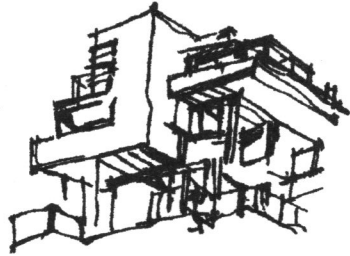
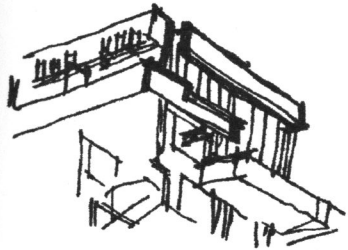
Con Aalto, fallecido en 1976, el movimiento orgánico europeo concuerda con el americano alcanzando por itinerarios diferentes, conclusiones paralelas. Racionalismo y corriente orgánica son poéticas complementarias del lenguaje moderno, ya plenamente configurado en la década de 1950 y listo para afrontar los acontecimientos alternos de la segunda mitad del siglo XX.

Después el capítulo californiano escrito por los hermanos Greene, Schindler y Neutra, los medios de prueba de Kahn, las espectaculares imágenes de **John Portman** y las geniales invenciones de **Buckminster Fuller**, destacaron en el escenario de la segunda posguerra: el mundo brasileño de Roberto Burle Marx, Lucio Costa y **Oscar Niemeyer**, el "vivir en la oblicua" de **Claude Parent**, el tormento anti-geométrico de **Paul Rudolph**. Después, el fundamental aporte británico de **James Stirling**, **Alison** y **Peter Smithson**, **Denys Lasdun**.

Se imponen los espacios orgánicos de **Eero Saarinen**, lo informal de **Frederick Kiesler**, el acto creativo de **Jörn Utzon** en Sydney y la "metrópolis electrónica" de **John Johansen**.

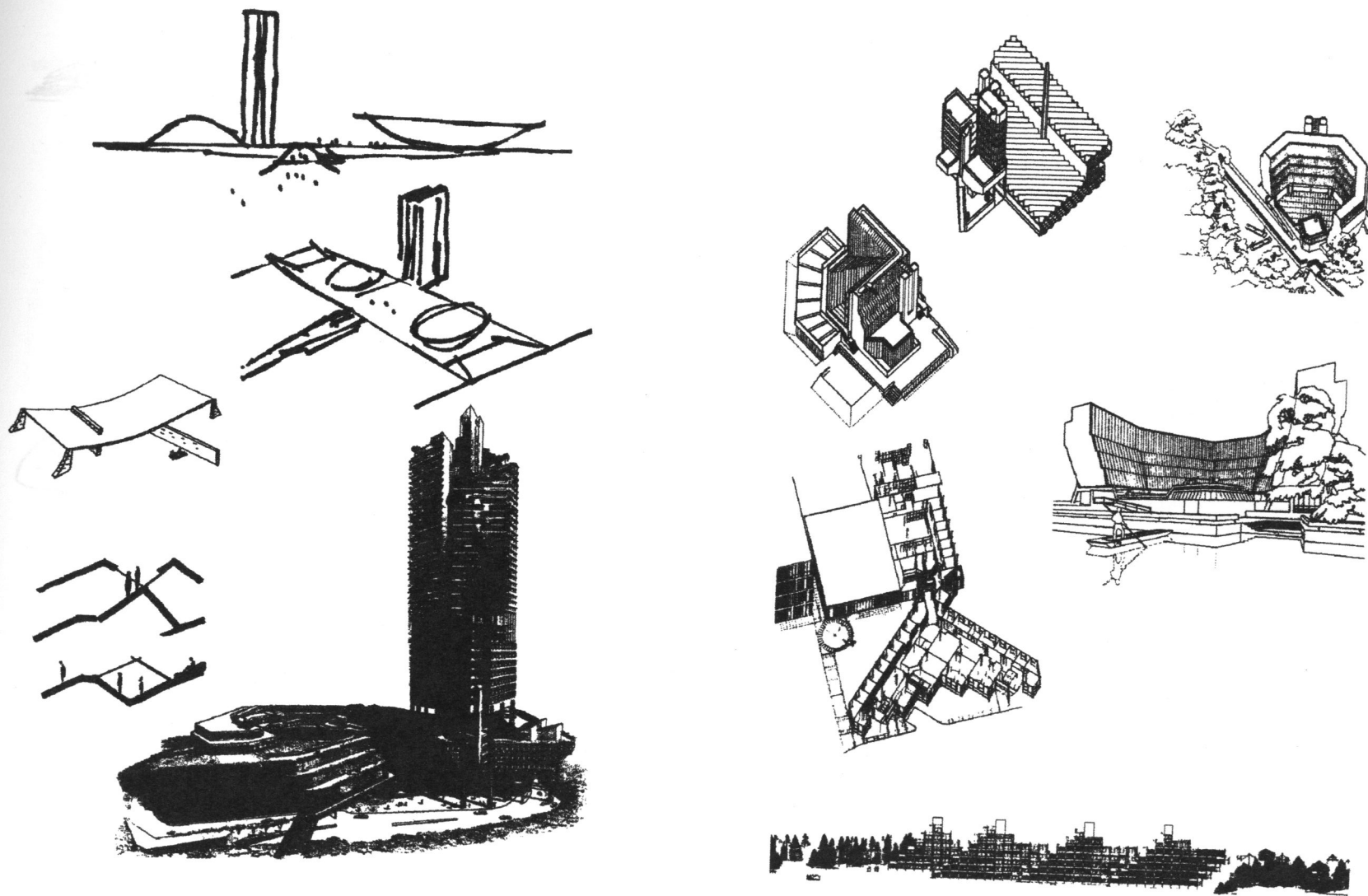
La contribución japonesa se canaliza en las obras de **Kenzo Tange**, **Kisho Kurokawa**, **Kiyonori Kikutake**, **Tadao Ando** y **Fumihiko Maki**. La Escandinava brilla por el habla espontánea de **Ralph Erskine** y por la encantadora informalidad de los finlandeses **Reima** y **Raili Pietilä**.

Un neo-expresionismo exento de dramatismo, diverso y frecuentemente irónico es personificado por **Günther Behnisch**, **Hans Hollein**, **Jean Renaudine** y **Günther Domenig**. Completando éste hilarante cuadro, la instalación de **Paolo Soleri** en Arizona, y la fantásica utopía urbana del grupo inglés **Archigram**.



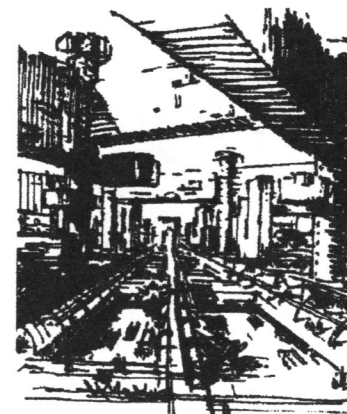
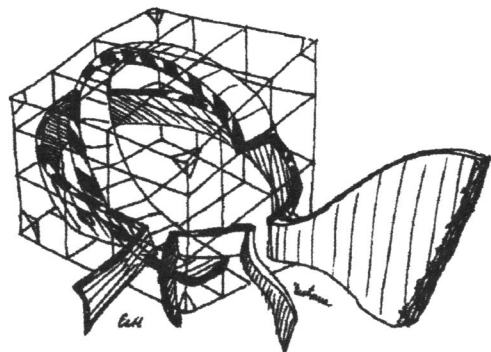
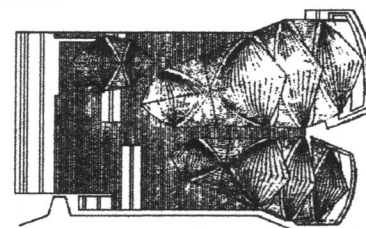
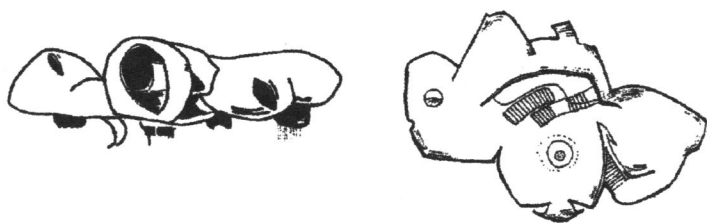
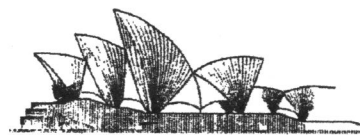
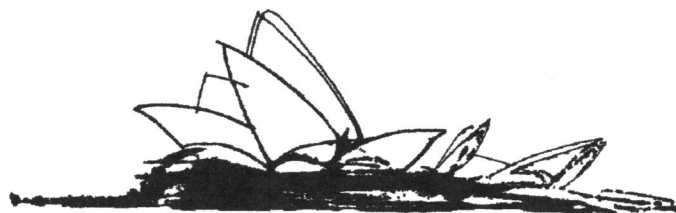
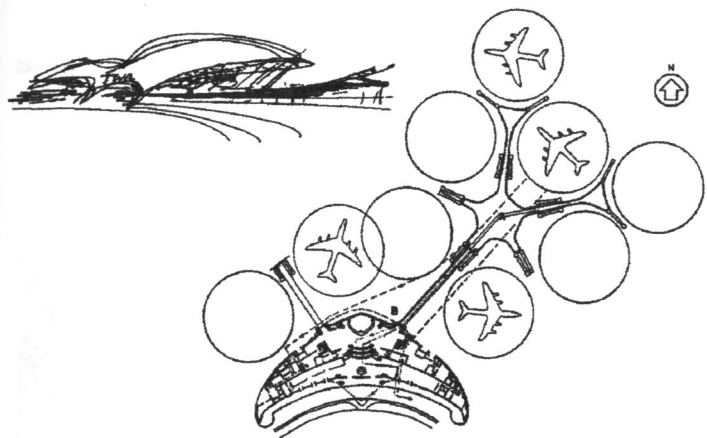
La escuela californiana. Arriba: Greene & Greene, Robinson House en Pasadena, Cal. (1905). Al centro: Rudolf Michael Schindler, casa Lovell en Newport Beach, Cal. (1925, Cerruti). Abajo: Richard Neutra, proyecto de biblioteca (1923) y villa von Sternberg en San Fernando, Cal. (1936).

Arriba: Louis Kahn, laboratorios Richards en la universidad de Filadelfia (1957). Al centro: boceto de Kahn (1962); John Portman, hotel en Atlanta, Georgia (1976). Abajo: Richard Buckminster Fuller, bocetos para edificios aviotransportables (1927) y rascacielo aerodinámico girado sobre su propio eje para recibir la presión del viento.



Arriba: Oscar Neimeyer, plaza de los tres poderes en Brasilia (1958) y casa del arquitecto en Río de Janeiro (1953). Abajo: Claude Parent, recorridos oblicuos para el pabellón en la Bienal de Venecia (1970); Paul Rudolph, rascacielo en el "Bond Center" en Hong-Kong (1988).

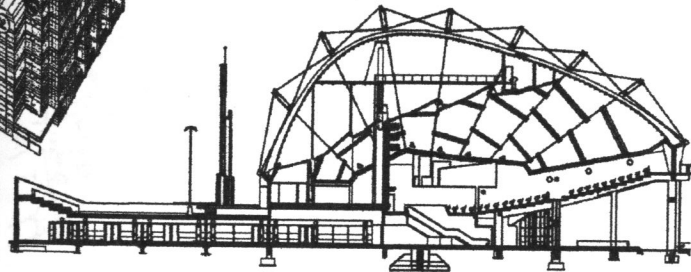
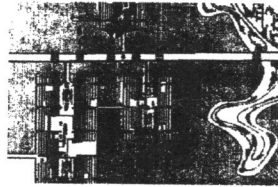
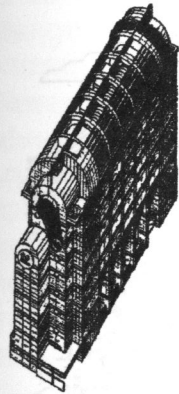
La aportación británica. Arriba: James Stirling, facultad de historia en la universidad de Cambridge (1964) y Queen's College en Oxford (1966). Al centro: Alison y Peter Smithson, escuela de arte en Bath (1984). Abajo: Denys Lasdun, University of East Anglia, cerca de Norwich (1969).



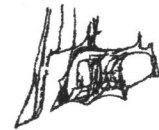
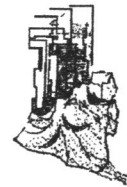
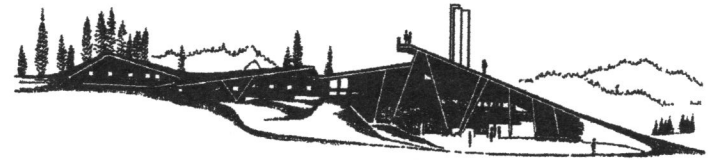
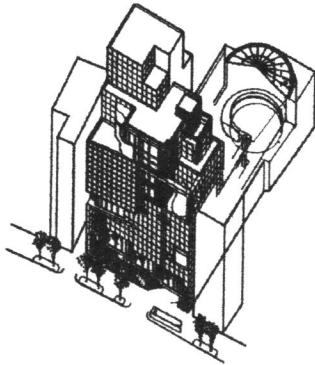
Arriba: Eero Saarinen, TWA terminal en el aeropuerto Idlewild de Nueva York (1958). Abajo: Frederick Kiesler, "casa sin fin" en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1959, Boyd) y boceto para una sala de exposiciones del surrealismo en París (1947).

Arriba: Jørn Utzon, boceto, frente oeste y planta de la Opera en Sidney (1957). Abajo: John Johansen, reestructuración, según la teoría electrónica de los "precios y circuitos", del East Harlem Triangle en la Ciudad de Nueva York (1967).



