

Bernard Rudofsky e la sublimazione del vernacolare

Original

Bernard Rudofsky e la sublimazione del vernacolare / Bocco, A. - In: Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo / Lejeune J.F., Sabatino M.. - STAMPA. - Trento : LISt Lab, 2016. - ISBN 9788898774333. - pp. 352-375

Availability:

This version is available at: 11583/2651771 since: 2016-10-05T11:32:04Z

Publisher:

LISt Lab

Published

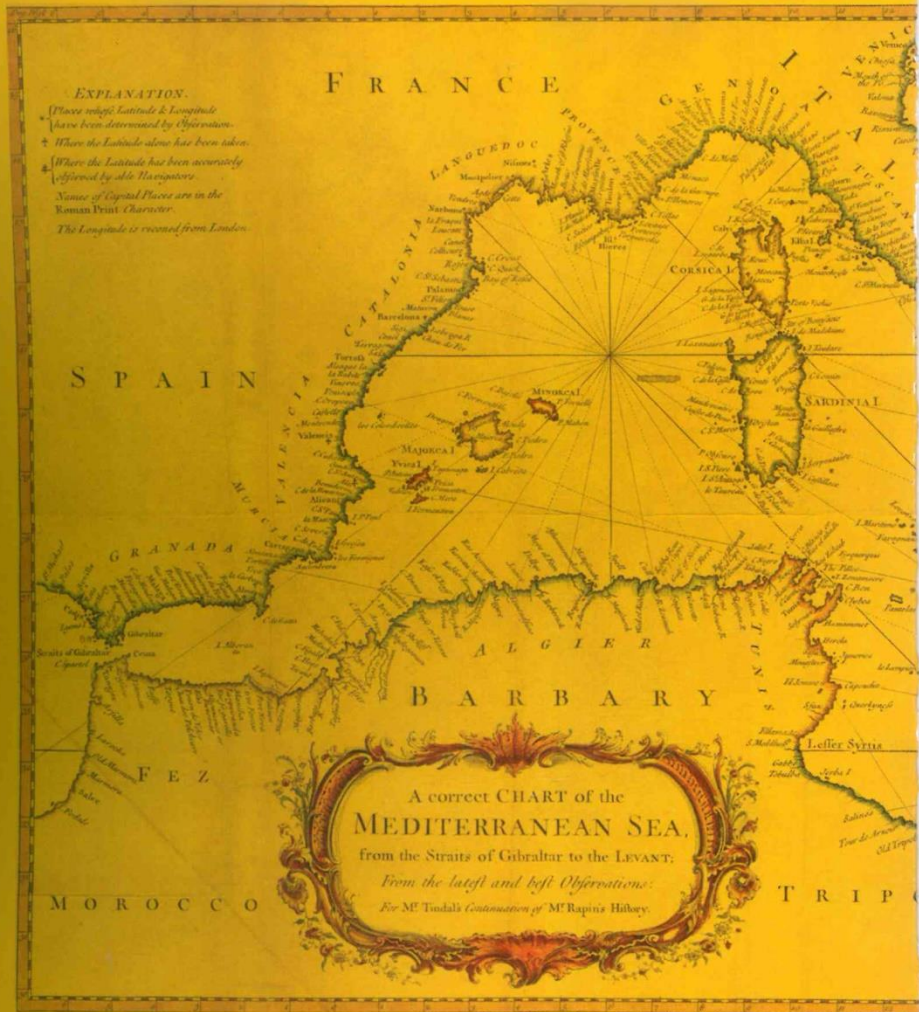
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)



NORD/SUD L'ARCHITETTURA MODERNA E IL MEDITERRANEO

JEAN-FRANÇOIS LEJEUNE E MICHELANGELO SABATINO

Prefazione Barry Bergdoll	0.1	9
Nord - Sud Jean-François Lejeune e Michelangelo Sabatino	0.2	19
Da Schinkel a Le Corbusier Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea Benedetto Gravagnuolo	1	61
Le politiche della Mediterraneità nell'architettura moderna italiana Michelangelo Sabatino	2	95
Il moderno, il vernacolare e il Mediterraneo in Spagna Jean-François Lejeune	3	135
Il vernacolare dal "Habitat Rural" al programma SAAL La ricezione portoghese del Team X Pedro Bata	4	177
Dialoghi mediterranei Le Corbusier, Fernand Pouillon e Roland Simounet Sheila Crane	5	203
L'eredità di un architetto di Istanbul Tipologia, contesto e identità urbana nell'opera di Sedad Eldem Sibel Bozdoğan	6	225

234	7	La natura e il <i>popolo</i> Il vernacolare e la ricerca di una "vera" architettura greca Ioanna Theocharopoulou
275	8	La critica anti-mediterranea nella letteratura dell'architettura moderna. I Kulturarbeiten di Paul Schultze-Naumburg Kai K. Gutschow
307	9	Le nostalgie mediterranee di Erich Mendelsohn <i>L'Accademia Europea Mediterranea</i> e oltre in Palestina Ita Heinze Greenberg
329	10	Risonanze mediterranee nell'opera di Erik Gunnar Asplund Tradizione, colore e superficie Francis Lyn
353	11	Bernard Rudofsky e la sublimazione del vernacolare Andrea Bocco Guarnieri
377	12	Le traduzioni di Bruno Taut fuori dalla Germania Verso un'etica cosmopolita nell'architettura Esra Alkan
403	13	Tra Dogon e Bidonville CIAM, Team X e la riscoperta degli insediamenti africani Tom Avermaete



Quando Bernard Rudofsky (1905-1988) entrò alla Technische Hochschule di Vienna nel 1923, le idee e il linguaggio del *Neues Bauen* (Nuova Architettura) erano già ben diffusi e riconosciuti. Mentre Otto Wagner e Adolf Loos avevano disposto le base teoriche e prodotto gli esempi costruiti che aveva aperto la nuova via, Josef Frank era, in quel momento, l'unico architetto viennese a sopportare il marchio di fabbrica "Movimento Moderno"¹. Tuttavia, alla metà degli anni Venti, ad uno studente della scuola viennese veniva offerta una formazione ormai solidamente moderna dal punto di vista della concezione tecnologica e strutturale, mentre dal punto di vista stilistico lo scontro tra formalismo storicizzante e "nuova architettura" era molto meno violento che nella maggior parte delle altre accademie europee. Le idee e il linguaggio della "nuova architettura" erano ormai stati recepiti ed accolti. La ricostruzione della città del dopoguerra tendeva ormai correntemente ad un moderno senza avanguardie infatuate del mito della tecnica, un "altro moderno", professionistico e senza grida. Non è un caso se, alla fine del suo primo anno di università, la diciottenne Rudofsky decise di intraprendere un viaggio in Germania per scoprire le nuove opere e visitare la prima mostra del Bauhaus a Weimar. Da lì, si recò a nord di Svezia, di nuovo con l'intenzione di studiare i più recenti edifici di Asplund, Lewerentz e altre moderni-classicisti architetti².

Il giovane Rudofsky iniziò la sua carriera nello studio di Salvisberg a Berlino (1928-1930) e divenne poi collaboratore di Theiss und Jaksch a Vienna (1930-32)³. Le opere cui Rudofsky collaborò dimostrarono un vocabolario maturo, impiegato con le nuove tecniche e metodi di composizione che la generazione del 1880, tra cui Emil Fahrenkamp, Clemens Holzmeister e Josef Frank, avevano stabilito. Buona parte degli architetti viennesi nati tra la fine del secolo XIX e i primi anni del XX—la generazione di W. Loos, Fahrenkamp, Plischke, Neutra, Kiesler, Wlach, Augenfeld, Sobotka, Kleiner, Bayer, Strnad, Haerdttl, Wenzel, coetanei o poco più anziani di Rudofsky—visse profondamente la trasformazione culturale in corso e ne divenne attore. A quell'epoca si aveva la percezione che Vienna sembrasse insegnare il valore di una nuova architettura "senza architetto"—cioè che l'opera degli architetti viennesi mettesse al centro il senso di domesticità ed una disponibilità ad accogliere, anche in edifici "moderni", arredi e oggetti che avevano l'aspetto di essere scelti dall'abitante, e che continuavano la tradizione di qualità d'uso delle arti applicate⁴. A noi interessa sottolineare che persino il grande polemista e riformatore Adolf Loos non intendesse tanto creare una cultura alternativa, ma importare elementi nuovi, da lui giudicati positivamente⁵, e che Josef Frank, nell'epoca dei testi fondanti del Movimento, affermava l'importanza dei valori sentimentali (anche psicologici) e della comodità nell'abitazione⁶. Azzardo ipotizzare che, se è possibile riconoscere una differenza tra un moderno viennese e quello, a sua volta eterogeneo, dei CIAM da La Sarraz in avanti, questa tragga la sua origine dal senso etico della professione interessata alla soddisfazione dell'abitante e dal senso critico ed antidogmatico che caratterizzavano la cultura viennese dopo la caduta dell'Impero⁷. Come ha scritto Claudio Magris, "Vienna ... era ... [a] luogo di uno scetticismo generale per quanto riguarda l'universale e il sistema di valori"⁸.

Rudofsky condivideva quello scetticismo con molti dei suoi compatrioti; di conseguenza, non era un vero sostenitore del nuovo credo del moderno. I sue uniche simpatie erano dichiarate con il movimento della *Lebensreform* (vita-riforma) e lo spirito polemico di Karl Kraus. Allo stesso modo, non vi sono documenti che potrebbero accreditare contatti diretti con Adolf Loos ma sarebbe difficile negare che, nelle sue lezioni e l'insegnamento, non vi era una maggiore influenza da qualsiasi altro pensatore. Aforismi come "complessità non è mai stata una virtù"⁹, o "ricordare: l'arte significa omettere," potrebbe benissimo essere da Loos stesso¹⁰.

Il viaggio verso il Mediterraneo

Ormai da secoli, e ancor più dalla scoperta di Ercolano e di Pompei, il completamento di una buona formazione artistica comprendeva un viaggio in Italia¹¹. La curiosità del viaggiatore e la casualità del viaggio potevano portare a prestare attenzione non solo ai monumenti codificati ma anche all'architettura rurale; esisteva anzi ormai, dalla fine del Settecento, una tradizione d'interesse nell'architettura italiana anonima. Sia nelle lettere ad Humboldt sia nell'*Italienische Reise*, Goethe parlava dell'importanza dell'architettura "quotidiana", la cui comprensione è necessaria a capire la classicità. Più tardi, nel corso dell'Ottocento, l'interesse per l'architettura anonima si era esteso, certamente in parte legato alle nuove istanze "moralì" che filtrano dalle pagine di William Morris e John Ruskin.

Nel corso del suo viaggio in Italia (1896), Josef Hoffmann dedica molta parte del suo tempo ad osservare e disegnare gli edifici tradizionali campani. Vi riconosce un forte richiamo visivo e vi attribuisce una "moralità" sentimentale, basata su suggestioni di una vita di campagna immutabile, al di fuori della storia, su ipotesi di assenza di speculazione intellettuale, sull'*appel* dell'affabilità e della serenità¹². Pubblica alcuni di suoi disegni e queste considerazioni su una importante rivista viennese, *Der Architekt*¹³. Sulla scorta di alcune teorie e in particolare di quelle di Semper, guardando la dimora rurale, specie di Paesi esotici o considerati arretrati, come l'Italia del Sud, a quell'epoca era possibile pensare di avere davanti qualcosa che discendeva direttamente, e senza sostanziali modificazioni nel corso dei secoli, da un'idea originaria di architettura¹⁴. Sembrava inoltre di poter riconoscere un rapporto diretto tra bisogni (in genere ritenuti "elementari") e soluzione progettuale (talvolta considerata quasi "istintiva" o "spontanea"), in contrasto con l'architettura accademica, il suo repertorio di stili ed il suo metodo compositivo formalista. Non solo i principi alla base, ma anche le forme di alcune architetture vernacolari entrarono legittimamente a far parte del repertorio della progettazione moderna. Nella prestigiosa edizione europea delle sue opere conosciute come il *Wasmuth Portfolio* del 1910, Frank Lloyd Wright ha dichiarato che l'osservazione di edifici tradizionali costituiva la base di ogni serio studio dell'arte dell'architettura. Tra questi edifici e l'architettura (pensato come arte di élite), esisteva un rapporto simile a quello che collega la fiaba e la musica popolare con la letteratura e la musica classica¹⁵. Per Wright così come molti altri architetti, i principi di base e le stesse forme dell'architettura vernacolare erano strumenti sempre più legittimi di composizione moderna.

