

INDICE

- 9 PRESENTAZIONE
Leonina Roversi Denti
- 11 INTRODUZIONE
Chiara Toscani
- 13 PAVEL JANÁK
Monumento per Jan Žižka, Praga, 1913, progetto
- 16 THEO VAN DOESBURG
Monumento in cemento armato, Leeuwarden, 1918, progetto
- 19 VLADIMIR TATLIN
Monumento alla Terza Internazionale, 1919
- 23 ADOLF LOOS
Monumento commemorativo della posa della prima pietra della Siedlung Friedensstadt, 1921 e della Siedlung am Laaerberg, Vienna, 1924
Monumento funebre per Max Dvorák, 1921, progetto
Tomba di Peter Altenberg, Vienna, Zentralfriedhof, 1919
Tomba di Adolf Loos, Vienna Zentralfriedhof, 1931
- 27 WALTER GROPIUS
Monumento in memoria ai Caduti di Marzo, Weimar, 1920-1922
- 30 EL LISSITZKY
Tribuna di Lenin, 1920-1924, progetto
- 33 MAX TAUT
Monumento funebre per Julius Wissinger, Stahnsdorf-Berlin, 1921-1923
- 36 TONY GARNIER
Monumento ai Morti in Guerra del quartiere di Monplaisir, Lione, 1924-1929
- 38 MIES VAN DER ROHE
Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, Berlino, 1926
- 44 FERNANDO GARCIA MERCADAL
Rincón de Goya, Zaragoza, 1927-1929
- 47 KONSTANTIN S. MEL'NIKOV
Monumento-faro a Cristoforo Colombo, Santo Domingo, 1929, progetto
- 50 GIUSEPPE TERRAGNI
Monumento ai Caduti, Como, 1931-1933
Monumento alla Bonifica integrale, 1932, progetto
- 57 LUIGI BRUNATI
Monumento al Marinaio d'Italia, Brindisi, 1933

- 60 GIO PONTI (con Cesare Chiodi, Ettore Ferrari, Tommaso Buzzi)
Torre Littoria per la V Triennale, Milano, 1933
- 64 FRANTIŠEK LYDIE GAHURA
Tomáš Bat'a Memorial, Zlín, 1933
- 68 CESARE CATTANEO
Fontana monumentale, Como-Camerlata, 1935
- 72 BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers)
Monumento in ricordo dei caduti nei campi di concentramento in Germania, Milano, 1946 e successivi rifacimenti
- 77 KENZO TANGE
Hiroshima Peace Memorial, Hiroshima, 1950-1956
- 84 MAX BILL
Monumento al Prigioniero Politico Ignoto, 1952-1953, progetto
- 86 LE CORBUSIER
Monumento alla Mano Aperta, Chandigarh, 1952-1955, realizzazione 1986
- 90 CARLO SCARPA
Monumento alla Partigiana, Venezia, 1955-1957, prima versione (con lo scultore Leoncillo); 1968-1969, seconda versione (con lo scultore Augusto Murer)
- 93 ALVAR AALTO
Monumento alla Battaglia d'Inverno, Suomussalmi, 1960
- 95 MARCEL BREUER
Franklin Delano Roosevelt Memorial, Washington, 1966, progetto
- 98 LOUIS I. KAHN
Memorial per Sei Milioni di Martiri Ebrei, New York, 1967-1972, progetto
- 102 IGNAZIO GARDELLA
Recinto della Memoria. Monumento ai caduti della lotta partigiana e alle Vittime di Piazza della Loggia, Brescia, 1980-1989
- 106 OSCAR NIEMEYER
Memorial per l'America Latina e monumento alla Mano, São Paulo, 1989
- 110 TADAO ANDO
Sacrario della Meditazione, Parigi, 1996

PRESENTAZIONE

«Nel panorama sempre più vasto della pubblicitaria sull'architettura, trova un suo spazio specifico questa collana intitolata a trattare quelli che si sono voluti chiamare Momenti di Architettura Moderna, intesa a presentare singoli edifici, scelti fra quelli esemplari di particolari fasi nella vicenda architettonica di questo secolo».

In questo modo nel 1987 Giovanni Denti presentava la collana – pubblicata per i tipi della casa editrice Alinea di Firenze – da lui fondata e diretta fino al 2014.

Il fine della collana non era ovviamente quello di offrire i risultati di nuove «scoperte» e di ricerche su opere dimenticate o su autori e scuole più o meno marginali; le architetture a cui sono dedicati i vari volumi sono quasi tutte presenti in ogni trattato di storia dell'architettura moderna – alcune sono diventate delle *icone* – ma molte spesso solo con qualche illustrazione e qualche cenno descrittivo, e lo stesso può dirsi succeda sulle monografie, talvolta numerose, dedicate ai singoli autori.

Il proposito era quello di offrire una trattazione sistematica ed agile sia dal punto di vista della documentazione, sia sotto il profilo della discussione critica, degli apparati iconografici e bio-bibliografici: in tale modo ogni opera risulta interamente collocata nell'insieme della produzione architettonica del suo autore; questi è a sua volta presentato nei suoi rapporti con la cultura del suo tempo e nella particolare area in cui egli si è trovato a lavorare.

«Antecedenti, parallelismi e sviluppi di un determinato linguaggio, ricognizioni storiche dei vari contesti

umani ed urbani, completano la cornice entro la quale sono condotti i testi della collana» (G.D.).

Nel corso degli anni alle originarie *Monografie* si aggiunsero altre due sezioni. Nel 1990 iniziò la pubblicazione dei *Quaderni* «studi di più ampio respiro che accanto alla documentazione intendono offrire una lettura critica di protagonisti e vicende. Non a caso la serie è aperta dagli atti del seminario *Giuseppe Pagano, architettura tra guerre e polemiche* svoltosi presso la Facoltà di Architettura di Milano il 21 maggio 1990» (G.D.).