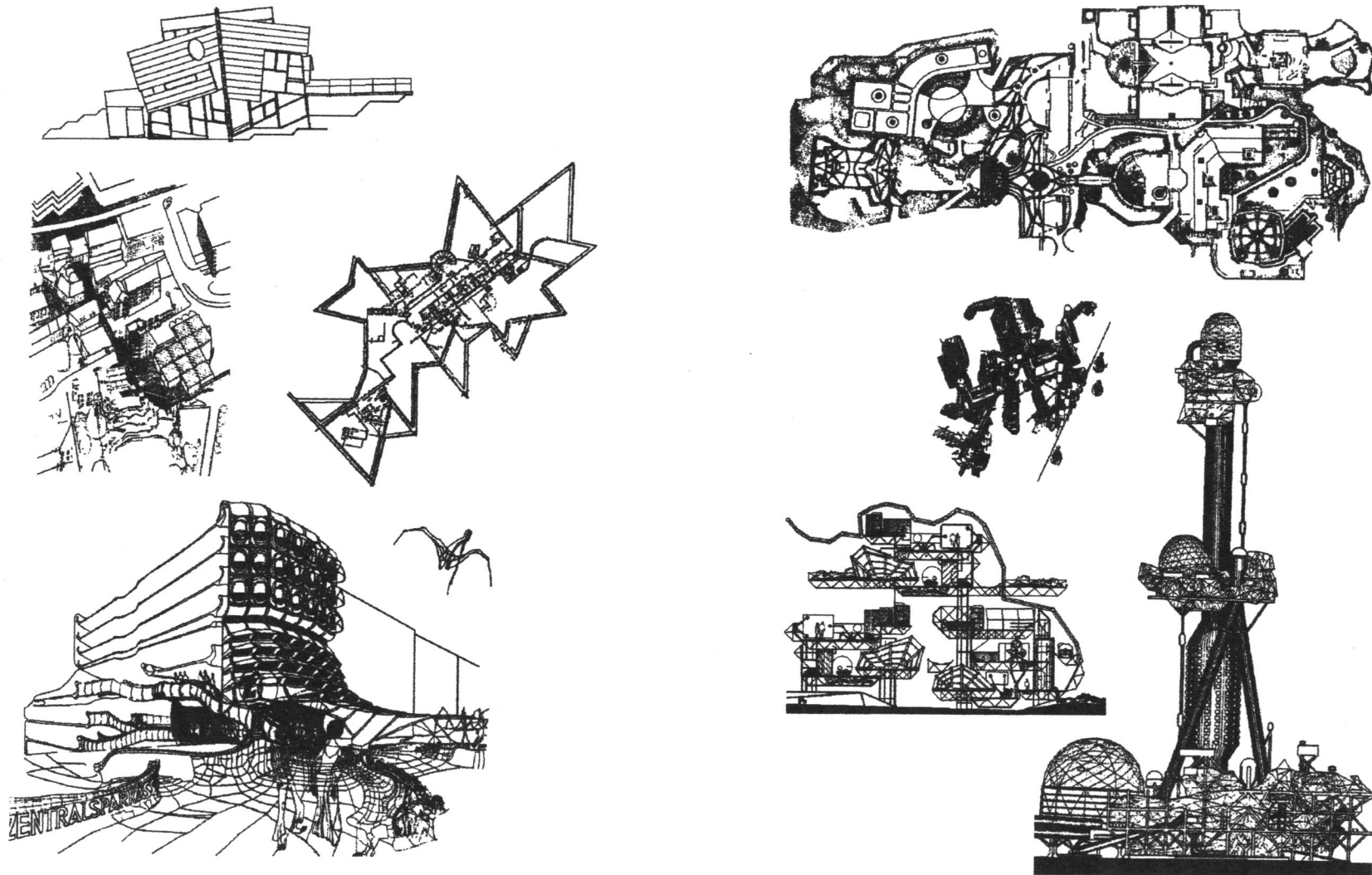


毎  
日  
生  
活



La aportación japonesa. Arriba: Kenzo Tange, edificios para Tokyo de 15 millones de habitantes (1961). Al centro: Kiyonori Kikuake, centro cívico de Miyakonojo (1966); Kisho Kurokawa. Wacoal Building en Tokyo (1984). Abajo: Tadao Ando, boceto proyectual; Fumihiko Maki, Edificio Espiral en Tokyo (1984).

La aportación escandinava. Arriba: Ralph Erskine, Hotel Cielo en Borgafjäll, en Suecia, y boceto planimétrico en forma libre (1948). Abajo: Reima y Raili Pietilä, seis bocetos y planta de Dipoli, club estudiantil de la universidad finlandesa de Otaniemi, cerca de Helsinki (1968).



Arriba: Günther Behnisch, asilo en Stoccarda-Luginsland (1989); Hans Hollein, museo en Münchenglbadbach (1982). Al centro: Jean Renaudie, complejo habitacional en Ivry, cerca de París (1976). Abajo: Günther Domenig, edificio bancario en el corazón de Viena (1979).

Arriba: Paolo Soleri, laboratorios Cosanti en Scottsdale, Arizona. Abajo: Peter Cook, Ciudad Plug-in (1964) y Torre de los Placeres (1963), dos ejemplos de acontecimientos urbanísticos; Grupo Archigram, sección de una estructura de construcción con paredes móviles y envoltorios neumáticos.

El coraje constructivo de **Alessandro Antonelli** (1798-1888), el uso de la estructura metálica de parte de **Luigi Mengoni** (1829-77), el "revival" medievalista de Camillo Boito, Luca Beltrami y Gaetano Moretti, la reanudación del artesanado especialmente en Lombardía y en Venecia, la presencia de auténticas personalidades artísticas como Giuseppe Sommaruga, Pietro Fenoglio, Raimondo D'Aronco, Ernesto Basile, Ruggero Berlam, prepararon el advenimiento del movimiento moderno en Italia. Pero no con la eficacia y el fervor que tuvieron las Arts and Crafts, el Art Nouveau y el prtoracionalismo en Inglaterra, Francia y Alemania. La persistencia de actitudes mentales tradicionalistas, la retardada industrialización, un vago complejo de inferioridad nacional que prefería aislarse en una improductiva autonomía en vez de reconocer la supremacía de otra gente, postergaron enraizarse del lenguaje moderno, entristecieron los espíritus más originales, desautorizaron las tentativas de reconquista impidiendo un gradual paisaje del eclecticismo a la nueva poética. La cultura oficial de Italia era arquitectónicamente sorda. El modernismo, como sabemos, había rozado la periferia, D'Aronco trabajaba en Torino, Udine y Turquía; Brasile en Palermo, Berlam en Trieste, Fenoglio por una breve estación en Torino. Roma era impenetrable; y puesto que necesitaban pasar por la capital, las energías se desfibraban, los impulsos juveniles venían reabsorbidos y llegaban por cansancio o desconfianza, al frente reaccionario.

Reprimir un proceso evolutivo significa provocar una revuelta. En el pantano mercantil y la retórica de los tradicionalistas, el manifiesto de la arquitectura futurista publicado por **Antonio Sant'Elia** en 1914 fué una sacudida de terremoto. Las ideas expresas repetían en larga medida aquellas divulgadas con mayor vigor por Humberto Boccioni: "Los jóvenes de nuestra generación, mirando el desarrollo del arte italiano en el siglo diez y nueve, deberían sonrojarse de vergüenza o llorar de desesperación. Quien considera Italia como el país del arte es un necrófilo. Se declaran monumentos nacionales todos los mugrientos y obscenos cuchitriles que todavía ensucian la ciudad italiana. Se pierde tiempo en discutir sobre aquel muladar pictórico que es la plaza de la Erbe de Verona, sobre los pestilentes canales de Venecia, sobre aquel miserable callejón chatarrero que se llama en Roma "vía Condotti". Teníamos por villanería el odio de lo nuevo. La historia de nuestro resurgimiento es explotado por una manada de escultores famélicos y deshonestos que tienden a estropear toda Italia. Disputas, recomendaciones, protección criminal, vileza, todo sirve para vender y lucrar. El dinero! La posición segura! aquí está el germen de toda la villanería artística italiana! Tener las comisiones de los encargados de gobierno, tener influencias, condecorados, y almacenar dinero. Necesitaría tomar a culatazos a todos los artistas que hoy en Italia gozan de la celebridad. Nosotros futuristas, detestamos el campestre, la paz del bosque, el murmullo del arroyo; preferimos el hombre descompuesto de la pasión y de la locura del genio, las grandes manzanas populares, los ruidos metálicos, el rugido de las multitudes. Conservar qué cosa? Tres arbustos a la izquierda, un encino a la derecha, una casucha (pintoresca) al centro, y después? Imbéciles! Como si no fuese infinitamente sublime el sobrecoger que hace el hombre bajo el empuje de la búsqueda y de la creación, el abrir calles,

---

llenar lagos, sumergir islas, lanzar presas, nivelar, lacerar, agujerar, desfondar, levantar, por ésta divina inquietud que nos dispara en el futuro. Gloria a la grande "publicidad" roja, reivindicadora de la naturaleza en lo arqueológico, y triunfante como complementaria sobre el paisaje verde de rabia... Nosotros queremos sustituir a las viejas emociones estáticas y nostálgicas, las violentas emociones del movimiento y de la velocidad".

Al final la posición futurista tenía el valor del anatema, de la grosería incrédula, de la revuelta ciega, brutal, salvaje. Pero Boccioni precisaba enseguida un discurso preñado también en arquitectura. Tomaba los movimientos del impresionismo porque en ello "las cosas se convierten al núcleo del ambiente que las rodea", y se pierde una dimensión, la profundidad, adquieren un cuerpo nuevo: la atmósfera. Pero la compenetración y la simultaneidad de representación entre objeto y ambiente, que el impresionismo limita al color, debe ahora envolverse en las formas: "nosotros queremos universalizar el accidente creando leyes de esto que nos ha enseñado desde hace cincuenta años el <instante> impresionista; en lugar de el accidente fijado, nosotros damos la accidentalidad definida en una forma que es su ley de sucesión". Hacía falta reaccionar contra la disolución impresionista, <"solidificar el impresionismo" sin recaer en una construcción estática: concebir el objeto como "un núcleo" (construcción centrípeta) del cual parten las fuerzas (línea-forma-fuerza) que lo definen en el ambiente (construcción centrífuga)... Nosotros creamos con esto una nueva concepción del objeto: el objeto-ambiente, concebido como una nueva "unidad indivisible">.

La crítica futurista del cubismo es puntual y despiadada, bajo varios aspectos todavía actuales: los ataques de Wright a Le Corbusier, Gropius y Mies, en general al racionalismo europeo brotado de la teoría cubista, retomando muchas tesis de Boccioni; la acusación del maestro americano a los cubistas es el tener esterilizada la ecuación primaria de la arquitectura moderna. Descomponiendo el objeto y numerando los componentes, el cubismo renuncia a vivir la acción. El análisis científico, que sobrecoge y talla, es útil como aquel que estudia el cadáver para descubrir las leyes de la creación; pero, seccionando y desmenuzando el objeto en sus elementos y después buscando reconstruirlo, los cubistas fabricaron un ser muerto y embalsamado, y además, destruyeron la fluidez impresionista, volviendo al inmovilismo pre-impresionista, a ideografías a priori que entraron en la academia. Parece sentirse un discurso de Wright contra los "ensambles" de los europeos, contra el gusto anatómico, mecánico de los racionalistas y cuyos paralelepípedos, incluso de vidrio y suspendidos sobre pilotes, no logran superar la tradicional volumetría cerrada. No basta: con sus quiebres el cubismo pretende acercarse a la cuarta dimensión, pero Boccioni observa que <éste procedimiento no es más que la traducción sobre el plano de la tela, de los planos del objeto que su accidental posición en perspectiva nos impide ver. Es un procedimiento racional que vive en la relatividad> y por lo tanto es sólo ilusoriamente dinámico. Los futuristas pueden acercarse mejor al concepto de la cuarta dimensión, porque <con la forma única, que da continuidad en el espacio creamos una forma que es la suma de los sobrecogidos potenciales de las tres dimensiones conocidas. Por lo tanto no es una cuarta dimensión "medida y terminada" que nosotros podemos dar sino una continua proyección de la fuerza y de la forma intuida en su infinita extensión>. Comparando mentalmente la "casa roja" de Morris, Taliesin y el club en Los Angeles de Wright con cualquier texto racionalista, también las

---

piedras de la Bauhaus, de la villa Savoye o de la casa Farnsworth, y la crítica de Boccioni de 1914 aparecerá concretamente expresiva de una completa poética.

El futurismo incitaba a la total abolición de la línea terminada y del volumen inerte; a abrir de par en par la figura, encerrando el ambiente; a concebir los cuerpos no aislados en el espacio, pero como núcleos mas o menos compatibles de una misma realidad; a conferir potencialidad dinámica a ésta realidad mediante la línea-fuerza, compenetraciones de planos, "el choque de todos los ángulos agudos", "la línea oblicua que cae sobre el ánimo del observador como tantos rayos del cielo, y la línea de profundidad", "la esfera, la elipse que rueda, el cono volcado, la espiral y todas las formas dinámicas que la potencia infinita del genio del artista sabrá descubrir", "la perspectiva obtenida no como objetivo de distancia pero si como compenetración subjetiva de formas veladas o duras, blandas o afiladas", "la línea en zig-zag y la línea ondulada", "el desequilibrio de la forma".

Suspendiendo aquel tanto demagógico que no es separado jamás de la polémica futurista, se toma aquí el presagio de una visión espacial, continua, orgánica, de los ángulos wrightianos de 60° y 120°, de la espiral ceñida sobre un truncado cono volcado del museo Guggenheim. Si no otro, Boccioni tenía el mérito de hacer intervenir a Italia en el debate que comprometía a los mejores artistas europeos, desde Apollinaire a Picasso. Necesitaba quitar el provincianismo a la cultura de la península, sin temor de aparecer paradójico. Los futuristas no tuvieron miedo.

La arquitectura sin embargo no puede satisfacerse de formulaciones abstractas, por estimulantes que sean; reclaman los poetas que le preceden. El purismo lo encontró Le Corbusier y Oud; el neoplasticismo, Gropius y Mies van der Rohe; el constructivismo soviético, Tatlin y Melnikov; el expresionismo, Gaudí, Mendelsohn, Häring y Scharoun; el futurismo fué tan solo las magnéticas escenografías de Antonio Sant'Elia. Ahora afines a las imágenes constructivistas y expresionistas, montan un panorama integralmente construido, postulan la unidad entre hombre y ambiente, tienen una potencia emotiva de titánica escala monumental, reintegran dramáticamente la estereometría descompuesta de los cubistas, pero permanecen escenografías, románticas evasiones de una ciudad artificial. Así, las individuales líneas oblicuas y en zig-zag, elipses y espirales, la abolición de la figura terminada, pero no fluyente y de apertura espacial. Un Boccioni de la arquitectura futurista no nació, de modo que el manifiesto de Sant'Elia, positivo en el impulso subversivo, quedó nada mas en un generoso sueño.

El movimiento moderno fue relanzado mas tarde, sobre bases olvidadas de los postulados futuristas, en el cuadro de una cultura enganchada a Le Corbusier, a Gropius y a los racionalistas alemanes. En 1926 el "Grupo 7" formado por lombardos y por Adalberto Libera inició una campaña pacífica de renovación lingüística; los promotores, todos jóvenes y algunos ni siquiera con licenciatura, se preocupaban de no irritar los poderes centrales, subrayando las ventajas de una acción diplomática vuelta sobre todo en las regiones septentrionales mas permeables a las nuevas ideas, menos controladas por la autoridad estatal y en relación con las organizaciones europeas. Una clave integrada en Italia, mas que una temeraria conmoción: este era su propósito, prudente e irrealizable. Constituyeron el MIAR (movimiento

---

italiano de arquitectura racional), algunos miembros inquietos, impacientes de una situación anémica y estancada, se instalaron en Roma en 1931, la clave francamente polémica, muestra los proyectos y realizaciones. La guerra entre retóricos, monumentalistas, mercenarios que adulaban el fascismo en nombre de la "románica imperial" de falsos arcos y columnas, y de frente al arte moderno coincidente con aquello del compromiso social, se vuelve explosiva. Como era lógico en el temperamento de una dictadura oscurantista, vencieron los monumentalistas, Marcello Piacentini a la cabeza, con Gustavo Giovannoni, Giovanni Muzio, Marcello Canino y cómplices, mientras el MIAR fue disuelto; pero los jóvenes habían dado una prueba de energía y rigor moral, y en los años siguientes tuvieron la voluntad de realizar numerosos edificios genuinamente modernos y de extender una arriesgada, herética actividad cultural. Centro de propulsión de ideas y de iniciativa fue de 1932 al '43, la revista *Casabella-Costruzioni* dirigida por Edoardo Persico y Giuseppe Pagano: aquí se encontraron intelectuales antifascistas con arquitectos que, independientemente de su credo político, producían obras evidentemente adversas a la directiva estética del régimen; fueron debatidas las ideologías arquitectónicas agitadas en Europa, difundidos los trabajos de los mayores maestros del mundo, y examinadas las tesis del urbanismo contemporáneo con todas sus polémicas consecuencias. Con el mérito de Pagano y de sus colaboradores, una minoría pudo concretar una experiencia racionalista y después de la guerra volvió a la escena internacional sin traumas.