Rudofsky aveva letto tutte queste pagine; aveva, sin da ragazzo, una gran voglia di viaggiare: ogni estate, dal 1923, trascorreva tre mesi in giro per l'Europa; il suo primo viaggio a Sud è del 1925 (Bulgaria e Turchia, Istanbul, Asia minore, mar Nero); nel 1926, nel 1927 e nel 1931 visita l'Italia; nel 1929 torna sul mar Nero, visita Istanbul e, soprattutto, la Grecia, da Atene alle Cicladi, permanendo sull'isola di Santorini, alla cui architettura tradizionale dedicherebbe la sua tesi di dottorato, che difese nel 1931 sotto il titolo *Eine primitive Betonbauweise auf den südlichen Kykladen* (Un tipo primitivo di costruzione in cemento negli Cicladi del Sud)¹⁶. Dal 1932, si trasferisce in Italia, vivendo prima sull'isola di Capri, poi a Napoli, a Procida, a Positano e a Milano.

Nel loci della tradizione letterario—di Goethe, Pierre Loti, e molti altri—Rudofsky non cercava il mito delle origini, che eccitava la curiosità intellettuale dei moderni in quel momento, o per i monumenti codificati nel canone accademico. Piuttosto ha voluto sperimentare in situ le cose da lui stesso. Egli non ha viaggiato per sviluppare una poetica creativa, ma per raccogliere immagini e storie, oggetti e costumi, in una sorta di parafrasi del sottotitolo di Adolf Loos alla sua rivista *Das Andere-Zur Einführung weltbürgerlicher Kultur im Abendland* (Una introduzione alla cultura cosmopolita nell'Occidente)¹⁷.

Rudofsky si trasferì sulle rive del Mediterraneo nello stesso periodo in cui gli architetti modernisti ne andavano scoprendo la consonanza estetica ed etica con i loro programmi: Le Corbusier riusciva a imporre le forme dell'"ordine mediterraneo" come origine autentica dell'architettura



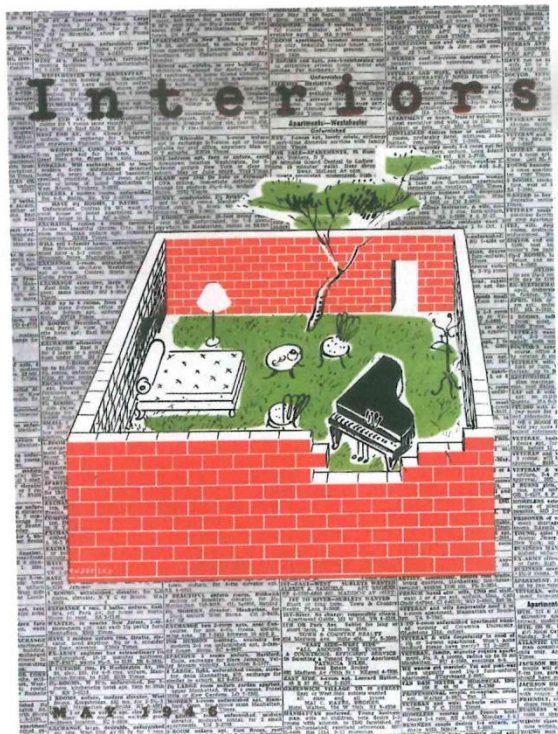
11.2. Tetti e camini in Oia, Santorini, 1929. Fonte: The Bernard Rudofsky Estate, Vienna, foto Bernard Rudofsky. © Ingrid Kummer.

moderna¹⁸; i modernisti italiani vivevano la contraddittoria esaltazione dell'architettura popolare del golfo di Napoli come via che conciliasse il nuovo stile con la retorica autarchica¹⁹; i modernisti catalani ritrovavano nell'architettura minore delle Baleari gli elementi per affermare il proprio diritto a partecipare alle nuove tendenze internazionali²⁰.

Rudofsky fu attratto dalle rive del Mediterraneo, al di là del romanticismo esotista e delle motivazioni ideologiche, dai profumi, dal calore, dalla "verità" della vita ancora "autentica". E fu la sua curiosità antropologica e architettonica a spingere Rudofsky al viaggio, al cambiamento di esperienza di vita. Nei seguenti decenni, egli scriverà pagine anche di valore teorico e metodologico sull'arte del viaggiare, ormai decaduta a fruizione di un bene di consumo massificato, privo di emozione, di scoperta, di imprevisto²¹. Nei libri e nell'insegnamento Rudofsky stimolò il suo pubblico a sviluppare *a healthy appetite for architecture*, a farsi guardatori, goditori, così come lui lo era e lo era stato negli anni della sua formazione, durante i viaggi mediterranei, quando aveva avuto l'esperienza esistenziale della rivelazione dell'essenza non accademica, ma felicemente domestica, dell'architettura:

Le case diroccate e i giardini di Pompei hanno esattamente nulla in comune con il sistema cabalistico degli ordini classici²².

Buona parte della riflessione di Rudofsky sull'architettura, illustrata dalla mostra *Architecture without Architects* (1964) e raccontata in *The Prodigious Builders* (1977) e in *Streets for People* (1969), analizza e dignifica ciò che chiamava "the dough, the bread", cioè all'edilizia corrente, che costituisce la maggior parte del tessuto urbano, sottraendo per un istante il palcoscenico all'edilizia formale²³.



11.3. Bernard Rudofsky. Schizzo per il concetto del patio residenziale.
© Interiors, Maggio 1946. Collezione privata.

Mi pare importante ribadire che il richiamo del Mediterraneo era, per Rudofsky, essenzialmente un richiamo fisico. Egli era interessato a descrivere e a condurre personalmente, una vita sana, psicofisicamente integra; ad esplorare le modalità dell'esistenza (*Lebensweise*), la cultura materiale nella sua completezza. Abbigliamento, alimentazione, e abitazione costituiscono un tutto inscindibile, al quale Rudofsky dedicò la propria indagine ed applicò i propri tentativi di riforma, attraverso la pratica progettuale e la divulgazione²⁴. Quest'ultima, alle volte affettuosa, altre volte caustica, si fondava sulla considerazione che "we don't know how to live": troppo spesso si cade vittime di modi di fare le cose—come stare quando si mangia e quali strumenti usare per portare alla bocca il cibo, quali posture del corpo adottare nei diversi momenti della giornata, come vestirsi e perché... — imposti da consuetudini, da modelli pubblicitari, da norme sociali irrazionali e insoddisfacenti, che andrebbero messi in discussione con spirito critico e indipendente, anche comparando pratiche culturali diverse.

L'abitazione come teoria e prassi

Per Rudofsky, il problema principale dell'architettura contemporanea era il concetto di residenza: La residenza è stata, ed è tuttora, vista ... come una cosa inanimata, come [se] potesse essere staccato dalla vita dei suoi occupanti²⁵.

Come Adolf Loos, egli era interessato a capire come gli edifici erano abitati. Era anche ossessionato dalla qualità della vita materiale (cosa che non ha nulla a che fare con il lusso, men che

meno con il consumismo). "Loos era un architetto"—Joseph Rykwert ha osservato—che è stato posseduto dalla qualità immediata della vita, in cui l'uomo ha messo i suoi spazi e camere, dalla qualità degli odori, la qualità del tessuto, la qualità di ogni sensazione²⁶. Allo stesso modo, Rudofsky fu un edonista convinto e un epicureo aristocratico, nel senso di "una minoranza di esseri umani incontaminati con i loro menti intatti"²⁷. Questa definizione era vicina a quella proposta da Gio Ponti:

... La modernità è un'aristocrazia nella scelta; è l'adozione di una semplicità misurata che si sposa alle esigenze più educate; è un atteggiamento di vivere, di pensare, di conoscere, di giudicare²⁸.

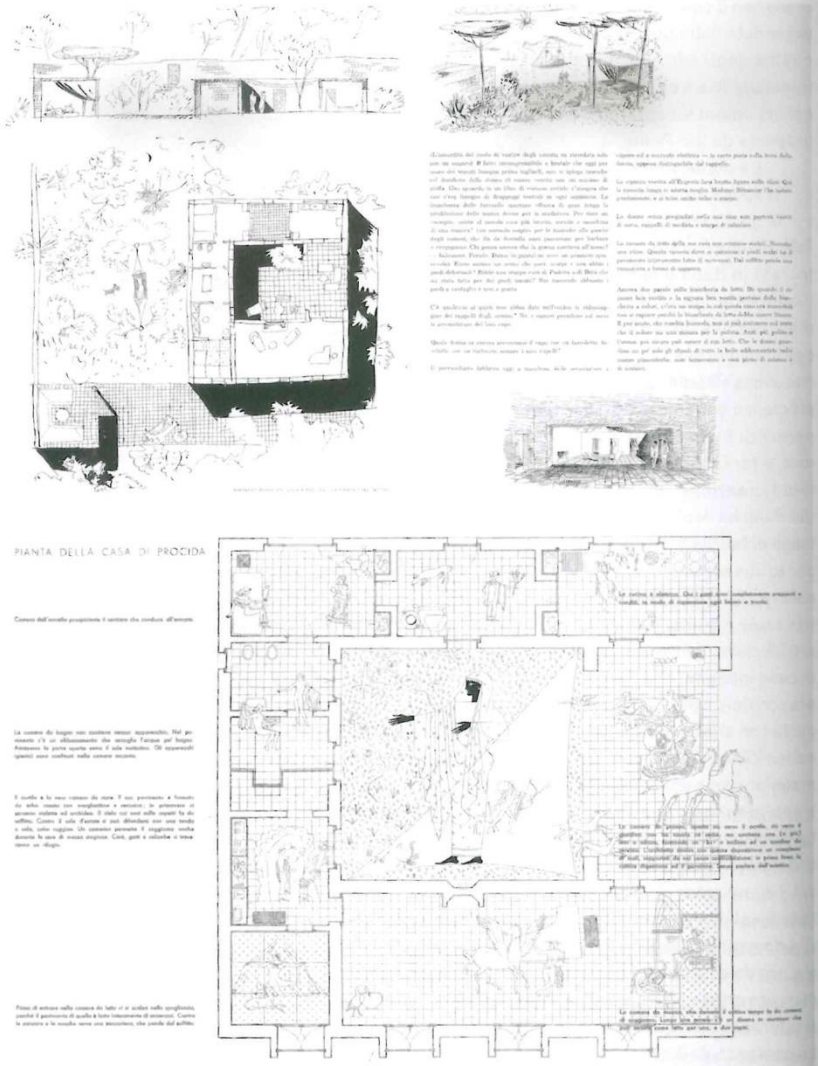
Tale visione è stata condivisa da molti architetti. All'inizio del secolo, Frank Lloyd Wright aveva trovato in Italia e in Giappone tradizionale, come Rudofsky avrebbe trovato più tardi, il vero luogo della "gioia di vivere"²⁹. Allo stesso modo, Schindler ha dichiarato una volta, "il senso di percezione dell'architettura non è gli occhi, ma la gioia di vivere"³⁰. Secondo Esther McCoy, egli considerava "il lavoro di De Stijl e del Bauhaus come espressione delle menti di un popolo che aveva vissuto la prima guerra mondiale, vestito in uniforme, rifugiato, costretto a massima efficienza e magro sostentamento, senza alcun pensiero per la gioia, il fascino, il calore"³¹. A parere di Richard Neutra, "nessuno può esaudire i desideri di altre persone, prendersi cura di loro, e far loro tanto bene, come qualcuno che crea l'ambiente fisico della loro attività e della loro ricreazione"³².