Ocasione:  
El acontecimiento de la arquitectura moderna en Italia es sin embargo tejida de trágicos eventos y pagada a un precio muy alto: Antonio Sant'Elia cae en octubre de 1916 en un combate cerca de Monfalcone; Edoardo Persico murió misteriosamente en 1936; Giuseppe Terragni, volvió de Rusia en estado de agotamiento nervioso en 1943, murió pocos meses después; Giuseppe Pagano fue asesinado en abril de 1945 en el campo de exterminio de Mauthausen, después de ser torturado por su acción de conspiración. Para todos la libertad era en el espesor de la arquitectura y más allá, un problema total de vida.

Edoardo:  
Desde la primera manifestación del movimiento racionalista emerge: la personalidad lírica de **Giuseppe Terragni**. Comasco, con licenciatura en el Politécnico de Milán, quería una arquitectura que, basada sobre la coherencia funcional, extraía impecables ritmos helénicos y claras disonancias respecto a un entorno vulgar; la poesía, para él, tenía un deber de rescate global. Hablaba y escribía poco, creía en la intransigencia de los hechos, apuntaba sobre las realizaciones. A los 23 años, construyó el "Novocomum" transgrediendo a los órdenes de la comisión constructiva y provocando, con un clamoroso hecho completo, una resonancia polémica sobre la renovación arquitectónica y sobre la desobediencia civil. El bloque del Novocomum es fundamentalmente prismático, pero Terragni aquí inyecta el ímpetu dinámico incrustando de vuelta en los ángulos dos cilindros de vidrio y haciendo girar el voladizo entero al segundo nivel. Escandalosamente desnudo. El edificio reiteraba la exigencia de quebrar la línea cerrada para sancionar con expedientes en partes ajustadas de los constructivistas rusos, un cambio con el espacio que lo rodea.

---

La obra maestra de Terragni es la Casa del haz en Como. Inmaculada estereometría cúbica cuyos ambientes se disponen alrededor a un patio de planta cuadrada. Se evidencia el procedimiento de descomposición geométrica: el cubo es dividido en tres porciones de las cuales la derecha repercute en la fachada completamente de tabique, mientras la izquierda se proyecta en una jaula de concreto armado por completo, al centro donde la retícula estructural es desvinculada, abajo y arriba, de cada funcionalidad para encuadrar la secuencia cristalina del ingreso y el cielo. En el superponer tal tripartición volumétrica y el módulo de relación 5:2 de los vacíos y del lleno frontal está el secreto de éste intento de cristalizar la experiencia del "Novecientos" pictórico en el lenguaje racionalista, escribiéndose así un capítulo italiano. Amor-odio por Le Corbusier: purismo, pero con cuatro fachadas diversas, techo-jardín sin pilastras y ventanas alargadas.

En el asilo Antoni Sant'Elia en Como, Terragni se desbloquea de una disciplina formal intelectual y confiesa una sonriente flexibilidad. Anula la estereometría bloqueada y articula los cuerpos, retrasa en una entrevista mas íntima entre construido y vacío, bromea con el sagaz armazón disimétrico y alienta los cambios con la atmósfera. También mantuvo un lenguaje muy personal en las colaboraciones con Pietro Lingeri y Cesare Cattaneo: entre éstas, va recordado el proyecto para el palacio de los congresistas en la exposición universal del '42 en Roma, una de las tantas ocasiones desperdiciadas de aquel presumido, macabro y vergonzoso acontecimiento.

El ejemplo moral, más allá que artístico de Terragni sirvió a sus compañeros lombardos, antes que nada a Luigi Figini y Gino Pollini, autores de una deliciosa villa-estudio en la exposición trienal de Milán en 1933 y de numerosos edificios para la Olivetti de Ivrea. En 1940, en Cernobbio, los departamentos de Cattaneo constituyeron una variante del lenguaje de Terragni.

**Edoardo Persico** ha marcado relieve en la crítica arquitectónica; su copiosa, incisiva, aunque también sin sistema atenta actividad impidió el embaucamiento de los artistas italianos en los compromisos del "Novecientos", de la "mediterraneidad" y de los escenarios pseudo-metafísicos de las plazas antiguas. Fué pensador inquieto, intransigente, dotado de excepcional intuición de las situaciones históricas. En el terreno creativo, su trabajo se resume en pocas instalaciones de negocios y exposiciones ejecutadas con otros, en particular con Marcello Nizzoli.

La sala de las Medallas de Oro en la muestra aeronáutica en 1934 reviste de una extraordinaria importancia, debido a que abre una temática lingüística destinada a amplios desarrollos. Sustancialmente, Persico sumaba la posibilidad de trasfigurar el espacio arquitectónico marcándolo con una red de columnas muy delgadas de madera o acero que medían la profundidad e inducían telares colgados en módulos vacíos con transparencias y vueltas dinámicas. Cualquiera que sea la forma material de la cavidad, ella se comparte de frente a los intangibles andamios de líneas en tensión que resultan en mágicos espacios, dimensionalmente inaprensibles y desanclados de cada clausura. Poética

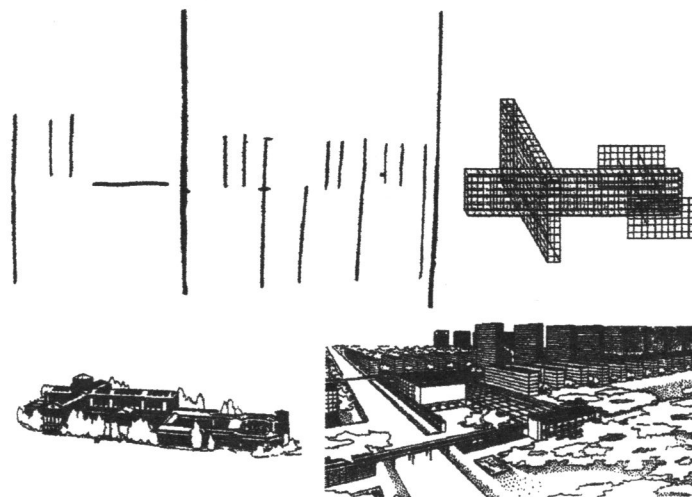
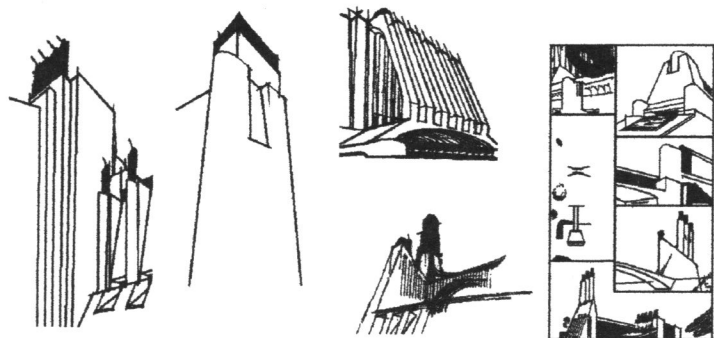
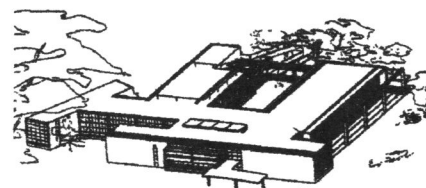
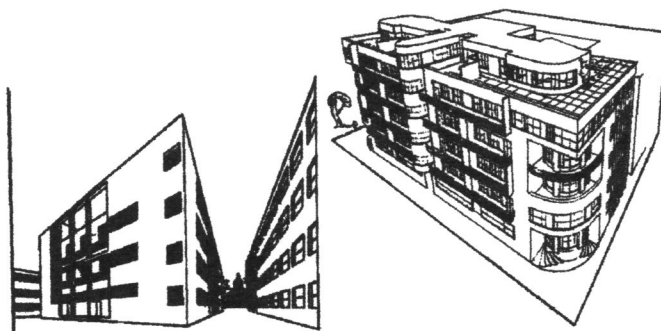
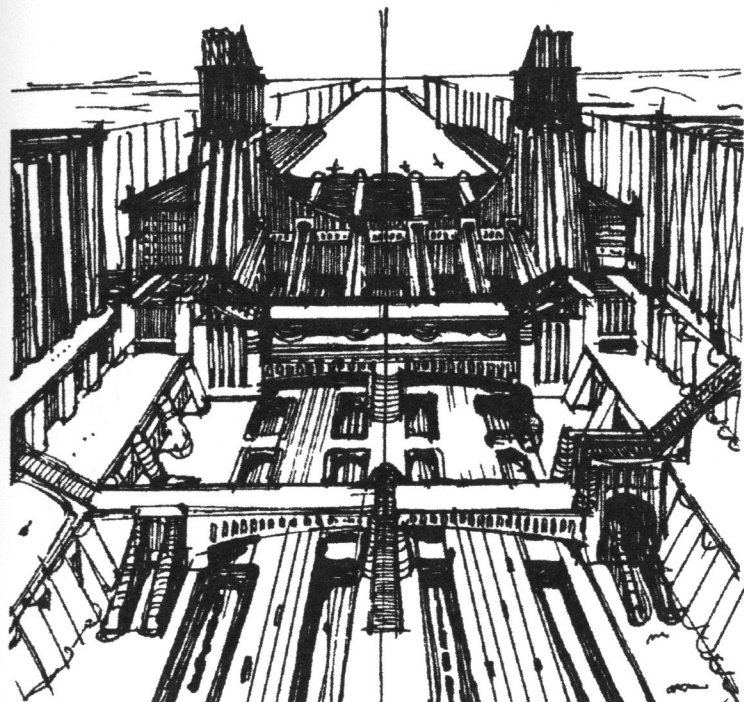
---

muy original, que ofrece una peculiar contribución italiana al arte expositivo, y fue aplicada en la exposición trienal de Milán y madurada en el lenguaje de Franco Albini.

Más intento en proporciones áureas y acentos "mediterráneos", el estudio **BBPR** (Luigi Banfi, muerto en el campo de concentración de Mauthausen, Ludovico Barbiano de Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto Nathan Rogers) proyectó la colonia de helioterapia de Legnano, después el palacio de correos para la exposición romana del '42, el único edificio que, en la desconsiderada ebriedad de falsos arcos y terminadas columnas, es testimonio de la existencia de un movimiento moderno italiano. Inmediatamente después de la guerra en 1946, el pequeño monumento a los muertos en los campos de Alemania es un castillo de líneas cristalizadas que se apoyan en una base en cruz; al centro, un cubo de cristal, contiene la tierra del campo de concentración de Mauthausen, mientras a sus lados, dispuestas aritméticamente, placas de mármol blanco y negro con inscripciones dedicadas a los mártires. Los discos de metal y las placas se reflejan en el suelo de modo siempre cambiante, exaltando el cubo o proyectando dramáticas sombras alargadas. Otra obra expresivamente alcanzada en su claridad matemática es el pabellón de USA en la exposición trienal de Milán en 1951. La planta, formada por tres círculos concéntricos, determina una sección de altura constante en el perímetro, pero escarpada en su lado norte; su estructura de madera confiere una transparencia agudamente atenuada de paneles llenos que enmarcaban cuadros paisajistas, mientras en tierra una extensión de grava perfilaba el camino de los visitantes. Constituye un punto de ruptura bastante discutido la Torre Velasca en Milán, vagamente gótica ensanchada en la parte superior y atormentada en la estructura. El tema o la coartada del contexto urbano empuja a mirar hacia atrás perdiendo autenticidad y brillantez.

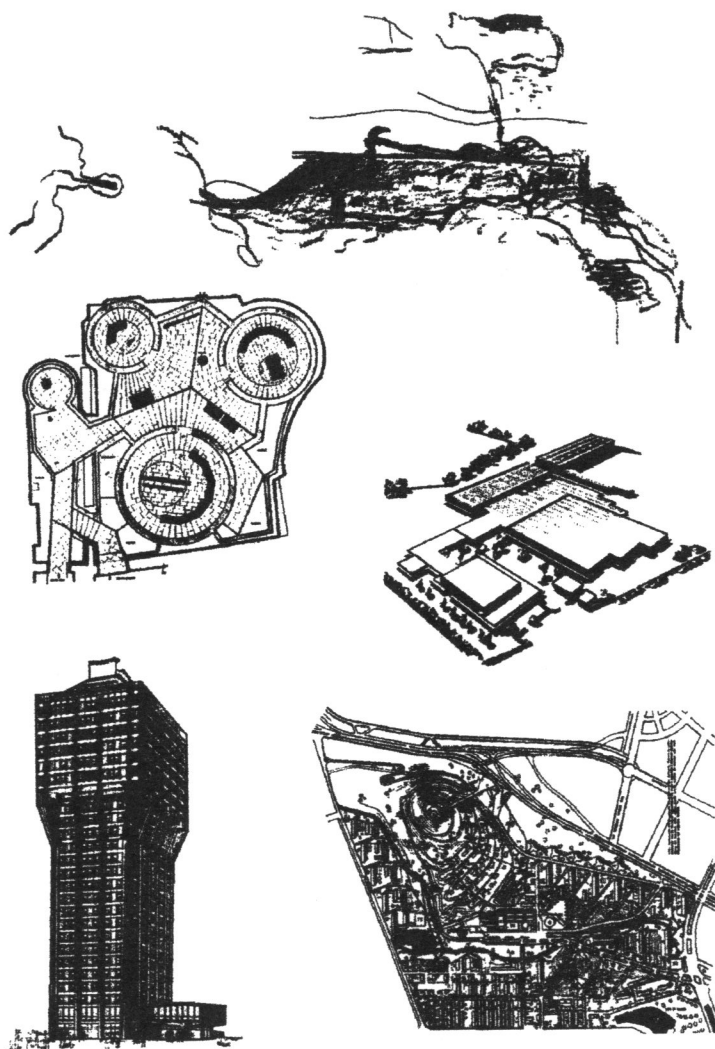
El foco del racionalismo reside en Milán porque ahí actuaba **Giuseppe Pagano**. Impetuoso, polémico, extrovertido, él personifica la resistencia contra la retórica monumental; disfrazado desertor del régimen, fue el héroe, cercano a Terragni y Persico, de la moderna arquitectura italiana. Escribió, promovió, organizó una costumbre civil de construir, renunciando con apartarse en solitaria inspiración para defender el arte aristocráticamente intenso. Cuando recriminaba con su cortante ironía al megalómano culto del "romanismo", hablaba a nombre de todos los artistas honestos, sabía garantizar al país con su sacrificio, una continuidad de cultura que el nazismo había truncado en Alemania y que venía oprimiendo dondequiera que se extendiese su esfera de influencia. Como arquitecto, sostenía un lenguaje sano, medido, realista, exento de virtuosismos y tecnocracias, enajenado de utopías abstractas. Del palacio Gualino en Torino, proyectado en 1927 con Gino Levi Montalcini a las salas ordenadas en la exposición trienal de Milán del '40, del instituto de física a la universidad de Roma, a la universidad de Milán, Bocconi y los numerosos planos urbanos, no recapituló sobre el instante de secuestro fantástico pero su empeño de trabajo serio, competente y socialmente iluminado. Murió en Mauthausen por lo cual mostró éstos principios también en la lucha partidaria.



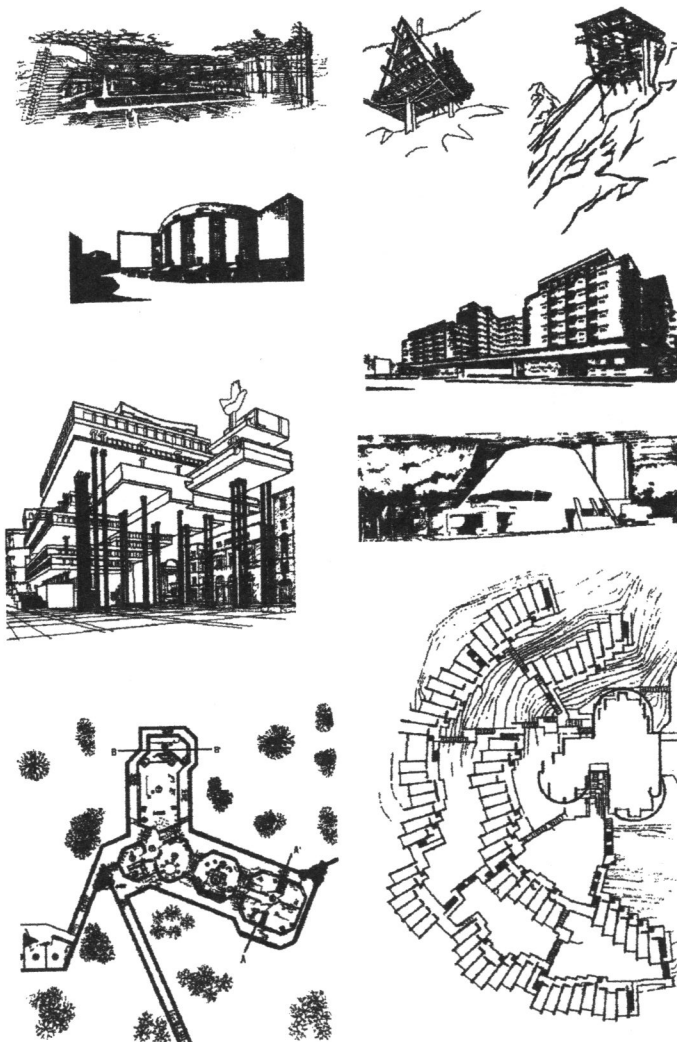


*Futurismo: visiones de Antonio Sant'Elia. Arriba: Estación ferroviaria para Milán (1914). Abajo: dos diseños (1914), estación ferroviaria (1913), proyecto de puente (1913-14), varios bocetos para la Nueva Ciudad, con sus dos niveles carreteros (1913).*

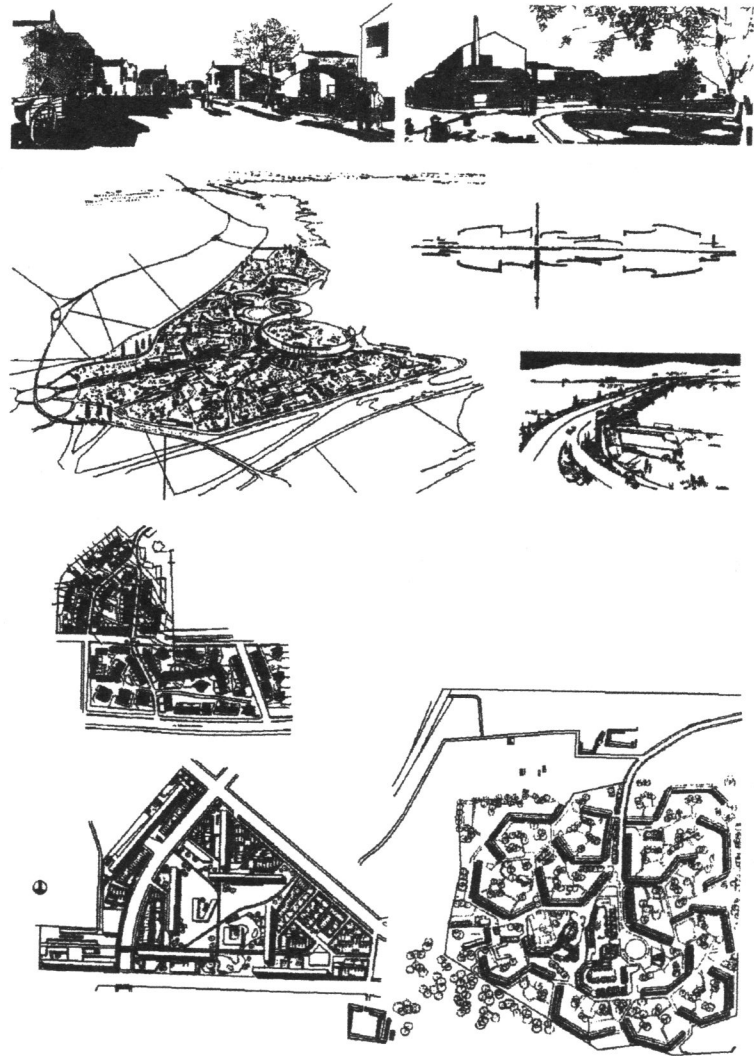
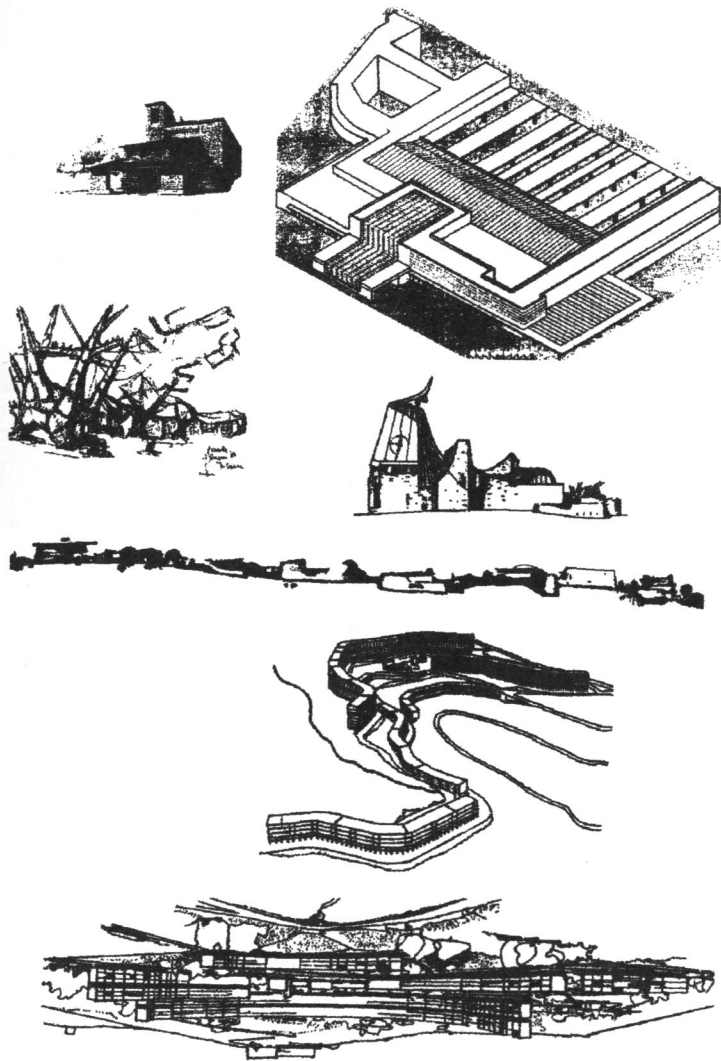
*Terragni, Persico, Pagano. Arriba: Novocomum (1927), Casa del Fascio (1932), Asilo Sant'Elia en Como (1932) de Giuseppe Terragni. Al centro: boceto y construcción metálica en Milán (1934) de Edoardo Persico. Abajo: pabellón en la 'Expo de Torino (1928) y "Milán verde" (1938) de Giuseppe Pagano (con Albini, Gardella, Minoletti, Palanti, Romano).*



Arriba: Adalberto Libera, villa Malaparte en Capri (1940). Al centro: Franco Albini, museo del Tesoro en Génova (1952) e Ignazio Gardella, proyecto para la industria en Vimercate (1966). Abajo: Estudio BBPR, Torre Velasca en Milán (1954) y Piero Bottoni, Barrio QT8 en Milán (1953).

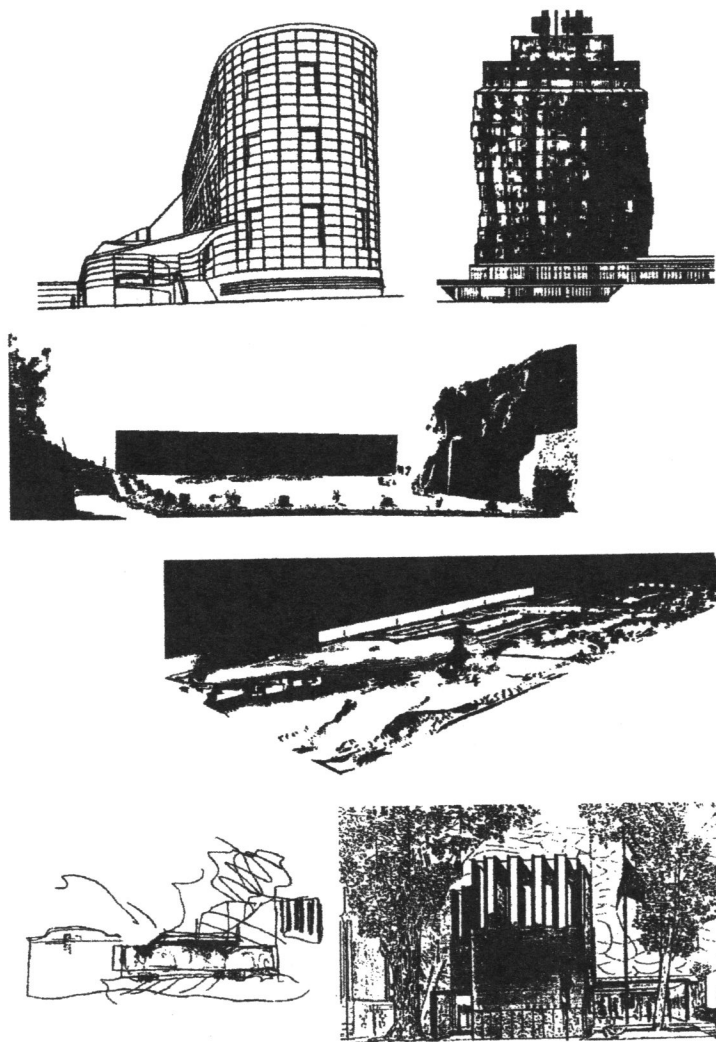


Arriba: C. Mollino, refugio en Lago Nero, casa Capriata, estación del teleférico del Fürggen (1951). Al centro: P. Aschieri, casa para ciegos de guerra en Roma (1931); M. De Renzi, complejo Federici en Roma (1931); G. Samonà, oficios parlamentarios en Roma y Teatro de Sciacca (1974). Abajo: G. De Carlo, casa en Cervignano y Universidad de Urbino (1963).

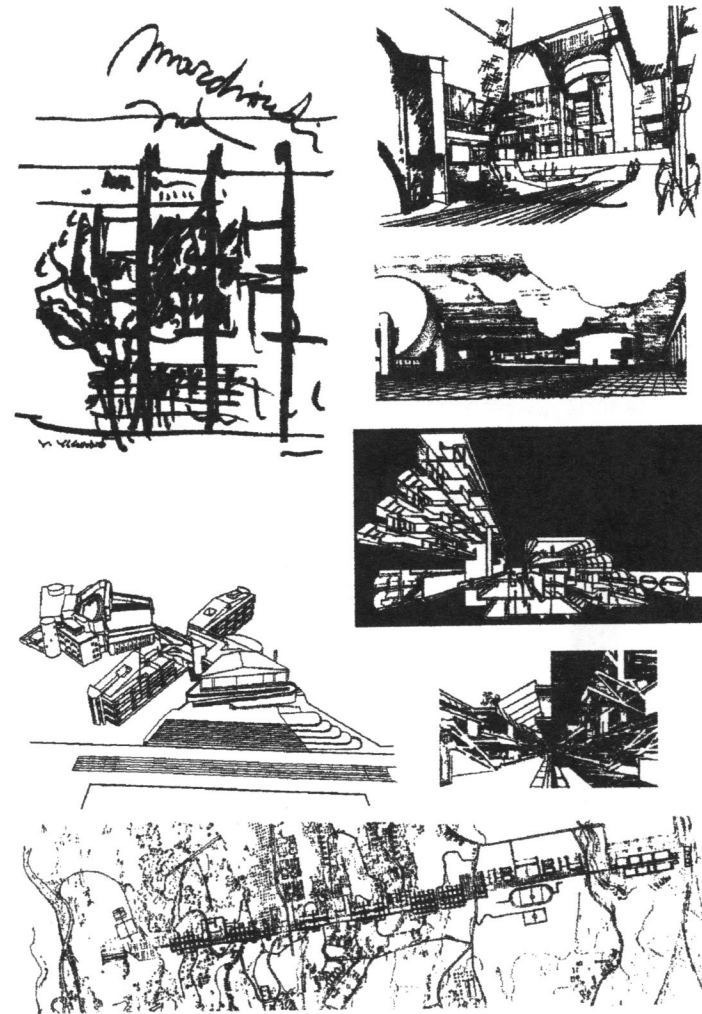


Arriba: Giovanni Michelucci, estación de Florencia (1936), iglesia en Collina, cerca de Pistoia (1946), dos bocetos para catedrales. Al centro: Leonardo Ricci, comunidad Monte de los Olivos en Riesi (1963). Abajo: Luigi Carlo Daneri, complejo residencial Forte Quezzi en Génova (1960).