Gio Ponti ha dedicato il primo numero di *Domus* con la sua dichiarazione poetica per la casa come luogo di felicità³³. Per quanto riguarda Josef Frank, la casa stava "per rendere felici i suoi abitanti per la sua stessa esistenza, e portare loro il piacere in ogni sua parte"³⁴. Frank rappresentava il parere che i principi senza sentimento umano "creano estremi, che sono in opposizione con la vita reale e quindi si traducono in nostra contemporanea "architettura cannibale"³⁵. In *Vers une architecture*, Le Corbusier aveva affermato che, "noi meritiamo compassione, perché viviamo in case indegne, che rovinano la nostra salute e il nostro morale"³⁶. Ha anche dato una serie di prescrizioni operative, forse derivate da movimenti di riforma precedenti, e che coincidono in parte con quelle in seguito proposte da Rudofsky³⁷. Dall'articolo *Des yeux qui ne voient pas. II. Les avions* (Gli occhi che non vedono. II. Gli Aeroplani), nonostante il titolo dedicato all'abitazione, la maggior parte dei critici ritenne solo il famigerato slogan "La casa è una macchina da abitare" e non la maggior parte dei suggerimenti provenienti dal *Manuel de l'habitation*³⁸. Lo stesso Le Corbusier, che certamente non credeva che la nuova abitazione consistesse nella mera soddisfazione di bisogni fisici elementari, progettò insediamenti collettivi e scrisse pagine in cui il *nuovo modo di vivere* resta troppo immateriale, troppo intellettuale, e vagamente poetico. Solo Siegfried Giedion e Rudofsky, tra i critici moderni, indagarono gli argomenti triviali della vita domestica. Giedion concentrò la sua attenzione sullo sviluppo degli impianti e sulle conseguenze da essi determinate nella vita quotidiana e nello sviluppo dell'architettura³⁹. Rudofsky, convinto che le attività svolte da esseri umani dentro una casa non hanno nulla di meccanico, si interessò alla qualità materiale dell'esistenza⁴⁰.

La sostanza dell'atteggiamento rudofskiano è racchiuso in quell'efficacissimo binomio anti-nomico *Sparta/Sybaris*: l'esercizio dell'epicureismo è nondimeno scelta morale comportante un ordine, una regola. Qui, la concordanza con Gio Ponti è completa: "Lo stile (...) è appunto disciplina"⁴¹.

La "stanza all'aperto" sul Mediterraneo

La produzione architettonica di Rudofsky fu quantitativamente limitata, e non dimostra un particolare interesse per le sperimentazioni formali. I suoi edifici sono contenitori neutri per le persone e le attività che prendono vita e devono essere riempiti. Per Rudofsky, la personalità di una casa è espressa da variazioni intorno a un motivo e il modo di vivere dei suoi abitanti, non



11.4. Bernard Rudofsky. Piano terreno, sezione e prospettiva della casa per il dottore Berta a Procida, 1938. © *Domus* 123, marzo 1938.

per originalità formale. In parallelo, l'esempio della codifica giapponese di gesti gli ha permesso di sviluppare la sua teoria di un purismo architettonico minimalista di un timbro monastico. Per lui, quando gli occupanti non devono concentrare la loro energia in architettura—sia in forma di sforzo creativo o di distrazione visiva—allora possono dedicarsi alla intensità della loro vita. L'impossibilità di fingere—in un progetto architettonico moderno—un'innocenza primordiale non esclude tuttavia la possibilità, per Rudofsky, di assumere dall'architettura minore e dalle

frugali maniere di vivere dei suoi abitanti un ritegno, una dignità, ed anche una ingenuità sapientemente controllata.

Nella sua opera teorica ed in quella architettonica, si possono riconoscere segni molto raffinati dello studio dell'architettura tradizionale mediterranea: da una parte la sublimazione di alcuni elementi formali e costruttivi, dall'altra la formulazione, a partire da quanto appreso nell'osservazione dell'architettura anonima, di alcuni principi compositivi. Gio Ponti lo riconobbe schiettamente ed efficacemente: "Il Mediterraneo insegnò a Rudofsky, Rudofsky insegnò a me"⁴². Il lessico modernista di ampie aperture e di volumi semplici, lisci, piani, ortogonali, per così dire la lingua appresa da Rudofsky nel corso del periodo formativo, è ricco di tratti che restituiscono alla dimora qualità umane di raccoglimento e di affabilità nei confronti degli abitanti. Non negano la materialità dei muri—e quand'è necessario, come in Brasile, l'utilità dei tetti a falde—che comprendono la ceramica dipinta a mano e le ragioni estetiche e ambientali dell'intonaco bianco, che sanno pur nella purezza dei volumi adattarsi al sito invece che usargli violenza, che regalano ampie vedute senza esporre gli abitanti a eccessi di irraggiamento solare o dispersione termica⁴³. I felici dettagli delle case di Rudofsky—l'angolo di un giardino, una pergola, una vasca per il bagno, un letto, uno stipo, un muro—sono modellati sui modi di vita e sulle attività domestiche. Sono capaci di creare quei piccoli e placidi effetti d'intimità, caratteristici di una possibile "architettura senza architetto", così come la intese anche Gio Ponti.

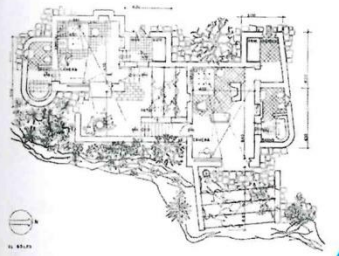
Per quanto riguarda i principi essenziali della progettazione, con particolare riferimento all'esperienza rudofskiana del Mediterraneo, intendo segnalare la sua nitida teorizzazione del concetto di stanza come entità architettonica fondamentale. Secondo lui, la più decisiva qualità percettiva di uno spazio architettonico è stato il suo essere racchiuso da mura. Il recinto dà concreta dimensione all'abitazione umana e definisce il suo carattere intimo. Quegli spazi che sono racchiusi da mura, ma privi di copertura, sono anche considerati come stanze. Quello che conta è l'intimità. I giardini—come a Pompei e in Giappone—sono visti come stanze all'aperto, tranquille e autosufficienti. Questo concetto le ha portato a combattere contro le grandi pareti vetrate che esemplificano il linguaggio dell'*International Style*, anche se li valutavo "inspiegabilmente belli"⁴⁴. Nelle ville californiane di Richard Neutra, per esempio, il rapporto con la natura è dominante; in altre parole, la natura si esibisce come sfondo filmico all'architettura⁴⁵. Allo stesso modo, la necessità di isolamento spaziale era un principio che è stato formulato da molti maestri del moderno nelle loro case unifamiliari, ma contraddetto nei loro grandi progetti di edilizia abitativa e nei modelli di case di produzione di massa. Per Rudofsky, tuttavia, è il comandamento più importante che l'architetto debba osservare e realizzare.

All'esplorazione e alla promozione del tema "stanza all'aperto" Rudofsky dedicò uno dei suoi più argomentati ed estesi articoli, uno dei primi della sua attività americana⁴⁶. La centralità dei principi della *privacy* e della "stanza all'aperto" è testimoniata da molte opere rudofskiane, dall'*atrium* della casa a Procida, passando per i patii delle ville brasiliane, e soprattutto il giardino per l'artista emigrato italiano e scultore Costantino Nivola ad Amagansett, New York, che gli darà l'occasione di scrivere una delle sue più belle pagine⁴⁷. Tali principi derivano certamente, in parte, dallo studio dell'architettura domestica mediterranea ma anche da sperimentazioni progettuali che si andavano realizzando all'epoca⁴⁸.

Nel periodo della sua collaborazione con la rivista *Domus* (1938), Rudofsky pubblica alcuni aforismi sul tema "stanza all'aperto", ed esempi di case a patio tratti dal libro di Guido Harbers⁴⁹. In uno dei suoi disegni più caratteristici, uno schizzo usato come un editoriale in *Domus*, Rudofsky raffigurò un giardino, circondato da alte mura e presentato come un salotto—anche il pianoforte è presente. Per lui, queste stanze all'aperto—piccole e definite in tre dimensioni—possiedono, al di là di loro evidenti vantaggi, "meriti immateriali e inestimabili". Ha sottolineato, "la parola persiana *Paradiso* significa un giardino di divertimento circondato da mura"⁵⁰. Questo concetto contiene per Rudofsky l'intera idea della casa.



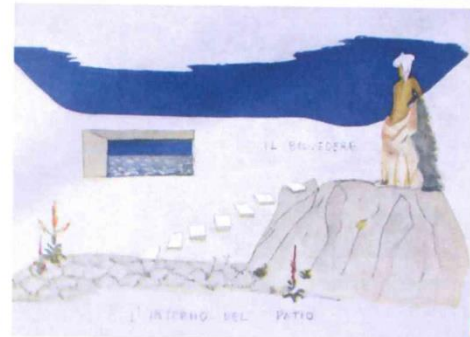
06



04



07



08

11.5. Bernard Rudofsky e Gio Ponti. Albergo San Michele, non realizzato, Anacapri, ca. 1938. © Archivio Gio Ponti, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

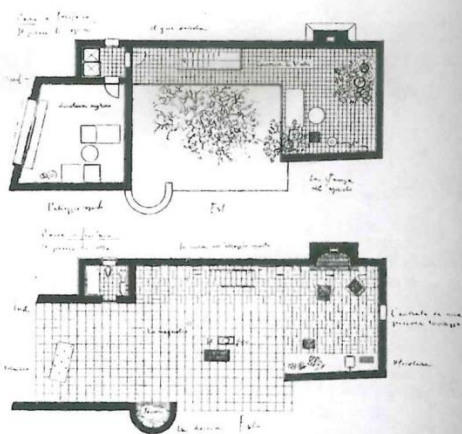
11.6. Bernard Rudofsky e Gio Ponti. Prospettiva della Stanza della Parete nera, e pianta delle due Stanze degli angeli. Albergo San Michele, non realizzato, Anacapri, ca. 1938. © Archivio Gio Ponti, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

11.7-8. Gio Ponti. Villa ideale di vacanze, 1939. © Stile 8, August 1941.

Secondo la *Poétique de l'espace* (La poetica dello spazio) di Gaston Bachelard (1957), la casa è, nella sua intimità, la perfetta espressione del carattere, il luogo che può rivelare la pienezza dell'"essere"; dà luogo a sensazioni fisiche ed erotiche⁵¹. Invece di creare una casa-modello che avrebbe presentata come l'ennesima, megalomaniaca "soluzione definitiva", Rudofsky ha cercato il suo cammino proprio. Ha deciso di pubblicare il suo ricco bagaglio di esperienza e di scoperta, al fine di consentire al pubblico di usarlo e sfruttarlo a piacimento. Il suo ordine del giorno era quello di estrarre l'architettura fuori dei territori della teoria, facilmente dominati da iniziati, per renderla umana e di posizionarla a livello della vita reale. Come ha scritto Giancarlo De Carlo, "l'architettura è troppo importante per essere lasciata agli architetti"⁵².