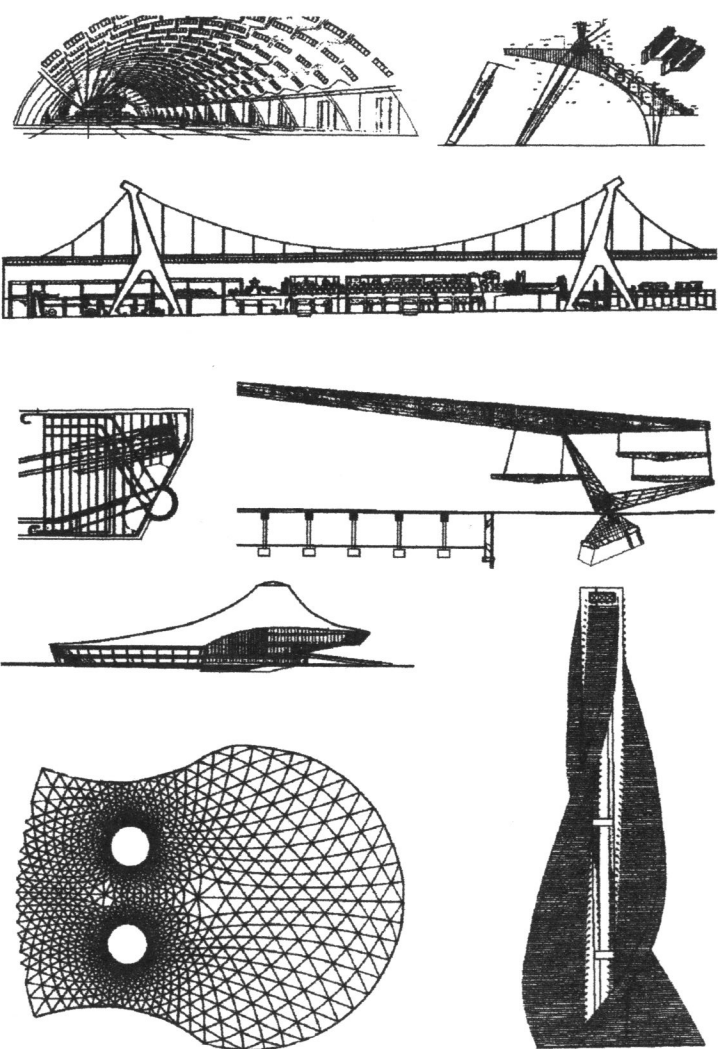
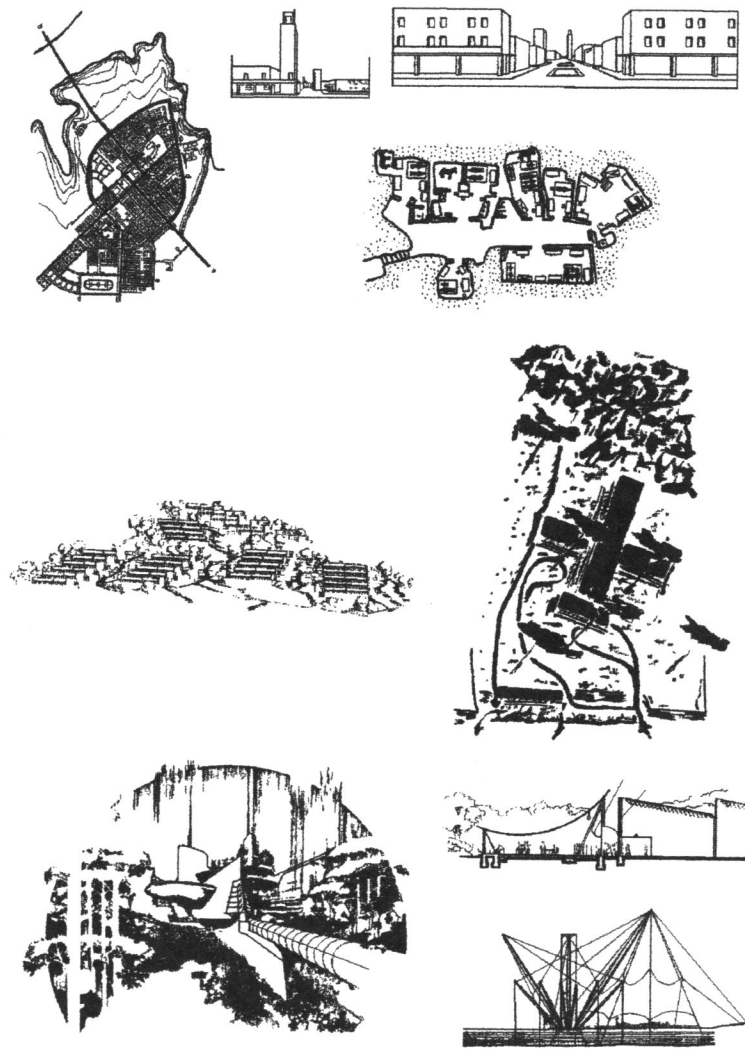
Arriba: Ludovico Quaroni, "La Martella" cerca de Matera (1951), barrio en Mestre y su reflejo en la laguna (1959), puente sobre Dora en Ivrea (1957). Al centro: Avaroni y Ridolfi, barrio Tiburtino en Roma. Abajo: Figini, Pollini y Ponti, barrio en via Dessiè en Milán (1951); Astengo, Renacco, Rizzotti, barrio Falchera en Torino (1951).



Arriba: Mario Ridolfi, palacio postal en Roma (1933) y torre para motel (1968).  
 Al centro: Mario Fiorentino, Mausoleo en la Fosa Ardeatine en Roma (1945,  
 con Giuseppe Perugini), barrio de Corviale en Roma (1974). Abajo: Carlo  
 Scarpa, pabellón de Venezuela en la Bienal de Venezia (1954).



Arriba: V. Viganò, Instituto Marchiondi en Milán-Baggio (1958); C. Aymonino,  
 Ospedale en Mirano (1967) y campus en Pesaro (1970). Al centro: G. Canella,  
 centro cívico en Pieve Emmanuele, Milán (1971); L. Pellegrin,  
 macroestructura para Roma (1990). Abajo: M. Sacripanti, Museo en Padova  
 (1969); V. Gregotti, Universidad de Calabria en Cosenza (1972).



Arriba: Luigi Piccinato, Sabaudia (1933) y Sassi di Matera (1966). Al centro: Enzo Zacchioli, dormitorios en la Llanura del Crati (1971); Luigi Cosenza, fábrica Olivetti en Pozzuoli (1951). Abajo: Aldo Loris Rossi, comunidad para Perugia (1975); Renzo Piano, proyectos para Vicenza (1985) y Génova (1992).

Arriba: Pier Luigi Nervi, estación de Palermo (1946), palacio del deporte en Roma (1958), almacén Burgo en Mantova (1961). Al centro: Riccardo Morandi: desarrollo en el salón subterráneo en Torino (1959), hangar en Fiumicino (1961). Abajo: Sergio Musmeci, palacio del deporte en Florencia (1966) y rascacielo helicoidal de Manfredi Nicoletti (1972).

---

En Roma se desencadenaba la reacción de las columnas sin bases ni capiteles, o sea "sin cabeza ni cola". Pero el impulso proveniente de Milán fue un éxito y repercutió también en ciudad universitaria, a pesar de la instalación clasicista de Piacentini: entre otros el asimétrico edificio de Pagano, encontramos de hecho el Instituto de Botánica firmado por **Giuseppe Capooni** y el de Matemáticas, articulando un cuerpo frontal y en un giro del aula de diseño que delimitan un patio semicircular, de **Gio Ponti**. Estos son los autores de los palacios Montecatini y Pirelli en Milán, y tienen el mérito de haber difundido también a través de la revista *Domus*, la decoración moderna. Su presencia explica la amplia clientela burguesa que comete encargos a los arquitectos lombardos, y su límite está en el gusto y en la psicología de ésta clientela que los satisface con clemencia en frágiles partidos neoclásicos y en lenocinios sentimentales. No acaso es un auténtico genio, Carlo Mollino de Torino, colaborando en *Domus* donde degradaba todo lo decorativo, se auto-canceló de la función de líder del movimiento moderno.

Entre los muchos arquitectos milaneses que se podrían citar se distinguen **Franco Albini**, Piero Bottoni e Ignazio Gardella. El primero, como habíamos dicho, reafirma los temas filiformes de Persico en la galería del palacio Blanco y en el museo del Tesoro en Génova. Su metodología es inequívoca: cada objeto, cuadro tapiz o escultura, va puesto en evidencia con una correspondiente reliquia de cristal o con un soporte metálico con tal de que gire, de modo que las obras de arte, en vez de empotrarse mecánicamente y sin caracterizaciones en los órdenes de una arquitectura preconstruida, moldean ellas mismas la arquitectura llegando a ser directrices o puntos de convergencia de la estructura espacial. Mas tarde, con Franca Helg, Albini conforma la Renaciente plaza romana Fiume, adoptando motivos manieristas y barrocos también bajo el perfil cromático. La pesada estructura de hierro a la vista está cubierta de paneles en grano de granito y mármol rojo, de consistencia de material carnososo.

Más pragmático, **Piero Bottoni** conjunta el QT8 milanés, eleva y restaura numerosos edificios a Sesto San Giovanni y a Ferrara, redacta planos reguladores. En cuanto a **Ignazio Gardella**, destaca muy joven con el dispensario antituberculoso y con el edificio para empleados en Alejandría, prosigue la búsqueda experimental en la galería de arte moderno de Milán, en su casa Zattere en Venecia y en el comedor Olivetti de Ivrea. Es sensible a la influencia escandinava, especialmente de Alvar Aalto.

Vivaz e imaginativo, pero con los límites que habíamos indicado, domina Torino con su diseño ágil y fluido **Carlo Mollino**, conocido sobre todo por la ondulada composición y por las lánguidas superficies de las fábricas de la sociedad hípica, por la ingeniosa estación-hotel montañas y por el auditorio. Lo apoya con un profesionalismo más severo **Gino Levi Montalcini**. Pero el Piemonte está a la vanguardia urbana: Adriano Olivetti promovió el estudio del plano del Valle de Aosta; después **Giovanni Astengo**, en el Renacco y Aldo Rizzotti redactó un plano regional que sirvió de ejemplo. En Génova encontramos a Mario Labó y **Luigi Carlo Daneri** que, después de haber construido los mejores barrios Ina-casa, tienen genialmente impuesto el complejo del Fuerte de los Quezzi.

---

Por motivos ambientales, la actividad constructiva en Venecia es escasa. Pero el Instituto universitario de arquitectura, concretamente en el quindenio 1950-65, tuvo a **Giuseppe Samonà** un ardiente guía que lo transformó en uno de los más fértiles centros didácticos europeos. De origen siciliano, de vasta cultura e incandescente vitalidad, él muestra sus dotes proyectuales en la espléndida villa Scimemi de Mondello, en el teatro de Sciacca y en la propuesta para la plaza romana del Parlamento. A su espíritu fogoso y ávido se contraponen **Carlo Scarpa**, exquisito diseñador de la Bienal, de los museos del Castillo viejo en Verona y del palacio Abbatellis en Palermo. Supera a Albini en la maestría expositiva, es en un sentido neoplástico y en el otro wrightiano, como muestra el tortuoso y genial pabellón del libro en 1950. Su última tormentosa obra es la tumba Brion en San Vito de Asolo.

Entre los artistas más sensibles y fascinantes, **Giovanni Michelucci** debe su renombre a la estación florentina de S. Maria Novella, hecho excelente en 1936, acto seguido de un concurso que suscitó frenética polémica. Finalmente fue demasiado para aceptar el mecanismo racionalista, que se consideraba como íntimo y apartado, un autodidacta nunca cansado de excavar problemas formales, psicológicos y sociales, Michelucci es vehementemente receptivo del ambiente toscano en la Bolsa Mercantil de Pistoia. Una vocación de pobreza en combinación con una modulación antigua informa la iglesia de Collina, despersonalizada y casi anónima: el arquitecto habló con el alma de los campesinos que la frecuentaban y en ella no identificaron la catedral de Dios, pero sí, su más amplia casa común. De aquí se da un salto en el expresionismo estructuralista de la iglesia de la autopista del Sol, y de todas las obras sucesivas. No siempre busca volver a abandonar los elegantes modos toscanos, ama a Brunelleschi y por lo tanto critica el renacimiento, escribe y participa finalmente en la vigilia de cien años.

En Roma la difícil afirmación del movimiento moderno se debe a Luigi Piccinato, Adalberto Libera y Mario Ridolfi; ahí ayudan artistas más ancianos, como Pietro Aschieri, quien firma la casa De Salvi en la plaza de la Libertad y la fábrica de pasta Pantanella cerca de la estación; y más jóvenes como Luigi Moretti, autor de la fragante casa de esgrima en el foro itálico.

El teatro Eliseo en la vía Nazionale y el chalet de vía Nicotera van a considerarse entre las mayores obras de **Luigi Piccinato**, pero su valor trasciende la arquitectura y se centra en una intensa y vasta acción urbana en la cual sobresale por inteligencia de las situaciones y rapidés inventiva entre otros. Sabaudia, la única ciudadana valiosa entre aquellos enlaces, tiene un rostro democrático relacionado en parte por los agregados medievales y en parte por una atmósfera centroeuropea. Piccinato gestiona el plano regulador de Roma en 1962, el de Napoles, Pescara, Padua y Siena, trabaja en Turquía y en Argentina, ejerce una capilar acción cultural.

Temple de constructor que trae su ímpetu del sentimiento artesanal de la materia, **Mario Ridolfi**, desde el palacio de correos en plaza Boloña da libre acceso a una robusta fantasía. Atraviesa un periodo racionalista en los chalets de vía de villa Massimo y vía San Valentino, pero en la posguerra habla de los programas, está al centro del movimiento

---

orgánico cayendo más veces en el vernáculo. En los edificios con estructura a la vista, como aquellos de vía Etiopia, plasma dúctilmente la red de concreto armado definiendo la unidad volumétrica mediante achaflanados angulares, techos inclinados y uso de azulejos de cerámica. No tenía impulso y preparación para ser un maestro, y por lo tanto se aisló en Terni.

**Adalberto Libera**, secretario general del MIAR, desde las primeras tiendas de campaña de Ostia expresó un temperamento propenso hacia formas traslúcidas, estereometría nórdica, geometría lógica. Una confirmación de ésta dirección se encuentra en los trabajos conducidos en colaboración con Mario De Renzi, ya autor del óptimo complejo residencial Federici en la avenida abril XXI; entre éstos, la muestra de la revolución fascista de 1932 en vía Nacional, que marcó una calificada reanudación futurista, y el palacio de correos de San Pablo. Pero en ámbito de un obtuso esquema monumental y simétrico, los signos de Libera se reconocen en el palacio de los congresistas en el Eur y tanto más en el pequeño departamento de un nivel el - "rascacielos horizontal" - del complejo Ina-casa del Tuscolano, en el palacio de la región de Trento, y sobretodo en la deslumbrante villa Malaparte en Capri.

Entre la obra de la posguerra en Roma merece una señalación el bloque frontal de la estación Termini: rescató el horror del proyecto precedente de Angiolo Mazzoni que después los nauseabundos costados de falsos arcos, preveían un horroroso pórtico con columnas binarias. Los jóvenes antifascistas del Partido de Acción extendieron unas valientes batallas para evitar el delito, obtuvieron un concurso ganado por grupos de **Eugenio Montuori** y **Annibale Vitellozzi**.

Un rígido bloque como base y con largas ranuras, dos por nivel, fungen de fondo en un atrio generoso, con un techo arqueado en cuyo envigado se intercalan con fajas luminosas; el espacio interno asume un contoneado dinamismo desembocando en la visual abierta hacia la Agger Servianus. No se podía alcanzar la organización y los valores marcados de la estación de Florencia, pero al menos es fijado el traspaso de la dictadura a la democracia.

El primado de los monumentos erigidos en la posguerra compete a la sistematización de las Excavaciones Ardeatine, sobre el lugar de la bestial masacre nazi de 335 personas. Las galerías naturales donde tuvo lugar la masacre fueron integralmente conservadas; cerca de ahí surge el "memorial", una inmensa piedra prismática suspendida y apremiante, sobre las tumbas dispuestas en un ambiente bajo y oscuro, alusivo de un aplastamiento.

Se ingresa a la plaza a través de una magnífica cancelería del escultor Mirko, cuyos contornos lineales expresionistas transforman la masacre humana, se avanza por el angustiado consuelo de las "fosas" alumbradas a intermitencias desde lo alto, o sea de las rocas que cayeron al brillar de las minas, para fomentar la masacre. Se sale de ésta opresión subterránea para penetrar en el monumento, sentencia unitaria de evidente dramatismo. Y el trayecto puede ser invertido a elección del monumento en la cantera. Muy jóvenes, **Mario Fiorentino**, **Giuseppe Perugini**, **Cino**



---

**Calcaprina, Nello Aprile y Aldo Cardelli**, realizaron ésta obra maestra en el clima de la resistencia y de la emancipación del fascismo.

El nombre de Fiorentino es ligado a otra obra magnífica, controvertida y desdeñosa: la unidad habitacional de Corviale, bloque de un kilómetro de longitud para aproximadamente 8,000 habitantes (aquella de Le Corbusier en Marsella es sólo de 135 metros de longitud, para 1600 personas). Gestionada en el modo mas negativo, sin servicios y empalmes carreteros, con ascensores destrozados, ésta solución es aparentemente in-vivable y por lo tanto para condenar. Pero, en espera de recuperar una manutención inteligente, expresa una voluntad sugestiva de concentrar, salvaguardando el terreno y evidenciando con un diafragma panorámico la conclusión de la metrópolis.

La búsqueda de una arquitectura producto de la configuración espacial se manifiesta en los chalets romanos de la vía Pisanelli (Radiconcini y Zevi). La planta en cruz desvincula los ambientes del yugo encajonado y facilita su nodo en brazos desiguales. Es otra tentativa de romper la uniformidad de los departamentos superpuestos y yuxtapuestos, concibiendo el edificio en varios niveles como una serie de villas libres.

En Nápoles, **Luigi Cosenza**, después de haber colaborado con Bernard Rudofsky, proyectó la fábrica Olivetti de Pozzuoli, estableciendo un diálogo cerrado entre producción industrial y naturaleza. Activistas; Carlo Cocchia y Giulio De Luca, después Michele Capobianco e Incola Pagliara, no sólo el rebelde **Aldo Loris Rossi**.

Mientras Sicilia es recordada por el empeño de Edoardo Caracciolo, cerca de Matera, en Lucania, las comunidades La Martella es un raro ejemplo de pueblo rural que descompone las habitaciones en "vecindarios", o sea núcleos de largas calles curvas. Es obra de un grupo dirigido por **Ludovico Quaroni**, personaje ambiguo e insatisfecho, oscilante entre modernidad y arrebatos neoclásicos, de quien van mencionados los barrios Ina-casa de Tiburtino, tentativo hecho con Ridolfi de trasplantar el organismo de un país en la periferia metropolitana, y una genial hipótesis de agregado a su laguna veneciana.

Entre los inventores estructurales, **Pier Luigi Nervi** ha adquirido prestigio internacional por el estadio Berta en Florencia, los célebres hangares de concreto armado y en acero de Orbetello, el salón del automóvil en Torino, el auditorio de la UNESCO en París, y varias otras obras entre las cuales la sala de audiencias del Vaticano. No de modo diferente a la Eiffel o Maillart, la técnica es para él, no un instrumento pasivo de ejecución, pero si un prepotente estímulo para el cual la intuición sintética vale bastante más que el manual de cálculo. Sin esfuerzos, casi conducida por el sentido común, brota natural la poesía de éstas estructuras debido a la humildad de un oficio amado.

Más complejo, **Ricardo Morando** descarta la simplicidad de las cúpulas y de los túneles de Nervi para comunicar la aparente inestabilidad y los arriesgados desequilibrios de sus organismos, en particular del salón subterráneo del

---

automóvil en Torino. Más joven y prematuramente desaparecido, **Sergio Musmeci** muestra su ingenio en el puente sobre el Basento cerca de Potenza, y en el arrollador proyecto del cruce del Estrecho de Messina.

El cuadro es completado con algunas aportaciones todavía no citadas de las últimas décadas. En Torino, **Roberto Gabetti** y **Aimaro Isola**, después de un sondeo "neo-modernista" (Bottega de Erasmo) y un estupendo montaje de "Moda Estilo Costumbre" (Italia '61) extienden una profesión entre cuyos productos va indicada la unidad residencial de villa Casana en Ivrea.

En Milán se concentra: **Giancarlo De Carlo**, figura de relieve también a nivel internacional por su presencia en el "Team X" y autor de muchos trabajos en el núcleo universitario de Urbino; **Victoriano Viganò**, por el Marchiondi de Baggio, el texto más completo del "brutalismo" itálico; **Guido Canella**, por varios elocuentes edificios públicos; **Vittorio Gregotti**, por el opinable esquema lineal de la universidad de Calabria en Cosenza.

En Génova, **Renzo Piano**, el único arquitecto que, del centro Pompidou en París, ideado con Richard Rogers, al aeropuerto de Kansai, puesto sobre una plataforma artificial en la bahía de Osaka, mantiene una estatura cosmopolita. En Venecia, Iginio Cappai y Pietro Minardis configuran el centro de servicios de Olivetti en Ivrea, mientras Valeriano Pastor busca prolongar las modas de Scarpa. En Boloña, otro grupo de la revista *Parametro* al cual se debe la reconstrucción del pabellón corbusieriano "El Espíritu Nuevo" en la zona de la feria, Enzo Zacchioli extiende una penetrante y sensible actividad profesional.

En Florencia, **Leonardo Ricci** continuó lanzando piedras expresionistas. Su itinerario señala el núcleo residencial en Monterinaldi, del fuerte bloque del barrio de Sorgane, de la población Monte de los Olivos en Riese y del sonoro palacio de justicia en Savona. Queda vacía el área ya ocupada del urbanista Edoardo Detti.

En Roma, el estudio **Passarelli** produjo el edificio poli-funcional de la vía Romagna, tripartiendo genialmente el volumen: sector comercial al nivel de terreno, oficinas en el prisma vítreo central y en lo alto "villas" desenganchadas de los alineamientos de las calles. **Luigi Pellegrin** es coherente asertor de la dirección orgánica. A **Carlo Aymonino** se deben los barrios Gallaratese de Milán y sistematizaciones urbanas en Pesaro. **Manfredi Nicoletti** diseñó los rascacielos helicoidales calculados por Sergio Musmeci. Entre las iglesias es señalada aquella de Franco Berarducci en la villa olímpica. Otros podrían ser nombrados.

La reacción neo-académica y post-moderna instigada en la Bienal de Venecia en 1980; tuvo efectos estrepitosos pero bien limitados. La tesis tradicionalista, ecléctica, evasiva, de marca neoclásica o neobarroca, no encuentra partidarios. Si algunas "primeras mujeres" traicionan el argumento auténticamente democrático de la arquitectura italiana, aquel que se reanuda a la resistencia antifascista, al liberal-socialismo de Carlo Rosselli, al Partido de Acción, a la herencia

---

de Terragni, Persico y Pagano, es garantizado de la red de punzadas de los jóvenes que operan lejanos de la metrópolis y de la corrupción de las carreras universitarias.

En 1919 Gropius promueve un concurso para "arquitectos desconocidos" y descubrió numerosos: un experimento análogo conducido hoy en Italia daría resultados sorprendentes. Finalmente, en el libro "*Lenguajes de la Arquitectura Contemporánea*" aparecen numerosas obras de autores desconocidos: Luigi M. Moretti, Badano & Calza, Mauricio Betta, Antonio Fanigliulo, Dell'Aquila & Forino, Francesco Cocco, a los cuales se podrían añadir Ferruccio Calzavara, Marcello Guido, Genovesi y otros cien. Los arquitectos del mañana resisten con cansancio y alegría garantizada, sea a alto precio, el futuro de la modernidad y por lo tanto de la democracia.

---

## FRAGMENTO ARQUITECTONICO PARA EL TERCER MILENIO

Son cinco los valores emergentes que el movimiento moderno, después de un itinerario de ciento cincuenta años, entrega al siglo XXI: la herencia wrightiana, una visión territorial y urbana, no más racionalista y eurocéntrica, un campo de búsqueda proyectual exenta de tabúes, ídolos y mitos académicos, la aspiración de un lenguaje de "grado cero" no áulico y no dialéctico, y la conciencia de que la modernidad creativa en arquitectura no puede coincidir con un ambiente democrático, liberal-socialista.

Para Frank Lloyd Wright no sucedió. Aquella que parecía una ley histórica, el archivo de las obras del genio y su prolongado olvido, está desmentida. Brunelleschi, Miguel Angel, Borromini, terminadas las exequias llenas de exaltaciones y panegíricos, fueron cancelados al menos por medio siglo; Wright es tentado, usando la coartada del Estilo Internacional, de los estándares industriales y del historicismo de limosna postmoderna, pero sin éxito. Por el contrario una gigantesca muestra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York relanzó en 1994 su increíble aportación de la ciudad horizontal "Broadacre" al rascacielos con altura de una milla en Chicago, de la invención paisajista en Taliesin West y en Fallingwater, a la continuidad espacial del Guggenheim. La lucha de una minoría por evitar el asesinato de Wright está vencida.

La Carta urbana de Machu Pichu promulgada en 1977 y enriquecida por sucesivos estudios, modificó e integró aquella racionalista de Atenas dictada por Le Corbusier en 1933. Al puesto del simplismo pionero se substituye la complejidad madura. La planificación territorial y urbana solicita un sistemático proceso de interacción entre proyectistas, usuarios y administradores. El carente desvío entre programación económica y planos urbanos implica enormes derroches.

Desde el tiempo de la Carta de Atenas, "la población mundial se duplicó determinando una triple crisis: ecológica, energética y alimenticia. Un fenómeno de tal capacidad, producto del éxodo rural, no era previsible". Además, la Carta de Atenas sugería que "la clave del asentamiento urbano admite cuatro funciones básicas: habitar, trabajar, recrearse y circular. Esto empuja a una sectorización funcional, mientras el desarrollo no debe estimular la división en distintos ámbitos funcionales por el contrario una integración poli-funcional y contextual".

Después de indicar la expropiación del área de las fábricas, a la contaminación ambiental, a la tutela del patrimonio histórico-monumental y al impacto tecnológico, se pasa a la arquitectura: <La Carta de Atenas no se ocupó de designar. No era necesario, porque con los que la firmaron concordaban en la definición de la arquitectura "el juego sabio de los volúmenes puros". La Villa Radieuse era compuesta de tales volúmenes; aplicaba un lenguaje de matiz cubista perfectamente coherente con la concepción y la metodología de una planificación vuelta a la descomposición de la ciudad en sus partes funcionales>.

---

Durante las recientes décadas la arquitectura creció. Su problema no es mas el juego visual de los volúmenes, pero es la creación de los espacios en los cuales vivir. Las conquistas de los años treinta, todavía plenamente válidas, conciernen:

- a) al análisis de las funciones y de las contenidas construcciones
- b) el principio de la disonancia
- c) la visión anti-perspectiva espacio-temporal
- d) la desintegración de la tradicional caja edificable
- e) la reunificación de la ingeniería estructural con la arquitectura

A éstas cinco “constantes” o “invariantes” lingüísticas vamos a añadir otras dos:

- f) la temporalización del espacio
- g) la reintegración edifico-ciudad-territorio, máximas contribuciones de Wright

El documento de Machu Pichu, “la ánfora más alta que contiene el silencio”, concluye con un himno al “no-terminado”. Y confirma: “los lugares significan. Atenas protegía la cuna de la civilización occidental. El Machu Pichu simboliza la aportación cultural de otro mundo. Atenas implicaba la racionalidad de Platon y Aristóteles, el iluminismo. El Machu Pichu representa todo aquello que escapa a la mentalidad categórica del iluminismo y no es clasificable en su lógica”. Tema urbano-tectónico jamás complejo, abierto y apremiante.

El movimiento moderno entrega al siglo XXI los resultados de una batalla que derrotó los cánones académicos, la proporción, la correspondencia, el ritmo de la “octava”, la perspectiva, la idea del objeto artístico “terminado” y perfectamente ejecutado, confortante.

Los deconstructivistas meten bajo proceso a los arquitectos absortos a producir formas puras, basada sobre la inviolabilidad de figuras geométricas elementales, incontaminadas, emblemas de estabilidad, armonía, seguridad, confort, orden, unidad. En sus obras, de Eisenman y Gehry a Koolhaas y Libeskind, la arquitectura es declarada un agente de inestabilidad, desarmonía, inseguridad, desaliento, desorden y conflicto. Rechaza la ideología del número de oro, de la instalación “científica” inmutable, eterna y universal, para defender los derechos de un “proyectar interrumpido” ajustado con la realidad.

Formas impuras, geometría torcida, ángulos no rectos, diagonales, volúmenes retorcidos, planos cóncavos-convexos, revoltijo de raíces y motivos. El arquitecto ya no persigue valores abstractos sobre-estructurales; habla en prosa,

---

acumula nuevos vocablos, evita cualquier tipo de síntesis, y alcanza una poesía carnosa, persuasiva, intrínseca a las cosas.

Resurge así el término de un “grado cero” de la escritura arquitectónica, anti-retórica y anti-autoritaria, popular mas no vernácula. Se retoma un discurso explorado en la prehistoria, en la primera época cristiana, en el alto medioevo, en la búsqueda de todos aquellos que desde Arnolfo de Cambio a Borromini, repudiaron estilos, costumbres inertes, frases hechas, modos codificados. El “grado cero” que el siglo XX transmite al XXI no pertenece a los héroes, pero si la comunicación cotidiana.

Una mirada a las tablas ilustrativas que concluyen éste ensayo consciente de dominar el panorama arquitectónico actual. El polo racional, no mas elemental y por el contrario sofisticado en su complejidad es representado por **Richard Meier** y **Peter Eisenman**, con algún acento expresionista de **Richard Rogers** y **Norman Foster**, con compostura imaginativa de **I. M. Pei**, del paisajista **Lawrence Halprin** y de **Herman Hertzberger**.