Case in Napoli e nel Brasile

Vero e proprio manifesto di Rudofsky sulla dimora fu il progetto per la propria casa sull'isola di Procida, pubblicata in *Domus* nel 1938⁵³. I piani sono stati concepiti negli anni 1934-1935 durante la sua ricerca di architettura vernacolare napoletana, quando ha scoperto a Procida il luogo segnato dal suo destino⁵⁴. Tuttavia, come l'autorità militare impedì la costruzione sull'isola, la casa è stata inevitabilmente riclassata al rango di un punto di partenza del suo discorso teorico e anche nelle modalità di presentarlo al pubblico—come una "pietra di paragone teorica"⁵⁵. L'edificio è collocato in un luogo elevato dell'isola; domina, verso sud-est, il paesaggio marino; è però racchiuso da un muro di cinta, che assume quasi il valore di muro perimetrale dell'abitazione. Verso il centro del lotto si trova l'edificio principale, quadrato; le stanze sono disposte



a C intorno ad un patio centrale, anch'esso quadrato; il quarto lato, coperto, è tuttavia aperto a rendere comunicanti il patio col giardino attorno. Un altro piccolo edificio, al margine sud del lotto, quasi sulla scogliera, è un "triclinio d'estate". L'edificio principale è semplicissimo: tetto piano, nessuna scala (viene anzi rifiutato il modello di casa unifamiliare a più piani), quasi nessuna finestra (le aperture sono per lo più portefinestre), nessun corridoio. I vani sono collegati in una sequenza anulare. Le stanze hanno pochi mobili, ciò nondimeno rispondono in maniera rigorosa a modalità inusuale di espletare funzioni dell'abitare. La stanza per dormire, ad esempio, non ha alcun mobile ed ha, invece, un pavimento costituito interamente di materassi; il suo volume cubico è reso più raccolto da una zanzariera che pende da un punto centrale del soffitto. La stanza per il bagno è totalmente spoglia, con solo una vasca incavata nel pavimento (le funzioni corporali solitamente associate alla stanza da bagno sono ospitate in una stanza adiacente). Il pavimento del patio è indicato, a seconda delle versioni, in piastrelle oppure a prato. Evocazioni classicheggianti, nei disegni che illustrano l'articolo oltre che nella forma ad atrio romano-italico, si accompagnano alla radicalità del modo in cui questa casa va abitata, in cui Rudofsky esprime tutto il suo distacco dalle consuetudini del tempo. Rudofsky dà indicazioni anche su quale abbigliamento è indicato per consentire al corpo le posture appropriate⁵⁶. Attilio Podestà ha scritto che, in questo progetto, Rudofsky mostra "una posizione spirituale che intende la moralità dell'edificio come un prodotto spontaneo del cuore e dello spirito"⁵⁷. Ha anche osservato uno degli aspetti più belli della sua architettura, "le varie tonalità di bianco sulle pareti in intonaco che creano una policromia infinitamente ricca e in continua evoluzione"⁵⁸. Diverse le circostanze nelle quali è nato il progetto dell'albergo San Michele ad Anacapri, anche questo non costruito: si tratta di un incarico commissionato a Gio Ponti, che Rudofsky aveva conosciuto probabilmente nel 1934 e del quale era divenuto associato alla fine del 1937⁵⁹. Il sito è molto elevato, sul margine di un'alta scogliera, sulla costa settentrionale dell'isola di Capri, a poca distanza dalla Villa San Michele di Axel Munthe. La soluzione adottata è un'"architettura-villaggio"⁶⁰. Ogni stanza è una casetta (alle volte sono accoppiate); la zona dei servizi generali è come un centro urbano intorno alla sua piazza. Ogni stanza era contraddistinta da un nome, richiamante una decorazione o una caratteristica fisica di ciascuna casetta⁶¹.

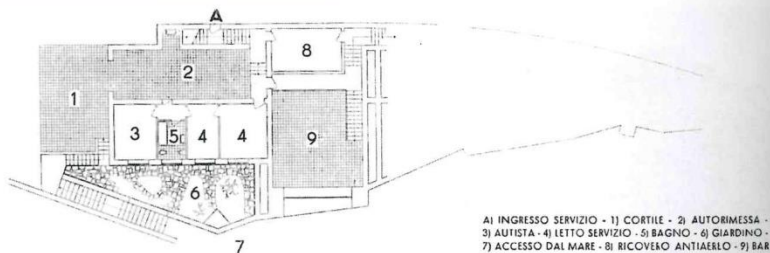
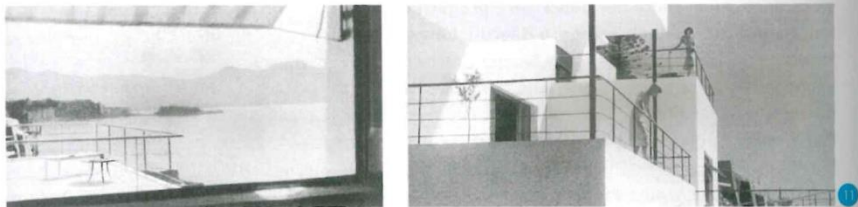
Nella purezza di questo progetto quasi spontaneo, si può scorgere un possibile "architettura senza architetto", come Gio Ponti la promuoveva in quegli anni—*Domus* faceva uso di tale espres-

sione negli anni Trenta per descrivere progetti di *interior design* da architetti austriaci come Hoffmann, Frank, Wlach, Strnad, e Haerdtl. L'aspetto vernacolare è dovuto a più cause concomitanti: il gran parlare che si andava facendo, da circa vent'anni ormai, dell'"architettura caprese", anche per via degli sforzi di preservazione di Edwin Cerio⁶²; l'idillio allora in voga in Italia tra il moderno et il Mediterraneo; la passione rudofskiana per l'architettura "spontanea"; ed anche l'autarchia (d'altronde, perché usare cemento armato per casette di uno, due piani?) che dominò la politica italiana dopo il 1936. La solidità dei muri, la curvatura delle volte sono dunque strutturali, climatiche, tradizionali e poetiche ad un tempo. E la vita degli ospiti dell'albergo sarebbe

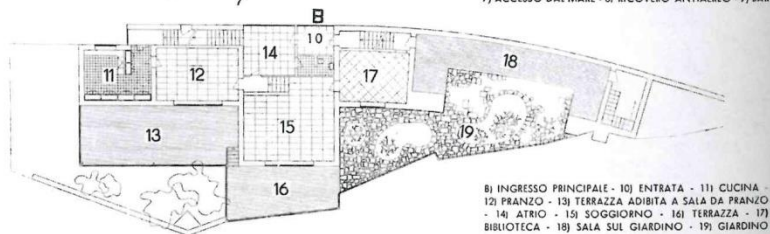


11.9. Bernard Rudofsky and Luigi Cosenza. Fotomontaggio del plastico e piante, Villa Campanella, con costruita, Positano, ca. 1938. © *Domus* 109, 1937.

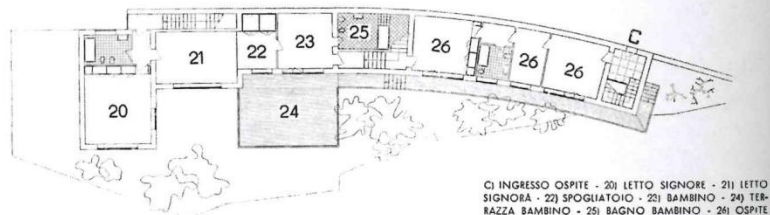
11.10. Bernard Rudofsky e Luigi Cosenza. Vista delle terrazze, Casa Oro, Naples, 1935-37. © Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles.



A) INGRESSO SERVIZIO - 1) CORTILE - 2) AUTORIMESSA - 3) AUTISTA - 4) LETTO SERVIZIO - 5) BAGNO - 6) GIARDINO - 7) ACCESSO DAL MARE - 8) RICOVELO ANTIAEREO - 9) BAR



B) INGRESSO PRINCIPALE - 10) ENTRATA - 11) CUCINA - 12) PRANZO - 13) TERRAZZA ADIBITA A SALA DA PRANZO - 14) ATRIO - 15) SOGGIORNO - 16) TERRAZZA - 17) BIBLIOTECA - 18) SALA SUL GIARDINO - 19) GIARDINO



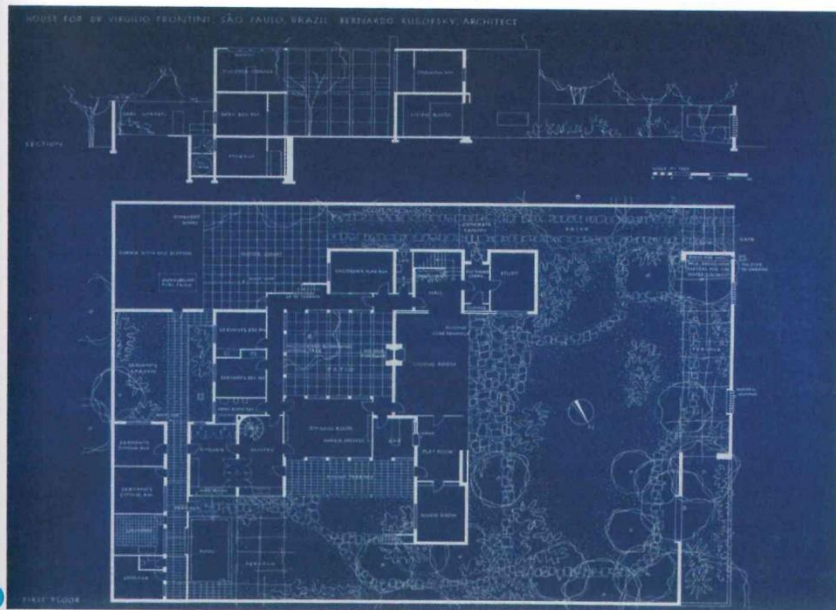
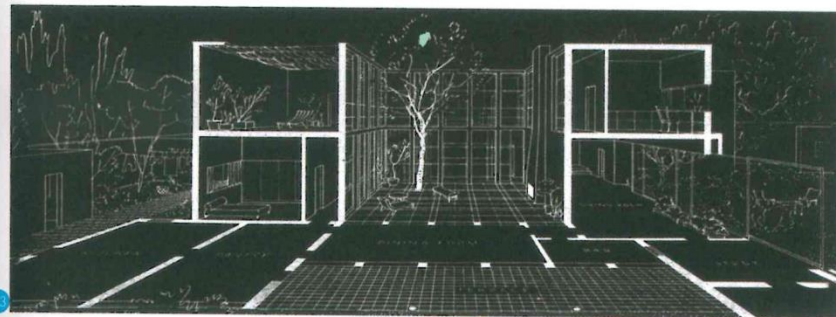
C) INGRESSO OSPITE - 20) LETTO SIGNORE - 21) LETTO SIGNORA - 22) SPOGLIATOIO - 23) BAMBINO - 24) TERRAZZA BAMBINO - 25) BAGNO BAMBINO - 26) OSPITE

11.11. Bernard Rudofsky e Luigi Cosenza. Fotografie, Villa Oro, Napoli, 1935-37. © Domus 120, 1937.

11.12. Bernard Rudofsky e Luigi Cosenza. Pianta, Villa Oro, Napoli, 1935-37. © Domus 120, 1937.

stata certo amena in queste casette: il confort era studiato, con innumerevoli varianti, in modo da garantire a ciascuna di esse quella vita sana e rigenerante, che dovrebbe essere il fine non solo dell'architettura per lo svago ma, a maggior ragione, di quella residenziale. Ed ecco, qui, riemergere—stravaganze permesse dall'eccentricità di Capri e dal trattarsi d'un albergo—le vasche ("fresca acqua grotta nella casa") grandi e scavate nel pavimento, separate dai cessi; i letti e le scale in muratura, queste ultime con le alzate in ceramica dipinta; gli affacci interni; il guardaroba all'ingresso dove gli ospiti, arrivando, dovrebbero lasciare in un ripostiglio tutti i loro indumenti, per trovarne altri disegnati dagli architetti⁶³.

Un esempio minimo di casa al mare è quella progettata presso Positano—forse per il costruttore edile Campanella—non realizzata ma pubblicata ampiamente su *Domus* nel 1937⁶⁴. In questo progetto si mescolano alcuni elementi della domesticità radicale della casa a Procida



11.13. Bernard Rudofsky. Sezione prospettiva della Casa Frontini, São Paulo, Brasile, c. 1939-1941. © Ingrid Kummer. The Bernard Rudofsky Estate, Vienna.