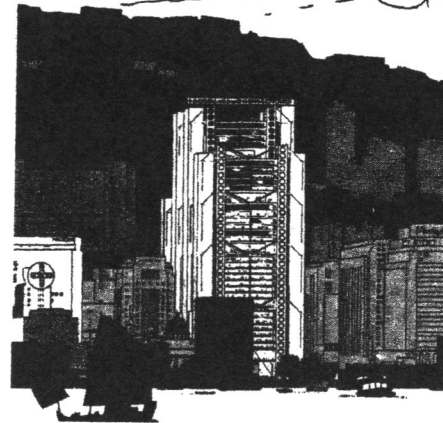
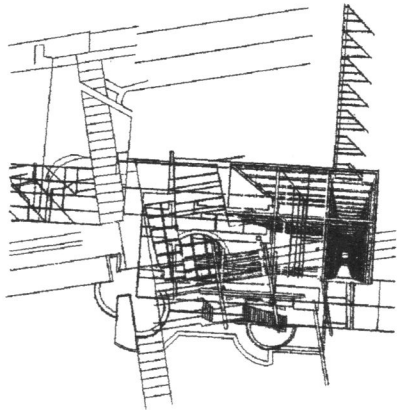
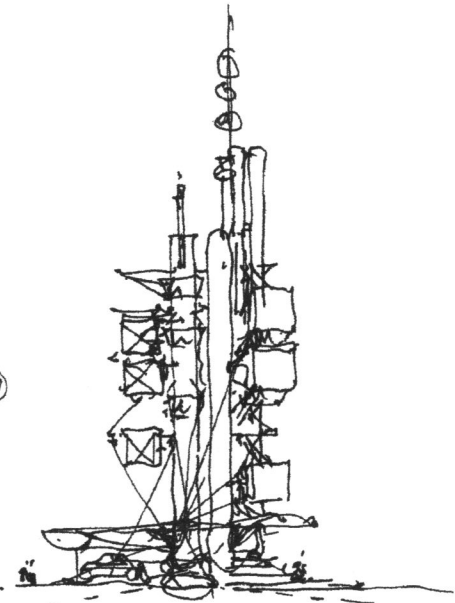
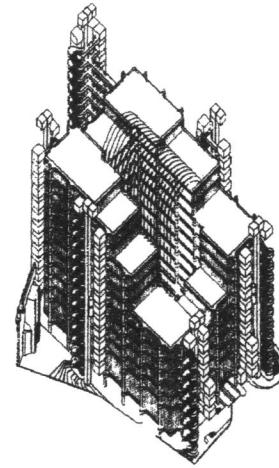
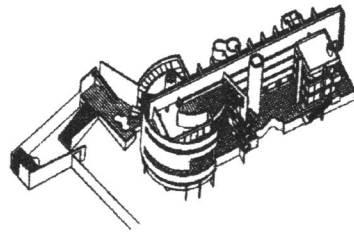
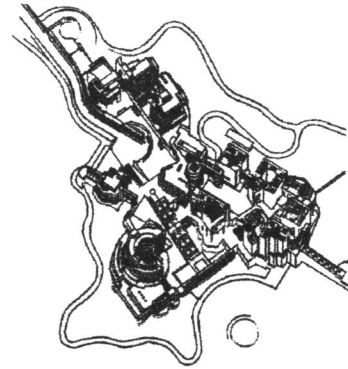
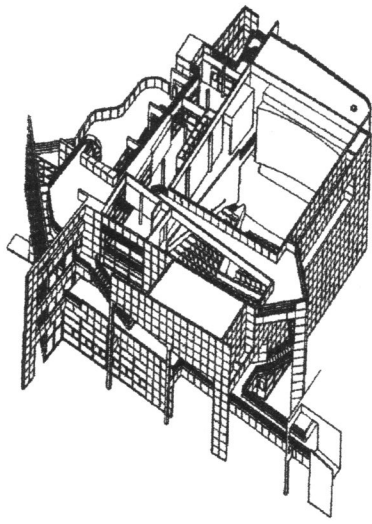
Pero **Lucien Kroll** y **Zvi Hecker** relanzan el desafío de la liberación lingüística. Ahí ayudaron a los discípulos de **Bruce Goff**, con **Arthur Dyson**, **Douglas Cardinal**, **Antoine Predock** y los deconstructivistas, con **Coop Himmelblau**, **Zaha Hadid** y **Daniel Libeskind**, autor del arrollador brazo judío en zig-zag del museo de Berlin.

Se arriba así al “grado cero” de **Frank Owen Gehry**, que marca el ensalzamiento de la arquitectura orgánica, el punto de llegada de la búsqueda iniciada por William Morris, articulada por Le Corbusier y por Mendelsohn, exaltada por el genio Frank Lloyd Wright.

Las “siete invariantes” del lenguaje moderno son realizadas por Gehry no solo como idea anticlásica, sino como brote e ímpetu nativo, en un contexto embriagador de pobreza placentera.

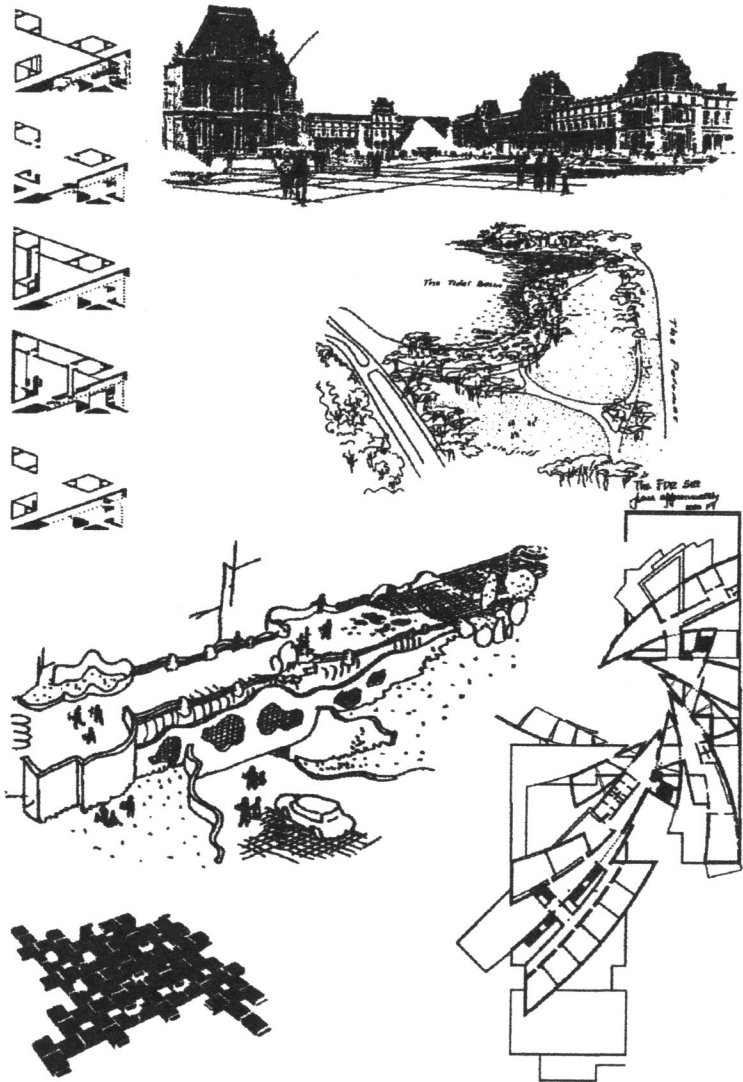
El último valor entregado al tercer milenio atiene a la relación entre arquitectura moderna y democracia liberal-socialista. En éste terreno dan testimonio Terragni, Persico y Pagano, por los cuales la modernidad – aquella que hace de las crisis un valor, una moral contradictoria, dice Baudrillard, y suscita una estética de ruptura – era sinónimo de vida ética y civil.

La arquitectura es el termómetro y papel tornasol de la justicia y de la libertad radicada en un consorcio social. Deconstruye las instituciones homogéneas del poder, de la censura, del colapso premeditado y proyecta escenarios orgánicos. Fuera de una modernidad ocupada, atormentada e interrumpida no es poesía arquitectónica.

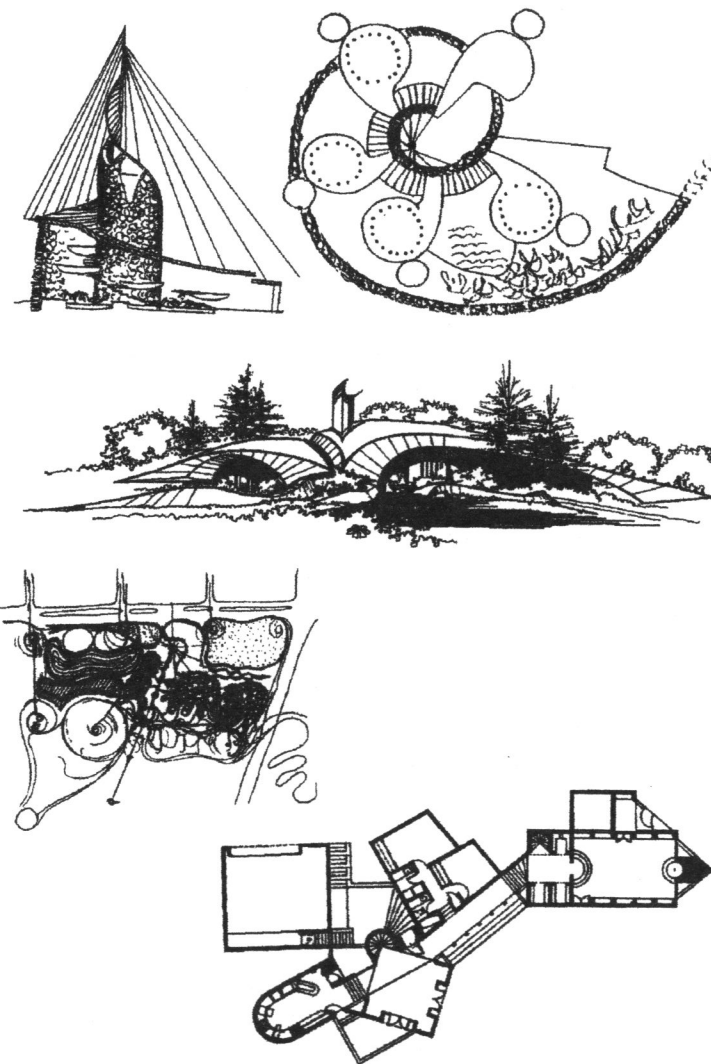


Meier y Eisenman. Arriba: Richard Meier, Atheneum en New Harmony, Indiana (1975), Centro Getty en Los Angeles, Cal. (1985) y Museo Arp en Rolandswerth (1990). Abajo: Peter Eisenman, Centro Wexner para Artes Visuales en Columbus, Ohio (1989) y Edificio Nunotani en Tokyo (1990).

Protagonistas en Gran Bretaña, Rogers y Foster. Arriba: Richard Rogers, Edificio Lloyd's en Londres (1986) y centro de exposiciones Tomigaya en Tokyo (1991). Abajo: Norman Foster, Hong Kong y Banco Shanghai, rascacielo de 41 pisos realizado en el puerto de Hong Kong (1979).

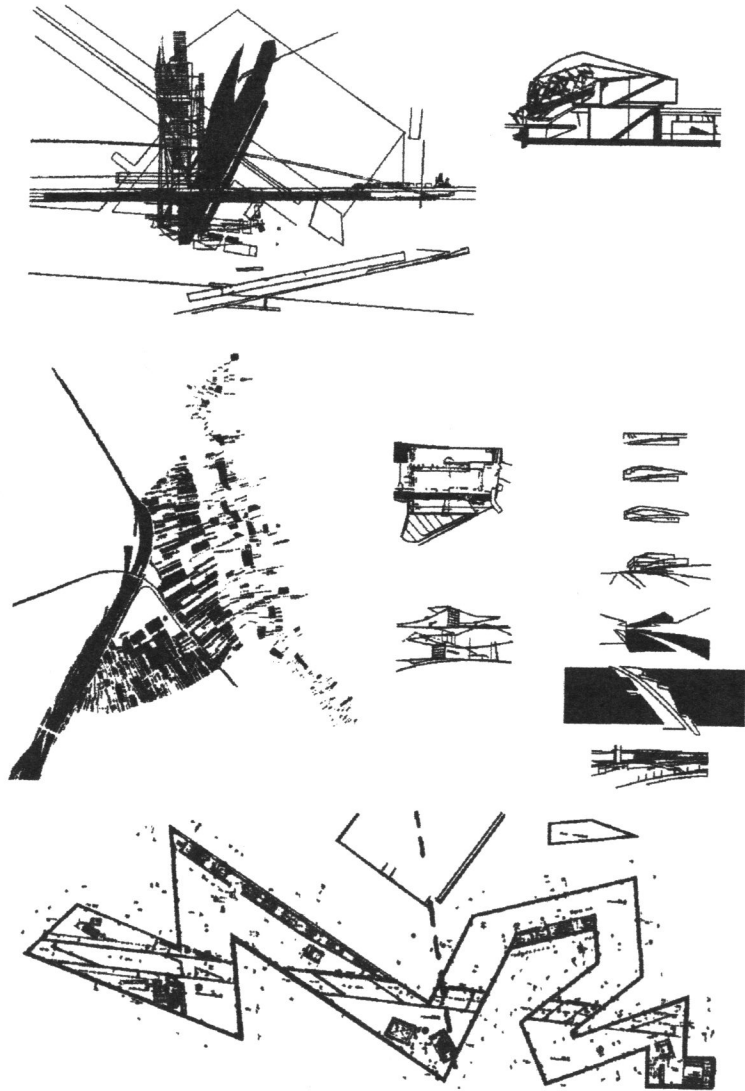


Arriba: I. M. Pei, niveles de la Galería Nacional en Washington, D.C. (1978) y pirámide en el Gran Louvre de París (1985); Lawrence Halprin, Monumento Roosevelt en Washington (1976). Al centro: Lucien Kroll, metropolitana en Louvain-la-Neuve (1980). Abajo: Herman Hertzberger, módulos agregados (1959); Zvi Hecher, escuela judía en Berlín (1991).



La corriente orgánica americana. Arriba: Bruce Goff, casa Bavinger en Norman, Oklahoma (1951, Boyd); Arthur Dyson, residencia Shelby en San Diego, Cal. (1981). Abajo: Douglas Cardinal, museo de la civilización canadiense en Hull, Québec (1982); Antoine Predock, casa Treaster/Gray en Tesuque, Nuevo México (1987).





*Deconstructivistas. Arriba: Coop Himmelblau, proyecto para Amburgo (1985) y sala en ático en Viena (1989). Al centro: Zaha Hadid, paisaje circunstante y bocetos proyectuales (1992). Abajo: Daniel Libeskind, brazo judío, ampliación del Museo de Berlín (1989).*



*Frank Owen Gehry. Arriba: bocetos proyectuales para el laboratorio de tecnología avanzada en la Ciudad de Iowa (1992). Abajo: boceto preliminar para el Centro americano en París, obra ejemplar de la tendencia de "arquitectura pobre" y "paisaje desvalido", inaugurada en 1994.*

Las siguientes partes del texto incluyen palabras que fueron interpretadas de acuerdo a su significado y al contexto en el que se ubican, así mismo otras palabras fueron traducidas literalmente pero intercambiando la ubicación de las mismas para darle sentido a las frases.

1.- En ésta frase es necesario interpretar la palabra "Genio" ya que la misma tiene diferentes acepciones, por lo cual se escogió la que complementa el sentido de la oración.

Genio: genio, genial, cuerpo de zapadores o soldados, cuerpo de ingenieros militares o navales.

ITALIANO página 03

- Per le leggi razziali del '38 fu esonerato dal servizio militare che stava compiendo come allievo ufficiale del Genio.

ESPAÑOL página 11

- Por las leyes raciales del '38 fué exonerado del servicio militar que estaba cumpliendo como alumno oficial del cuerpo de ingenieros militares.

2.- A continuación tenemos una frase donde en la primera parte se cambió el orden de las palabras y en la segunda parte se tomaron todos los elementos y se resumieron de acuerdo a lo que el autor nos está presentando en su lengua original.

La traducción literal sería: "La más interesante característica del Congreso era constituido del hecho que eran representantes de toda Italia".

ITALIANO página 09

- Il più interessante carattere del Congresso era costituito dal fatto che erano presenti rappresentanze di tutta l'Italia.

ESPAÑOL página 17

- La característica más interesante del Congreso era el hecho de estar constituido por representantes de toda Italia.

---

3.- En ésta frase encontramos la palabra “antelettera” la cual es un prefijo que significa detrás o después de, por lo tanto el significado de “razionalismo antelettera” sería después del racionalismo, o sea “post-racionalista”.

ITALIANO página 30

- Nel 1903 realizzò il convalescenziario di Purkersdorf, capolavoro di razionalismo antelettera:

ESPAÑOL página 91

- En 1903 realizó el hospital de convalecencia de Purkersdorf, obra maestra post-racionalista:

4.- Al leer la siguiente frase de manera literal obtendremos: “la propiedad indivisible del suelo garantía contra la expansión y el generoso anillo verde aseguraba que no serían estados aumentos de valor las bienes raíces en periferia”, entonces se resume hablando de la idea principal del autor eliminando algunas palabras para así re-estructurar la frase.

ITALIANO página 32

- la proprietà indivisa del suolo garantiva contro l'espansione e il generoso anello verde assicurava che non vi sarebbero stati aumenti di valori fondiari in periferia.

ESPAÑOL página 93

- la propiedad indivisible del suelo daba garantía contra la expansión y el generoso anillo verde aseguraba que no se aumentarían de valor los bienes raíces en la periferia.

5.- La siguiente frase hace referencia, de manera breve, a las medidas de una construcción; por lo tanto fué necesario interpretarla al momento de hacer su traducción teniendo que anexar palabras para su comprensión. La frase de manera literal dice: “La villa Farnsworth es larga 24 metros, ancha 8, en un nivel”.

ITALIANO página 48

- La villa Farnsworth è lunga 24 metri, larga 8, a un piano.

ESPAÑOL página 110

- La villa Farnsworth tiene una longitud de 24 metros, 8 de ancho y está hecha en un solo nivel.

6.- Una vez mas interpretamos las palabras del autor cuando él nos dice “in facciata con un setto pieno” o sea “en la fachada con un tabique lleno” lo cuál no tiene sentido arquitectónicamente hablando por lo tanto ahora se lee en el documento “en la fachada completamente de tabique”. También se menciona el “cemento armado” lo cual tampoco

---

tendría sentido constructivamente ya que en realidad en español estamos hablando del “concreto armado” y así es como se utiliza en ésta interpretación.

ITALIANO página 61

- Si evidenzia il procedimento di scomposizione geometrica: il cubo è diviso in tre porzioni di cui la destra si ripercuote in facciata con un setto pieno, mentre quella sinistra si proietta in una gabbia di cemento armato estesa al centro dove però il reticolo strutturale è svincolato, in basso e in alto, da ogni funzionalità per inquadrare la sequenza cristallina dell'ingresso e il cielo.

ESPAÑOL página 124

- Se evidencia el procedimiento de descomposición geométrica: el cubo es dividido en tres porciones de las cuales la derecha repercute en la fachada completamente de tabique, mientras la izquierda se proyecta en una jaula de concreto armado por completo, al centro donde la retícula estructural es desvinculada, abajo y arriba, da funcionalidad para encuadrar la secuencia cristalina del ingreso y el cielo.

7.- A continuación tenemos una frase corta donde la traducción literal mantiene la idea original del autor, pero de acuerdo a la manera común de expresarnos, primero mencionamos a la persona y después sus características, razón por la cual se hizo éste cambio.

ITALIANO página 69

- Tra i più sensibili ed affascinanti artisti...

ESPAÑOL página 132

- Entre los artistas más sensibles y fascinantes...

Estas son algunas de las frases que merecen explicación por contener mayores diferencias entre una traducción literal y una interpretación. Cabe mencionar que no son las únicas que aparecen en el documento pero sí algunas de las más representativas con las cuales podemos comprender y aplicar el proceso que se utilizó para la interpretación de todo el documento.

## CONCLUSIONES

La realización de éste trabajo me brindó la oportunidad de aplicar los conocimientos adquiridos en el diplomado "Traducción e interpretación de textos de arquitectura en Italiano", así como ofrecerle al lector interesado en la arquitectura tener la oportunidad de acceder a la información del libro "Arquitectura de la Modernidad" en ésta "interpretación de la visión de Bruno Zevi" debido a que sólo lo encontramos en la lengua italiana, por lo cual considero de gran importancia el poder obsequiar éste recorrido histórico y cultural desde la visión muy particular de su autor.

El contenido de éste libro me pareció muy interesante ya que se trata de lo que podríamos considerar una "biografía de la arquitectura" desde el ochocientos hasta nuestros días, mencionando a los grandes genios de la arquitectura como Frank Lloyd Wright, considerado como el antecesor a los creadores del lenguaje moderno entre los cuales encontramos a Walter Gropius, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, J. J. P. Oud y Erich Mendelsohn, entre otros.

Dentro del contenido del libro me pareció muy interesante la pregunta que nos plantea el arquitecto alemán, Karl Friedrich Schinkel; *"Cada época ha dejado un signo de sí misma en un estilo arquitectónico; por qué la nuestra no debería elaborar su estilo?"*<sup>5</sup> y efectivamente "por qué no?...." alguna vez se lo han preguntado?, yo creo que sí, creo que a todos en algún momento de nuestras vidas nos ha pasado ésta idea por la cabeza y los arquitectos en particular la hemos enfocado a nuestras obras, nos gusta pensar que la arquitectura será un legado que perdurará por años y que seremos recordados por nuestras obras pero, será esto así de fácil?... claro que no es fácil y basta con dar un recorrido por los diferentes estilos arquitectónicos para darnos cuenta de la complejidad de los mismos, pero aún así no es imposible, basta con estudiar tanto los estilos y la época cultural y social en que surgieron para así tener un punto de partida para nuestra propuesta, la cual tendrá que ver con la tecnología, materiales y situación histórica del momento y así no caeríamos en copias, disfraces y falsedades o como lo llama Bruno Zevi el *"falso moderno"*<sup>6</sup>, esto sería muy sencillo pero no sería "nuestro estilo" sería simplemente "arquitectura moderna".

Personalmente considero de gran valor para la arquitectura y para el arquitecto inquieto por trascender, la pregunta que nos plantea Schinkel, creo que es una interrogante que debemos recordar diariamente y en cada proyecto no sólo arquitectónico, sino de vida. No nos dediquemos a copiar... tomemos los elementos a nuestro alrededor y ofrezcamos soluciones acordes a nuestro momento histórico, no caigamos en la copia de un pasado, vamos a crear un presente y un futuro.

5.- Texto en italiano página 22, en español página 83

6.- Texto en italiano página 21, en español página 82

---

En el libro encontramos una declaración importante por parte del autor que dice: *“El deber de la arquitectura no consiste sólo en proveer tantos metros cuadrados de superficie cubierta a cada familia, o en exhibir la nueva estructura o en introducir mágicos objetos geométricos en el espacio, sino en personalizar las imágenes, devolviéndole adherencia a la empírica fenomenología de los usuarios e indagando, una vez adquirida la regla, el valor de las innumerables excepciones”*<sup>7</sup>. Esta declaración ligada a la propuesta de no generar copias arquitectónicas, nos ofrece la idea de brindarle al usuario no sólo un espacio para “sobrevivir”, sino un espacio para “vivir” donde pueda satisfacer todas sus necesidades físicas y emocionales, no sólo proponer volumetría, materiales o espacios, sino proponer todo esto en un solo proyecto dirigido a un usuario específico de quien tenemos como objetivo cubrir sus necesidades con un producto estético, confortable y a su vez actual; ésto no significa la utilización de lo último en tecnología o los materiales más novedosos, simplemente satisfacer las necesidades para el ser humano actual con los elementos constructivos y de diseño que tenemos a nuestra disposición; no nos aislemos en el pasado porque éste no resuelve la problemática del presente.

En el libro se menciona que *“reprimir un proceso evolutivo significa provocar una revuelta”*<sup>8</sup>, esto me parece una idea futurista muy radical ya que no podemos declararnos a favor o en contra del modernismo porque estemos o no de acuerdo, éste nos empujará sin darnos cuenta y sin poder poner objeción al cambio, pero ésto no sería forzosamente causa de una “revuelta”. Considero que nosotros como arquitectos tenemos la oportunidad de ayudar a éste cambio, a ésta evolución, a recibir con agrado la modernidad procurando no afectar nuestro entorno, nuestros valores, nuestra sociedad, proponiendo soluciones éticas, acordes a las necesidades cotidianas sin forzar al usuario a utilizar espacios humanamente incómodos para vivir solamente por ser “modernos”.

Bruno Zevi fué un arquitecto determinado y comprometido con sus actividades como historiador y crítico de la arquitectura, las cuales sabiamente prefirió sobre la de proyectista porque éstas actividades claramente le producían una gran satisfacción y las llevaba a cabo con el corazón, manteniéndolo en ésta lucha hasta su muerte. Finalmente concluye su libro diciendo *“La arquitectura es el termómetro y el papel tornasol de la justicia y de la libertad radicada en un consorcio social. Deconstruye las instituciones homogéneas del poder, de la censura, del colapso premeditado y proyecta escenarios orgánicos. Fuera de una modernidad impregnada, atormentada e interrumpida no es poesía arquitectónica”*<sup>9</sup>; ésto resume en gran medida lo importante que es la arquitectura para todos, la influencia que tiene en la vida cotidiana. Todo ser humano vive la arquitectura y así mismo le afecta, por lo cual debemos estar conscientes de nuestro paso por ésta historia que hoy estamos escribiendo porque no sólo es “arquitectura” es “poesía”.

7.- Texto en italiano página 51, en español página 113

8.- Texto en italiano página 58, en español página 120

9.- Texto en italiano página 76, en español página 139

---

La información que nos brinda éste libro es de gran importancia para conocer y comprender la arquitectura que nos han dejado los grandes creadores de la modernidad, así como para valorar sus obras que han perdurado al paso de los años y que forman parte de nuestra vida cotidiana como un legado de nuestros precursores. Es indispensable dedicarnos a estudiar éste legado para poder así, proponer nuevas tendencias y estilos arquitectónicos, recordando que nosotros somos los responsables de lo que el día de mañana será historia...Dediquémonos a la arquitectura no sólo con la cabeza sino también con el corazón.

- Adiós – dijo el zorro -. Aquí tienes mi secreto. Es muy sencillo. Sólo se ve con el corazón. Lo más importante es invisible para los ojos.

El principito repitió la frase para recordarlo siempre.

- El tiempo que has perdido con tu rosa es lo que hace a tu rosa tan importante.

El principito repitió la frase para recordarlo siempre.

- Los hombres han olvidado esta verdad – dijo el zorro -, pero tú no debes olvidarla. Te haces responsable para siempre de lo que has domesticado. Eres responsable de tu rosa...

- Soy responsable de mi rosa... - repitió el principito para recordarlo siempre.

Así, el tiempo que dediquemos para ver con el corazón la arquitectura, es el que nos hará responsables para siempre de la misma, debido al tiempo perdido en ella....será perdido en realidad?...Intentemos recordarlo.

- ARCHITETURA DELLA MODERNITÀ. Bruno Zevi. TASCABILI ECONOMICI NEWTON. Roma, 1994
- BRUNO ZEVI. <http://www.romacivica.net/anpiroma/antifascismo/biografie%20antifascisti56.html>
- BRUNO ZEVI Y LA A.P.A.O. <http://buildlab.com/article/156>
- LAROUSSE DICCIONARIO BASICO. ESPAÑOL-ITALIANO / ITALIANO-ESPAÑOL. Ediciones Larousse S.A de C.V. México, 2002
- DIZIONARIO SPAGNOLO ITALIANO / EDIZIONE MINORE. DICCIONARIO ITALIANO ESPAÑOL / EDICIÓN MENOR. Laura Tam. Ulrico Hoepli Editore SpA. HOEPLI. Italia, 2000
- GRANDE DIZIONARIO DI SPAGNOLO / SPAGNOLO-ITALIANO / ITALIANO-SPAGNOLO. GRAN DICCIONARIO ITALIANO-ESPAÑOL / ESPAÑOL-ITALIANO / ITALIANO-ESPAÑOL. Laura Tam. Ulrico Hoepli Editore SpA. HOEPLI. Italia, 2004
- SINONIMI E CONTRARI / SECONDA EDIZIONE MINORE. Dizionario fraseológico delle parole equivalenti, analoghe e contrarie. Giuseppe Pittàno. Zanichelli editore SpA. ZANICHELLI. Italia, 1999
- I PICCOLI DIZIONARIO SPAGNOLO / SPAGNOLO-ITALIANO / ITALIANO-SPAGNOLO. Javier Santos López / Antonello Galimberti / Ximena Miranda Olea. Garzanti Linguistica, 2004
- ENCICLOPÉDICO UNIVERSO. Diccionario de Lengua Española. Héctor Campillo Cautli. FERNÁNDEZ editores. México, 1992
- DICCIONARIO INVERSO ILUSTRADO. De la idea aproximada a la palabra precisa. Reader's Digest México. México, 1992
- DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ILUSTRADO. Carlos Gispert. Grupo Editorial Océano. Barcelona, 1990
- LAROUSSE DICCIONARIO STANDARD. ESPAÑOL-INGLES / ENGLISH-SPANISH. Elvira de Moragas. LAROUSSE. México, 1995
- EL PRINCIPITO. Antoine de Saint-Exupéry. Pags. 79-80. Editorial GRIJALBO, S.A. de C.V. México 1998
-



---

Marcela Janeth León Fonseca  
Universidad Vasco de Quiroga  
Escuela de Arquitectura  
Generación 1995-2000  
Morelia, Mich., Octubre de 2005