11.14. Bernard Rudofsky. Pianta e sezione della Casa Frontini, São Paulo, Brasile, c. 1939-1941. © Ingrid Kummer. The Bernard Rudofsky Estate, Vienna.

con la riduzione ad unità abitative minime degli alberghi. *Domus* (cioè Gio Ponti) vi riconosce "non esibizioni edilizie borghesi (il famigerato villino), ma una onesta dimora per la pura e beata evasione dalle preoccupazioni cittadine", "senza idee polemiche e senza utopie"⁶⁵. La casa è progettata su uno scoglio, ed è costituita da due volumi, di cui uno rivestito d'intonaco di cemento, mentre nell'altro la struttura muraria in pietra calcarea è lasciata a vista. È un repertorio minimale di spazi in grado di offrire riparo: c'è "l'alloggio coperto", stanza racchiusa da muri, completa di copertura e di porta chiudibile; ci sono stanze (l'area dell'entrata e del focolare al piano di sotto, la "stanza all'aperto" di soggiorno al piano di sopra) con un guscio perimetrale incompleto; c'è, infine, la stanza principale il cui involucro, percettivamente deter-

minato dai volumi delle altre stanze, dalla copertura piana (forata per consentire lo sviluppo di un fico e di una magnolia) e da una parete fondale (unico elemento di sicuro ancoraggio), si riduce ad una sorta di portico che simboleggia il riparo, che offre ombra e da cui si gode della vista del mare. Inutile dire che—indipendentemente dal grado di protezione e di facilità di accesso dall'esterno—tutti gli ambienti della casa sono trattati con eguale spartana cura, in termini di scelta di materiali (pietra calcarea o lavica, ceramica di Vietri), di affabilità degli arredi e delle attrezzature (il caminetto, la doccia all'aperto).

Se nessuno dei progetti descritti sinora è stato realizzato, lo è stata però la Villa Oro, a Napoli Mergellina in collaborazione con Luigi Cosenza. Il terreno edificabile era stretto, discosceso, a picco: ne nacque una casa in rapporto diretto quasi solo col mare, largo all'orizzonte, e perfettamente esposta, si da prendere il sole tutto il giorno. Nella forma volumetrica, la casa era già risolta dal 1935: ma se ne poté intraprendere la costruzione solo dopo il termine della guerra d'Etiopia un anno dopo. Rudofsky, tornato apposta dagli Stati Uniti, dove si era recato qualche mese prima, riprese la progettazione nella seconda metà di quell'anno. Il cantiere fu diretto da Cosenza; entro il 1937 la casa era terminata⁶⁶. Qui non c'è quasi nulla del Rudofsky rivoluzionario, dei modi di vita originali: solo un mirabile incastro di spazi—di servizio, padronali, per ospiti—su terrazze sostenute da muri di tufo. È solo una casa borghese, coraggiosamente modernista: cubi bianchi e netti, parapetti di tondino, in linee orizzontali, come allora in voga; una serie di giardini e terrazze, alcuni nascosti, alcuni esibiti in mano al sole, sono ricavati dalla pendenza con la caparbietà di un viticoltore. I volumi, quasi uno per ogni stanza, dimostrano l'attento studio della dimora vernacola; seguono con pazienza e lievità la curvatura del lotto, e le due convergenti pendenze del terreno. La strada panoramica a monte è ripresa dal profilo dei tetti con una fedeltà in cui si coglie tutto l'amore per le cose così come sono date, senza l'arroganza di volerle cambiare. La casa ha a ovest tre piani, ad est due: e ciò avviene quasi impercettibilmente, con un gioco di dislivelli continui.

La più intima delle stanze di soggiorno, al piano più basso, s'affaccia da una larga finestra tagliata nella parete di tufo: il pavimento è una mappa dell'intero golfo, da Licola alla penisola sorrentina, con Capri, Ischia, Procida, dipinta da Rudofsky su piastrelle di ceramica di Vietri, nel suo stile naïf.

Nel dicembre del 1938, Bernard Rudofsky se recò a San Paolo a lavorare in una galleria d'arte, fondata e diretta dall'immigrato tedesco, Theodor Heuberger. Tra il 1939 e il 1940, progettò per gli europei emigrati in Brasile, la Casa Hollenstein in Minas Gerais, e le Case Frontini e Arnstein a San Paolo, e tre case non costruite. Le due case costruite a San Paolo sono state particolarmente rilevanti per il loro trattamento della sfera privata, il rispetto illimitato per una vita condotta in modo semplice, e lo sfruttamento intelligente delle possibilità che sia il clima locale e la vegetazione offra. Eppure, per i suoi clienti brasiliani, ha solo parzialmente implementato le sue teorie. Le stanze finirono piuttosto convenzionali, e l'architetto focalizzò la sua attenzione sui giardini che dispose come spazi civili per una vita raffinata. Come ha scritto Lisa Ponti, i suoi progetti brasiliani erano principalmente dedicati "per fornire ai residenti una vita deliziosa nelle più piccole cose"⁶⁷.

La Casa Arnstein (1939-1941) si distingue con l'articolazione sapiente dei giardini; in pratica, ogni camera ha il suo omologo all'aperto. Una particolare attenzione è stata data ai colori dei fiori durante le quattro stagioni, nonché alla selezione di alberi fatta per attirare le farfalle e colibrì. Al contrario, la Casa Frontini (1939-1941) è circondata da un giardino unico, ma possiede una corte interna pavimentata e arredata. L'intera casa circonda il cortile, con una galleria allegramente ritmica. In accordo con la sua teoria, Rudofsky non elaborò una vera e propria facciata; decise di creare edifici "senza l'abito esterno a cui la nostra civiltà attribuisce tanta importanza esagerata; l'architettura è solo un guscio per il suo proprietario ... è appena percettibile nella sua discrezione"⁶⁸.

Entrambe le case hanno ricevuto il plauso entusiasta. Philip L. Goodwin ha scritto, per esempio, che sono "luoghi di vita per persone sicure di loro stesse da formazione ed esperienza, progettati da uno che ha compreso bene sia loro che il suo lavoro"⁶⁹. E continuò:

Non esiste un esempio tan omogeneo e riuscito della casa-giardino moderna nelle Americhe ... Durante i tre anni di lavoro di architettura in Brasile, Rudofsky costruì alcune case, considerate come le migliori del continente americano⁷⁰.

Anche se Rudofsky postulò l'interpretazione dell'architettura come ricettacolo per la vita, le sue soluzioni in piano sono rimasti molto lontani da un'estetica organica dell'abitazione come involucri: il mio parere è che intendeva la vita come organica, e l'architettura come inorganica. Dal punto di vista della composizione, la sua opera architettonica si accorda allo stile dei moderni, senza particolare originalità. Essa si manifesta in volumi semplici, chiaramente delineati, e cartesiani. Nel corso della sua carriera Rudofsky ha avuto un numero limitato di occasioni per progettare edifici. Forse per questo motivo rimase incrollabile nell'uso delle forme architettoniche che hanno caratterizzato le sue opere degli anni 1930 e 1940.

Inoltre, si deve purtroppo riconoscere che, con l'eccezione della casa di Procida (1935), le sue proposte di riforma dell'ambiente domestico non hanno prodotto risultati, nemmeno nei propri edifici. Le sue idee si sono rivelate troppo radicali da imporre sui suoi clienti occasionali in Italia, in Brasile e poi negli Stati Uniti. Questo appare come un fallimento per qualcuno che aveva più volte dichiarato che "non abbiamo bisogno di un nuovo modo di costruzione, abbiamo bisogno di un nuovo modo di vita"⁷¹.

La modernità di Rudofsky

Rudofsky era distante da molti architetti modernisti prima di tutto perché non poteva credere in una soluzione definitiva della questione della casa derivante da un approccio illuministico-positivista, cioè dalla fede nella costanza dei bisogni umani. Dichiarare immutabili nel tempo l'animo umano e i suoi "bisogni" è il prerequisito per l'omogeneizzazione planetaria dello "stile internazionale"; come risulta evidente dalla convinzione di Gropius che l'universalità dell'*Existenzminimum* sia giustificata dalla "imminente perequazione dei requisiti di vita sotto l'influenza del viaggio e del commercio mondiale"⁷².

Almeno fino agli anni Quaranta, mi sembra che Rudofsky conservasse fiducia nella possibilità che una moderna rivoluzione del *lifestyle* passasse anche attraverso la figura dell'architetto, "advocate of a better life"⁷³. Tuttavia, dagli articoli scritti negli anni Trenta per *Domus*, sono evidenti le critiche agli architetti che impongono le proprie scelte all'abitante e che non mettono radicalmente in questione i presupposti che stanno alla base di pratiche consolidate. Mi pare che la speranza che alcuni principi etici della modernità informassero l'impegno dei progettisti venisse definitivamente delusa negli anni Cinquanta. Con i suoi libri *Are Clothes Modern?* (1947) e *Behind the Picture Window* (1955), Rudofsky avvia una critica—poi diventata asprissima in *Streets for People: A Primer for Americans* (1969)—delle responsabilità della professione architettonica nella perdita di qualità dell'abitare domestico e dello spazio pubblico⁷⁴.

Secondo Rudofsky il principale problema della cultura architettonica contemporanea è che "la residenza è stata, ed è tuttora, vista ... come una cosa inanimata, come [se] potesse essere staccata dalla vita dei suoi occupanti"⁷⁵. Gli architetti hanno accettato, sottoscritto e promosso l'interesse degli speculatori immobiliari, dimenticando quello che avrebbe dovuto essere l'oggetto principale delle loro preoccupazioni: il benessere dell'abitante.

La casa come macchina per vivere dovrebbe essere gestita da un detenuto più prevedibile, più affidabile di quanto l'uomo ... Assumendo che in futuro saremo in grado di vivere la vita di esseri umani, la casa dell'uomo dovrà diventare ancora una volta uno strumento per vivere, invece di essere una macchina per vivere⁷⁶.

Pertanto, specie negli ultimi decenni, Rudofsky cercava, attraverso le mostre e i libri, un contatto diretto col pubblico, dando suggerimenti per il miglioramento della vita materiale. Egli era cosciente che "al termine del lungo processo storico di riduzione dell'abitare a una singola funzione, (...) il pubblico si compiace in un consumo di simboli ove scompare completamente l'atto di abitare"⁷⁷. Ma continuava ad auspicare che la soluzione passasse attraverso la presa di coscienza e l'attivazione degli abitanti:

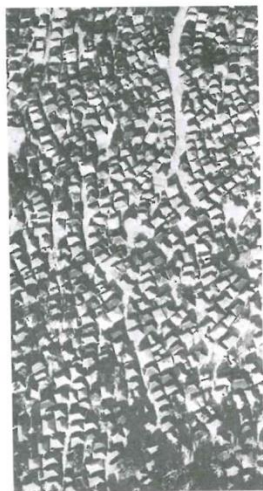
Raramente mi rivolgo a un pubblico di architetti, se non altro perché io li considero una razza senza speranza, e una minaccia per l'umanità. Io preferisco parlare con profani, invece, poiché è da loro che ogni riorientamento nel campo dell'architettura deve venire⁷⁸.

La forse solo provocatoria conclusione di Rudofsky permette di paragonarlo alla critica radicale delle "disabling professions" di Ivan Illich: niente di più distante dalla figura dell'architetto come progettista globale, demiurgo della felicità della vita altrui, tecnico ed artista, così come propagandata dagli architetti moderni⁷⁹.

Un altro punto focale del rapporto tra Rudofsky ed il Moderno è costituita dalla sua ricerca—estesa lungo l'intero arco della sua esistenza—sull'architettura popolare. Già nel 1931, aveva esposto le sue fotografie di architettura spontanea, per lo più presi a Santorini, nella sezione austriaca del Deutsche Bauausstellung Berlino. Lo stesso anno, espone ventisei acquerelli alla Wiener Künstlerhaus. Vent'anni dopo, il punto di maggiore celebrità di questa ricerca fu la mostra *Architecture without Architects*, già suggerita nel 1941 e che venne esposta nel 1964 nel tempio dove era stato consacrato l'*International Style*. La mostra ebbe un successo straordinario, venendo esposta in ottantaquattro luoghi diversi circolando per dodici anni consecutivi, probabilmente "the longest-running project in the MoMA's Department of Architecture and Design"; il libro che accompagnava la mostra, tradotto in sette lingue, vendette, solo negli Stati Uniti, 100.000 copie nei primi 20 anni ed è ancora in stampa⁸⁰.

Architettura senza architetti

Si sono ormai spenti gli echi delle reazioni, anche veementi (*Architecture without Architects* venne definita "truly subversive" da *Progressive Architecture*), alla "critica implicita" dell'architettura moderna che la mostra di Rudofsky conteneva. Per Rudofsky, l'architettura vernacolare



These structures, built by the masses, are a product of the human hand, and are a good part of the world's architectural heritage. In order to preserve them, it is necessary to study them as they are, and not as they are supposed to be. Many of them are in the process of being destroyed, and it is our duty to record them before they disappear.



11.15. Bernard Rudofsky. Pagine da *Architecture Without Architects*, New York, MOMA, 1964.

ha rappresentato la prima fase della storia dell'architettura. È stata fondamentale ma fino ad allora trascurata. Così non poteva essere giudicata con criteri accademici:

Il vernacolo è molto più di uno stile; si tratta di un codice di buone maniere che non ha parallelo nel mondo urbano. È il frutto di un genio inconscio ... libero dalla isteria dei progettisti⁸¹.

Egli ha sottolineato il suo prezioso senso comune di affrontare i problemi pratici, e la sua comprensione dei limiti insiti nella natura e architettura stessa. Egli ha sostenuto che lo studio della lingua volgare ci potrebbe liberarci dal mondo angusto dell'architettura formale e commerciale, che è stato sempre più omogenea e monotona. Questo repertorio è stato l'alimentazione più ricca e più pura di ispirazione per la gente dell'era industriale, ed era ricca di soluzioni tecniche.

Rudofsky, come Giuseppe Pagano in Italia, ha avuto lo stesso punto di partenza: l'idea di una "onestà architettura rurale"⁸², "libera da ogni moda, piena di una bellezza modesta e anonima, [che] ci insegna come conquistare il tempo e superare le varianti decorative e stilistiche del passato"⁸³. È interessante notare che questa predisposizione teorica potrebbe anche essere trovata nel famoso saggio di Adolf Loos, *Architektur*:

La fattoria è, contrariamente alla casa dell'architetto, un lavoro di natura, non di uomini. È bella, come fanno gli animali che si lasciano guidare dal loro istinto ... Sì, è bella, come sono belli la rosa o il cardo, il cavallo e la mucca⁸⁴.

La sensibilità di Rudofsky verso l'architettura vernacolare è anche paragonabile all'apprezzamento di Le Corbusier per l'architettura esotica che ha incontrato in Italia, Turchia, Grecia, Spagna e Algeria, o di edifici rurali in villaggi come Vézelay. Come i suoi predecessori e Rudofsky stesso nei suoi testi seguenti, Le Corbusier riconosceva in ciascuna di queste case, costruite da "uomini in sintonia con i fondamentali", "un centro di felicità, di serenità ... fondata sulla solida roccia della verità fondamentale". Le loro soluzioni architettoniche "sono pieni di vita, intelligenti, economici, costruttivi, e scrupolosi; sono amabili e cortesi; architettonicamente parlando, sono cortesi vicini di casa"⁸⁵.

Rudofsky parlò poco dei protagonisti dell'architettura moderna e quando lo fece, a partire dagli anni Settanta, non fu generalmente in termini molto lusinghieri. Con pochi di loro conservò un reciproco rapporto di stima, tra quelli, Ponti, Belluschi, Chermayeff e Le Corbusier, da cui era lontanissimo nell'esibizionismo, ma a cui era legato da sensibilità e idee comuni:

I profeti e pionieri dell'architettura moderna, le cui dottrine andarono incontrastate per anni, erano quasi sempre uomini di mente parrocchiale e restii ad avventurarsi oltre il loro tavolo da disegno. Il loro scopo principale era quello di omogeneizzare il mondo dell'architettura imprimendo su di essa un insulso 'stile internazionale'. Innamorati di meccanizzazione, dediti al spreco, hanno considerato le nazioni che dipendevano principalmente sull'utilizzo del sole, del vento e acqua-energia come irrimediabilmente primitive ... Un estate, la curiosità mi ha portato a Weimar, dove la prima mostra del Bauhaus aveva appena aperto. Questa era la mia prima premonizione del vento male che era a soffiare sul campo dell'architettura. Weimar, e più tardi Dessau, ho scoperto, aveva tutto il fascino di un riformatorio per minorenni.

Al contrario, i primi scritti di Le Corbusier e i suoi primi edifici sono stati una rivelazione per me. La sua eleganza latina del ragionamento e la sua raffinatezza nativa hanno fatto sembrare noiose le dichiarazioni pesanti dei suoi colleghi teutonici. Inoltre, lui era pittore e scultore, e ha molto ammirato le case liberamente modellate delle isole greche e città del Nord Africa⁸⁶.

In *Architecture without Architects* e nel successivo *The Prodigious Builders*, Rudofsky denunciò un impoverimento dell'architettura, derivante dalla riduzione della diversità culturale, del tutto paragonabile alle critiche espresse da Claude Lévi-Strauss sin da *Tristes tropiques*⁸⁷.

Rudofsky e Lévi-Strauss perseguirono gli stessi obiettivi—dimostrare la ricchezza culturale del mondo, “percorrere la strada più lunga” per tornare alle origini e riscoprire l’umanità⁸⁸. Entrambi teorizzarono l’impiego di elementi di culture straniere per il rinnovo del decoro occidentale. L’analisi comparativa delle varie esperienze culturali, che riconosce l’adozione critica e l’adattamento di principi stranieri, pratiche e oggetti, era dunque alla base del libro di Rudofsky *Behind the Picture Window* (1955), e le mostre successive *Now I Lay Me Down to Eat* (1980) e *Sparta / Sybaris* (1987), con i loro cataloghi omonimi⁸⁹.

Nonostante questi importanti meriti, è già stato fatto notare da più parti, e con dettaglio di argomentazioni da Paul Oliver, che l’approccio di Rudofsky nei confronti dell’architettura vernacolare era metodologicamente lacunoso (per mancanza di contestualizzazione storica e culturale) e risente delle categorie interpretative idealistiche e pregiudiziali del libero, dell’anonimo, del collettivo, dell’atemporale. In *Architecture without Architects* (non così, però, in *The Prodigious Builders*) la lettura delle affascinanti architetture “spontanee” è quasi sempre formale ed estetizzante e, curiosamente per uno come Rudofsky che contemporaneamente dedicava tanta attenzione allo studio dell’abitare domestico, sono presentate quasi esclusivamente fotografie di esterni.

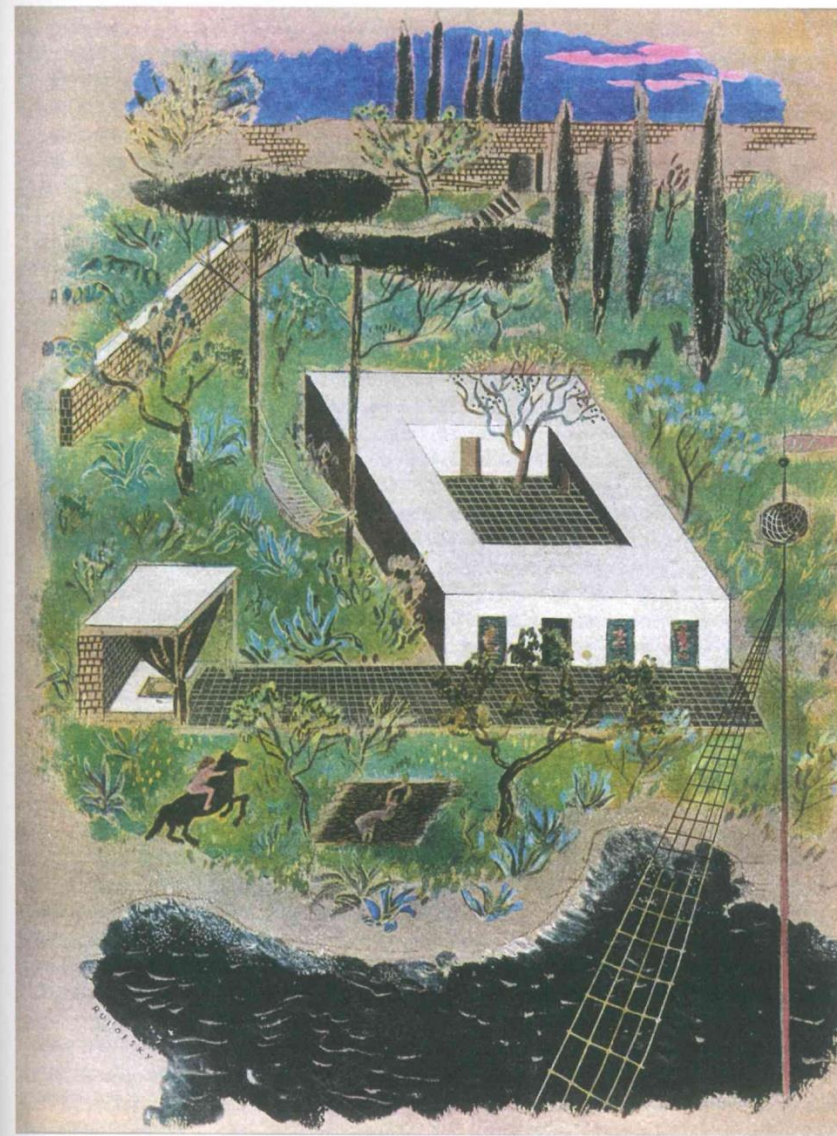
Rudofsky si preoccupò di precisare—specie considerandone l’inatteso successo—che l’*Architecture without Architects* non era proposta come l’apoteosi dell’arte architettonica e che la polemicità della sua ricerca andava riferita al dibattito culturale del tempo e andava assunta per il suo valore critico. Certamente Rudofsky non aveva alcuna intenzione prescrittiva. Tuttavia, vuoi per i toni talvolta dogmatici delle affermazioni di *Architecture without Architects* e di *Streets for People*, vuoi perché i tempi erano maturi per sferrare l’attacco finale a quanto rimaneva ancora dell’establishment culturale dell’architettura moderna (nel 1966 vedrà la luce *Complexity and Contradiction* di Robert Venturi) Rudofsky diventò uno degli eroi dell’antimodernismo, fornendo, più o meno intenzionalmente, appigli teorici per lo sviluppo di approcci caratterizzati dall’attenzione per l’ambiente, dalla mimesi del lessico compositivo vernacolo, dalla cura del benessere psicologico dell’abitante, dalla centralità della collettività e della comunità locale, dall’autocostruzione, o che semplicemente desideravano allontanarsi radicalmente dalle forme dell’architettura tardo-modernista⁹⁰.

Inoltre, com’era accaduto—specie nella Parigi d’inizio Novecento—con l’interessamento di etnografi ed artisti per l’arte primitiva⁹¹, l’opera di Rudofsky contribuì all’ampliamento del campo della storia dell’architettura⁹², nel senso che dopo *Architecture without Architects* incominciò ad essere meno facile dare per scontato che l’architettura è il prodotto del lavoro di progettisti di professione (architetti “pedigreed”, come avrebbe detto Rudofsky), e che la storia dell’architettura debba dedicarsi esclusivamente agli edifici “che ospitavano i principali attori nella storia formale”⁹³.

L’imparzialità con cui Rudofsky affiancava aquiloni e tende nomadi, habitat dei termiti e colombaie, cimiteri e abitazioni rupestri, potrebbe scioccare le persone fredde e razionali che difendono un vero metodo scientifico. Eppure, cioè non ha modificato la validità e la libertà del confronto, di cui era intimamente convinto e con cui ha principalmente cercato di discutere questioni generali e profonde di architettura. La ricchezza di materiale che ha presentato nelle sue mostre intendeva, prima e per tutto, stimolare l’immaginazione del visitatore. Leggendo *Streets for People*—un libro che incitò un’intera generazione a lottare per i diritti umani pedonali e le città—Gio Ponti, per esempio, ha invitato i suoi lettori a diventare “amici, amanti e *connaisseurs*” dell’architettura⁹⁴.

In conclusione, si deve riconoscere l’influenza di Rudofsky su un’intera generazione di architetti che hanno utilizzato *Architecture without Architects* e i suoi altri libri come un’opportunità per sfuggire al formalismo dei Moderni. Anche se non può essere considerato un vero e proprio precursore di una teoria come il regionalismo, di certo era un combattente presto verso un ambiente psico-

logicamente piacevole, sano e quindi ecologico. La posizione di Rudofsky fu, insomma, in bilico tra modernità e anti-modernità. Queste due tendenze convissero in lui, non senza che lui fosse segnato profondamente da questa contraddizione. Egli non avrebbe mai seguito molte delle tendenze che lui stesso aveva contribuito, forse inconsapevolmente, ad alimentare, e che si rivelarono tutte più deboli ed effimere della mitologia del Movimento Moderno.



11.16. Bernard Rudofsky. Casa a Procida, ca. 1935. © Domus 123, March 1938.

- ¹ "Dal punto di vista della principale corrente dell'architettura moderna, le tendenze viennesi erano precursorie e marginali allo stesso tempo": Da Hermann Czech, "Introduzione", in Josef Frank, *Architettura come simbolo*, Bologna, Zanichelli, 1986.
- ² Si veda Andrea Bocco-Guarneri, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer*, Wien/New York, Springer, 2003; e Architekturzentrum Wien (a cura di), *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage*, Basel/Boston, Birkhäuser, 2007.
- ³ In relazione a Otto Rudolph Salvisberg, si veda Claude Lichtenstein, *Otto Rudolph Salvisberg, die andere Moderne*, Zürich, Gta Verlag, 1985.
- ⁴ Lisa Licitra Ponti, *Gio Ponti. L'opera*, Milano, Leonardo, 1990, p. 47.
- ⁵ La rivista fondata e diretta da Adolf Loos, di cui apparvero solo due numeri nel 1903, s'intitolava significativamente *Das Andere: Ein Blatt zur Einfuehrung abendlandischer Kultur in Oesterreich*. I testi ivi pubblicati furono poi raccolti in Adolf Loos, *Trotzdem*, Innsbruck, Brenner-Verlag, 1931.
- ⁶ Josef Frank, *Architettura come simbolo*, op. cit.
- ⁷ Pensatori apocalittici come Huizinga e Mumford, critici radicali della modernità come Morris avevano costituito punti forti della formazione e dello sviluppo delle idee di Rudofsky.
- ⁸ Claudio Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986, p. 220.
- ⁹ Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window*, New York, Oxford University Press, 1955, p. 7.
- ¹⁰ Bernard Rudofsky, "Introduzione al Giappone," I, 4 del manoscritto inglese pubblicato in italiano in *Domus* 319, June 1956, p. 45-49.
- ¹¹ Cesare De Seta, "L'Italia nello specchio del Grand Tour", in Cesare De Seta (a cura di), *Annali 5 - Il paesaggio, Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1982; e Fernand Braudel, "L'Italia fuori d'Italia: due secoli e tre Italie", in *Storia d'Italia* vol. II tomo II, Torino: Einaudi, 1974.
- ¹² Eduard Sekler, *Josef Hoffmann: The Architectural Work*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1985.
- ¹³ Josef Hoffmann, "Architektonisches von der Insel Capri", *Der Architekt*, Jhg. III, 1897, p. 13.
- ¹⁴ Si veda Joseph Rykwert, *La casa di Adam in Paradiso*, Milano, Adelphi, 1991.
- ¹⁵ Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfen von Frank Lloyd Wright*, Berlin, Wasmuth, 1910.
- ¹⁶ Durante questi viaggi, Rudofsky realizza alcune fotografie e molti acquerelli. Esposti le une a Berlino nel 1931 (informazione derivante da note autobiografiche che non è stato possibile verificare), gli altri a Vienna nel 1931 ed a São Paulo nel 1939, sono oggi conservati presso il Getty Research Institute, Los Angeles.
- ¹⁷ Si veda nota # 5.
- ¹⁸ Danièle Pauly (a cura di), *Le Corbusier et la Méditerranée*, Marsiglia, Parenthèses-Musées de Marseille, 1987; Giuliano Gresleri, *Le Corbusier Viaggio in Oriente*, Venezia-Parigi, Marsilio-Fondation Le Corbusier, 1984.
- ¹⁹ Silvia Danesi, "Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista - mediterraneità e purismo", in Silvia Danesi e Luciano Patetta (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia, 1976, pp. 21-28.
- ²⁰ Josep M. Rovira, *José Luis Sert. 1901-1983*, Milano, Electa, 2000. Dalla prima edizione nel 1931, la rivista catalana *A.C.* ha avviato la pubblicazione di diversi saggi dedicati all'architettura mediterranea rurale della Catalogna e delle Isole Baleari. Di particolare interesse è il saggio di Josep Lluís Sert che ha curato nel 1934 un numero della rivista *D'Acti d'Alla* dedicato all'arte del XX secolo all'Arte del XX Secolo (1934) con il titolo "Arquitectura sense 'estil i sense 'arquitecte".
- ²¹ Bernard Rudofsky, *Introduzione al Giappone*, pp. 36-38.
- ²² Bernard Rudofsky, discorso ad Aspen, non pubblicato, 1980.
- ²³ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1964; Bernard Rudofsky, *The Prodigious Builders: Notes Toward a Natural History of Architecture with Special Regard to those Species that are Traditionally Neglected or Downright Ignored*, New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, 1977; Bernard

- Rudofsky, *Streets for People: A Primer for Americans*, Garden City, N.Y., Doubleday & Co, 1969.
- ²⁴ William Morris, Paul Schultze-Naumburg, Adolf Loos, Rudolf Steiner e Bruno Taut erano illustri precedenti di un'attenzione estesa dall'architettura ad altri aspetti della vita materiale (e, per Steiner, non solo di quella). Sappiamo che Rudofsky aveva letto e apprezzato le loro opere. Sappiamo inoltre che Rudofsky, forse anche grazie a contatti avuti durante il periodo berlinese, aveva assimilato le lezioni del movimento della Riforma della vita, attivo specie in Germania all'inizio del secolo nei campi dell'esercizio fisico e della cura del corpo, dell'alimentazione, dell'abbigliamento, dell'abitazione. Le sue maggiori opere in questo campo sono Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern?: An essay on contemporary apparel*, Chicago: P. Theobald, 1947); il libro Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window*, New York: Oxford University Press, 1955.
- ²⁵ Bernard Rudofsky, "Notes on Patios," in *New Pencil Points* XXIV, June 1943, pp. 46 [44-47].
- ²⁶ Joseph Rykwert, Introduzione a Adolf Loos, *Ins Leere Gesprochen*, Wien-München, Herold, 1960, p. xxviii.
- ²⁷ Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern?*, p. 230.
- ²⁸ Gio Ponti, "Falsi e giusti concetti nella casa", in *Domus* 123, March 1938, p. 1.
- ²⁹ Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Berlin, Wasmuth, 1910, p. 2.
- ³⁰ Citato in Esther McCoy, *Five California Architects*, New York, Reinhold, 1960, p. 149.
- ³¹ Esther McCoy, p. 153.
- ³² Richard Neutra, Introduzione a Esther McCoy, *Richard Neutra*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 13.
- ³³ Gio Ponti, "La casa all'italiana," *Domus* 1, 1928, p. 1.
- ³⁴ Josef Frank, *Architektur als Symbol*, p. 174.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 113.
- ³⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Crès, 1923, p. 6.
- ³⁷ Si veda Marco De Michelis, "La casa della riforma della vita" in Georges Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, Milano, Triennale di Milano/Electa, 1986.
- ³⁸ Le Corbusier-Saugnier (Le Corbusier and Amédée Ozenfant), "Manuel de l'habitation," sezione dell'articolo "Des yeux qui ne voient pas... II: Les Avions," in *L'esprit Nouveau* 9, June 1921, senza paginazione.
- ³⁹ Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, New York, Oxford University Press, 1948.
- ⁴⁰ Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window*, New York, Oxford University Press, 1955.
- ⁴¹ Gio Ponti, "Verso funzioni nuove", *Domus*, n° 82, ottobre 1934, p. 3.
- ⁴² *Aria d'Italia*, numero monografico intitolato "Espressione di Gio Ponti", Milano, 1954, pp. 23-36.
- ⁴³ Rudofsky nota e dimostra la proprietà di un muro bianco di risultare policromo e decorato agendo da schermo sul quale vengono proiettate le mutevoli forme delle ombre del fogliame, e che assume il colore della luce atmosferica col variare delle ore. Questa è uno dei più convincenti esempi di soluzione che, pur in formale consonanza con l'architettura moderna, ne elimina totalmente le sovrastrutture teoriche per esprimere una poetica personale, derivante da un'esperienza di vita. Non escludo peraltro influenze espressioniste: si confronti la rappresentazione vivacemente policroma delle architetture dell'isola di Santorini nelle opere pittoriche di Rudofsky.
- ⁴⁴ Rudofsky, *Behind the Picture Window*, pp. 159, 194.
- ⁴⁵ Neutra "non poteva immaginare che ci sono persone che hanno bisogno di solitudine, il silenzio monastico, le porte che possano chiudere, l'ambiente visibile solo se lo si desidera e solo in parte, finestre con la comparsa di immagini incorniciate": Da Manfred Sack, *Richard Neutra*, Zürich/London, Verlag für Architektur, 1992, p. 26.
- ⁴⁶ Bernard Rudofsky, "Notes on Patios", *The New Pencil Points*, v. 24, Giugno 1943, pp. 44-47.
- ⁴⁷ Bernard Rudofsky, "The bread of architecture", *Arts and Architecture*, v. 69, Ottobre 1952, pp. 27-29 e p. 45.
- ⁴⁸ È possibile che Rudofsky sia stato influenzato dall'atrio visto nella casa sperimentale *am Horn*, progettata per la mostra di Bauhaus del 1923 a Weimar da Georg Muche assieme a Walter Gropius

e dalla casa con atrio Oivala di Oiva Kallio a Helsinki (1925), simile alla precedente (ma in legno). Entrambe rappresentano un'evoluzione modernizzata (ma non poi tanto) della casa ad atrio romano-italica e possono dirsi direttamente derivate delle prime due case con patio centrale progettate da Rudofsky: quella a Capri (1932) e quella a Procida (1935). Si veda Duncan Macintosh, *The Modern Courtyard House*, Londra, Architectural Association/Lund Humphries, 1973.

⁴⁷ Bernard Rudofsky, "Problema", *Domus*, n° 123, marzo 1938, p. xxvii; "Variazioni", *Domus*, n° 124, aprile 1938, p. 14; Guido Harbers, *Der Wohngarten: Seine Raum- und Bauelemente*, Monaco: Callwey, 1933.

⁵⁰ Bernard Rudofsky, "Der wohltemperierte Wohnhof," in *Umriss* 10, 1/1986, pp. 5-20.

⁵¹ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.

⁵² Giancarlo Da Carlo, "Il pubblico dell'architettura," in *Parametro* 5, 1970, p. 4.

⁵³ Bernard Rudofsky, "Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere" in *Domus* 123, Marzo 1938, pp. 6-15.

⁵⁴ Bernard Rudofsky, "Scoperta di una isola" in *Domus* 123, Marzo 1938, pp. 2-5.

⁵⁵ Bernard Rudofsky, "Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere", p. 6.

⁵⁶ Rudofsky non era uno dei molti personaggi stravaganti che frequentavano Capri in quei tempi, e si limitava a proporre abbigliamento e pratiche domestiche anticonvenzionali. Personalmente, dubito che Rudofsky avrebbe davvero mangiato sdraiato su un triclinio, foss'anche in una casa per l'estate ed il tempo libero.

⁵⁷ Attilio Podestà, "Una casa a Procida dell'architetto Bernard Rudofsky," *Casabella* X, 117, Settembre 1937, pp. 12-17.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁹ Rudofsky aveva già elaborato progetti di alberghetti marini e non possiamo escludere che queste esperienze abbiano avuto qualche parte nella scelta di Ponti di chiamarlo a Milano con sé. Tra questi, l'alberghetto per Procida, cui talvolta si fa riferimento come "Rio di Raia delle Rose", che nacque forse in partenariato con Cosenza, è costituito da un edificio unico, distribuito a ballatoio; mentre quello per Positano è composto di cassette separate, disposte su un terreno terrazzato assai ripido. Si veda Andrea Bocco Guarneri, op. cit.

⁶⁰ Va da sé che oggi si provi un brivido nel riconoscere qui un archetipo dello scempio delle coste del Mediterraneo: la proliferazione incontrollata guasta comunque, indipendentemente dal modello. Certo l'artigianalità degli edifici costituenti l'Albergo San Michele è lontana dalla reiterazione potenzialmente infinita di un edificio-stanza d'albergo di produzione industriale ed anche da progetti seriali adattati al sito, come Roq e Rob di Le Corbusier (1949-51), anch'essi irrealizzati, che ebbero vasta diffusione ed influenza.

⁶¹ In ambito caprese, la trovata di un edificio composto da costruzioni indipendenti e contraddistinte da un nome è già nella casa di Cerio, "Il rosaio": si veda Giuseppe Capponi, "Architettura e accademia a Capri: Il Rosaio di Edwin Cerio", in *Architettura e arti decorative*, Dicembre 1929, pp. 177-188.

⁶² Si confronti ad esempio Edwin Cerio, *Il Convegno del Paesaggio*, Capri, Edizioni delle "Pagine dell'isola", 1923 (riedizione: Capri, Edizioni La Conchiglia, 1993).

⁶³ Questa è un'idea mutuata dal Giappone, cui Rudofsky era particolarmente affezionato. Lisa Licitra Ponti in *Gio Ponti. L'opera* (Milano: Leonardo, 1990, p. 96) testimonia a quale dei due partner vadano attribuite le diverse soluzioni progettuali.

⁶⁴ "Una villa per Positano e per... altri lidi", *Domus*, n° 109, gennaio 1937, p. 11-17.

⁶⁵ *Ivi.*, pp. 12-13.

⁶⁶ Si veda Alfredo Buccaro e Giancarlo Mainini (a cura di), *Luigi Cosenza oggi, 1905-2005*, Napoli, Clean, 2006; Inken Baller, Evelyn Hendreich, e Gisela Schmidt-Krayer (a cura di), *Villa Oro: Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, 1937*, Berlin, Westkreuz, 2008.

⁶⁷ Lisa Ponti, "Le più desiderabili ville del mondo," in *Domus* 234, 1949, p. 4.

⁶⁸ Rudofsky, "Notes on Patio", p. 45.

⁶⁹ Quoted in Bernard Rudofsky, "Three Patio Houses," *Pencil Points* 24, June 1943, p. 54.

⁷⁰ Philip L. Goodwin, *Brazil Builds*, New York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 100.

⁷¹ Si veda Bernard Rudofsky, "Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere", in *Domus* 123, pp. 6-15. Quest'espressione se ritrova anche nel titolo *Sparta/Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*, Salzburg, Residenz, 1987.

⁷² Walter Gropius, *Social premises for the minimum dwelling of urban industrial population*, 1929; Gropius, *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Frankfurt, Englert & Schlosser, 1930.

⁷³ Bernard Rudofsky, "On Architecture and Architects. An address delivered at the invitation of the Fogg Museum, at the Boston Museum of Art, in the course of the exhibition of Brazilian Architecture *Brazil Builds, The New Pencil Points*, v. 24, aprile 1943, p. 63.

⁷⁴ Bernard Rudofsky, *Streets for People*, pp. 337-342.

⁷⁵ Bernard Rudofsky, "Notes on Patios", *The New Pencil Points*, v. 24, giugno 1943, p. 46.

⁷⁶ Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window*, pp. 200-201.

⁷⁷ Antonio Tosi, *Ideologie della casa: contenuti e significati del discorso sull'abitare*, Milano: Angeli, 1980, pp. 41-42.

⁷⁸ Bernard Rudofsky, *Back to Kindergarten* (discorso a Copenahgen, inedito), aprile 8, 1975, p. 1 del manoscritto.

⁷⁹ Ivan Illich, et. al., *Disabling Professions*, London/Salem, M. Boyars, 1977.

⁸⁰ Per un'analisi di *Architecture without Architects* rispetto al dibattito architettonico americano dell'epoca, si veda Felicity Scott, "Architecture without Architects", *Harvard Design Magazine*, Autunno 1998, p. 69-72.

⁸¹ Bernard Rudofsky, *The Prodigious Builders*, p. 235.

⁸² Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli, 1936, p. 6.

⁸³ Pagano e Daniel, p. 76.

⁸⁴ Adolf Loos, *Trotzdem*, p. 93.

⁸⁵ Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Paris, Gallimard, 1941.

⁸⁶ Bernard Rudofsky, discorso al Walker Art Center, non pubblicato, Minneapolis, 1981.

⁸⁷ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Parigi, Plon, 1955. Si veda la lezione tenutasi al UNESCO, 1971, sotto il titolo, "Race et culture," in Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1973.

⁸⁸ "Il giro più lungo, ovvero il senso dell'antropologia" in Francesco Remotti, *Antenati e antagonisti*, Bologna, Il Mulino, 1986.

⁸⁹ Bernard Rudofsky, *Sparta-Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*, Salzburg: Residenz/VM, 1987; Bernard Rudofsky, *Now I Lay Me down to Eat: Notes and footnotes on the lost art of living*, Garden City, New York: Anchor Press-Doubleday, 1980.

⁹⁰ Si veda ad esempio Paul Overy, "A touch of Mediterranean sentimentality", *The Times*, settembre 10, 1974; Michel Ragon, *L'Architecte, le Prince et la Démocratie*, Parigi: Michel, 1977.

⁹¹ Si veda Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge (Massachusetts)/Londra, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986; Sally Price, *Primitive art in civilized places*, Chicago: The University of Chicago, 1989.

⁹² John Maas, "Where Architectural Historians Fear to Tread", *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 28, # 1, marzo 1969, pp. 3-8.

⁹³ Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge, Massachusetts-Londra: The MIT Press, 1997, p. 285, nota peraltro che anche testi recenti, like Marvin Trachtenberg and Isabelle Hyman's *Architecture, from Prehistory to Post-Modernism: The Western Tradition* (1986) come Spiro Kostof's *A History of Architecture: Setting and Rituals* (1985) allargano il contest storico ma senza cambiarlo. La distinzione Pevsneriana tra "architecture" e "building" persiste.

⁹⁴ Gio Ponti, "Rudofsky", in *Domus* 486, maggio 1970, p. 54.

Nord/Sud
L'Architettura Moderna e il Mediterraneo

Publicato da
LIST Lab
info@listlab.eu
listlab.eu



Produzione
GreenTrenDesign Factory
Piazza Manifattura, 1
38068 Rovereto (TN) - Italy
T: +39 0464 443427
info@greentrendesign.it

greentrendesign
factory

Autori
Jean-François Lejeune
Michelangelo Sabatino

Direttore Editoriale
Pino Scaglione

Assistente Editoriale
Gioia Marana

Produzione Digitale
Arianna Scaglione

Art Director & Graphic Design
Blacklist Creative Studio, Barcelona
blacklist-creative.com



ISBN 9788898774333

Stampato e rilegato in Unione Europea,
Maggio 2016

Tutti i diritti riservati
© dell'edizione LIST Lab
© dei testi gli autori
© delle immagini gli autori

Promozione e distribuzione in Italia
Messaggerie Libri, Spa, Milano,
Numero verde 800.804.900
assistenza.ordini@meli.it;
fax 02.84406056;
amministrazione.vendite@meli.it
fax 02.84406057

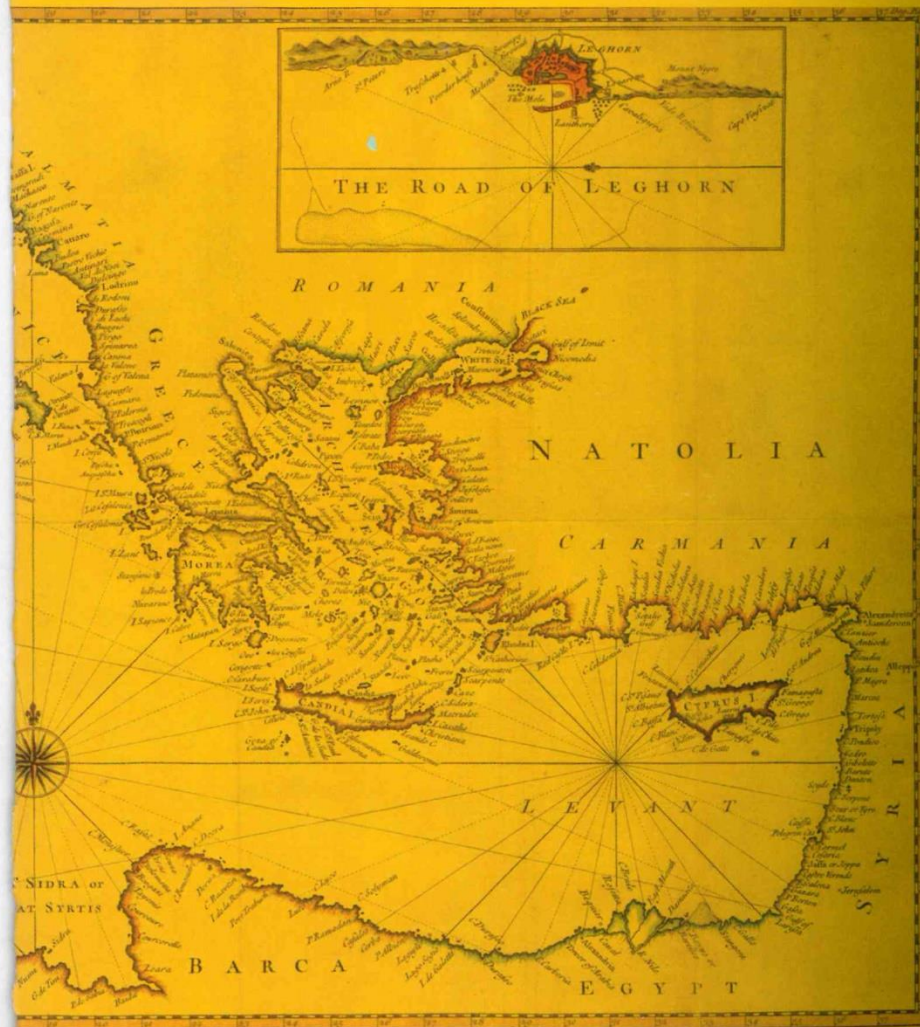
Promozione e distribuzione internazionale
ActarD, USA
ACC - London

Comitato Scientifico delle edizioni List

Eve Blau (Harvard GSD), Maurizio Carta (Università di Palermo), Alfredo Ramirez (Architectural Association London) Alberto Clementi (Università di Chieti), Alberto Cecchetto (Università di Venezia), Stefano De Martino (Università di Innsbruck), Corrado Diamantini (Università di Trento), Antonio De Rossi (Università di Torino), Franco Farinelli (Università di Bologna), Carlo Gasparrini (Università di Napoli), Manuel Gausa (Università di Genova), Giovanni Maciocco (Università di Sassari/Alghero), Antonio Paris (Università di Roma), Mosè Ricci (Università di Trento), Roger Riewe (Università di Graz), Pino Scaglione (Università di Trento).

LIST Lab è un Laboratorio editoriale, con sedi in Europa, che lavora intorno ai temi della contemporaneità. LIST Lab ricerca, propone, elabora, promuove, produce, LIST Lab mette in rete e non solo pubblica.

LIST Lab editoriale è una società sensibile ai temi del rispetto ambientale-ecologico. Le carte, gli inchiostrati, le colle, le lavorazioni in genere, sono il più possibile derivanti da filiere corte e attente al contenimento dell'inquinamento. Le tirature dei libri e riviste sono costruite sul giusto consumo di mercato, senza sprechi ed esuberanti da macero. LIST Lab tende in tal senso alla responsabilizzazione di autori e mercato e ad una nuova cultura editoriale costruita sulla gestione intelligente delle risorse.



Richard William Seale. A correct Chart of the Mediterranean Sea, from the Straits of Gibraltar to the Levant;
From the latest and best Observations: for Mr. Tindal's Continuation of Mr. Rapin's History.
© Geographicus Rare Antique Maps.