A dieci anni di distanza si inaugura la sezione *Paesaggio Urbano* volta a presentare, attraverso una specifica documentazione fotografica appositamente realizzata, l'analisi della morfologia urbana di città, della loro stratificazione storica – ove presente – e il succedersi di trasformazioni di scala e di natura diverse leggibili come *segni* caratterizzanti la struttura del paesaggio urbano.

Gli oltre cinquanta titoli pubblicati sotto la direzione di Giovanni Denti si sono rivelati strumenti di agile informazione, d'impostazione critica unitaria e rigorosa, non solo per gli studenti delle Facoltà di Architettura, destinatari primi dei volumi, ma anche per gli studiosi della materia che vi hanno colto spunti di riflessione e documentazione, proponendo spesso importanti contributi volti all'approfondimento di progetti e temi significativi della tradizione del *Moderno*, sfociati in pubblicazioni che hanno dato sempre maggiore visibilità alla collana.

Quando nel 2014 il costante impegno e la dedizione del suo fondatore vennero improvvisamente meno,

più voci mi chiesero di proseguire affinché questa decennale esperienza, positivamente riconosciuta nel settore delle pubblicazioni d'architettura, continuasse nel suo percorso.

Con il supporto di un comitato scientifico internazionale altamente qualificato il progetto, iniziato con lungimiranza da Giovanni Denti nel 1987, trova ora continuità nella Nuova Serie presentata, per ragioni editoriali, con una nuova veste grafica.

Giovanni era particolarmente orgoglioso di quella che ormai era nota come *collanina nera*, per l'originario colore della sua copertina, e aveva in mente progetti di prossime pubblicazioni. Insieme avevamo iniziato lo studio e la stesura di un volume dedicato a un aspetto poco approfondito del Moderno: i monumenti celebrativi. Argomento difficile da affrontare per la scarsa disponibilità di materiale su queste opere che, tranne per pochissimi casi, sono spesso erroneamente ritenute secondarie all'interno della produzione architettonica del loro progettista.

Lo studio, proseguito partendo dal materiale individuato e da successive ricerche, è sfociato nella pubblicazione del presente volume *I monumenti nell'architettura moderna. Simbolo, Memoria, Luogo*, opera postuma di Giovanni Denti con la quale si apre la collana Momenti di Architettura Moderna *Nuova Serie*, proseguendo «nel solco» tracciato dal suo fondatore.

Leonina Roversi Denti

INTRODUZIONE

Raccogliendo una serie di progetti di monumenti legati al Movimento Moderno, questo testo mette in luce alcune questioni correlate che, per gli autori¹, sono di forte interesse, dando adito ad una maggiore comprensione della figura del monumento nell'epoca contemporanea.

Innanzitutto la scelta di descrivere solo monumenti che potessero essere ricondotti al Moderno, induce immediatamente a porre in evidenza come, nonostante la tensione verso l'antimonumentalità del linguaggio, esso in realtà non abbia mai escluso il "fare monumenti" quale possibile oggetto di ricerca progettuale. Il monumento è infatti interpretato come oggetto architettonico in cui evocare una nuova forma estetica dell'arte: «il monumento come arte si fa monumento all'arte».

In secondo luogo, occupandosi del monumento come manufatto, e non, diversamente, dell'architettura che diventa monumento², ha evidenziato come la disciplina architettonica operi qui in un campo artistico liminare ad altre discipline artistiche, tra le quali per esempio la scultura. Già R. Krauss, nel suo saggio *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, aveva osservato nella perdita del piedistallo della scultura novecentesca l'inizio di un processo che avrebbe portato anni dopo al fiorire della Land Art, corrente artistica cui l'architettura è in parte debitrice nella riscoperta del rapporto con il contesto e nella relazione con l'utente³.

In parte già molti dei progetti presentati all'interno del volume lo dimostrano: progetti come il monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, benché nato da

un chiaro intento celebrativo, nel risultato scultoreo dell'opera rimanda alla possibilità di essere un luogo abitato e dunque architettura. L'appartato murario in mattoni progettato da Mies Van Der Rohe, essendo accessibile e utilizzabile, non è solo un oggetto che rimanda alla memoria, ma diventa uno spazio celebrativo della città. O ancora, nel caso del progetto di Max Bill per il Monumento al Prigioniero Politico Ignoto, il cubo, ne definisce la struttura volumetrica, è accessibile e attraversabile dalle persone, stabilendo così una solida connessione con il contesto adiacente. Lo spazio fisico del monumento diventa luogo abitabile in cui l'individuo si muove attivamente, includendo questa dimensione in una categoria di progetti che forse più di altri sembrano vivere attraverso relazioni intangibili della memoria e del simbolo.

Ancora più emblematico e rappresentativo di un momento di passaggio, una sorta di eredità per il futuro, è il progetto per la Mano aperta di Le Corbusier progettata a Chandigarh. Esso rappresenta una sintesi del Moderno, in cui è possibile leggere in anticipo caratteri compositivi, che verranno poi sviluppati nei monumenti contemporanei. La Mano Aperta rappresenta il definitivo passaggio tra l'idea di monumento-oggetto, inserito nello spazio della città, ed il progetto di monumento come parte di un tutto. Nel parco del Campidoglio, i parterres e i percorsi sono modellati per creare una continua tensione visiva ed esperienziale con gli edifici e la stessa Mano aperta. Si apre una reciprocità ambivalente tra costruito e spazio aperto, in un rapporto definibile come figurale⁴, in *ground e figure*, osservatore e luogo,

sono strettamente connessi e inscindibili. Condizione spaziale opposta per esempio alle Places Royale Parigi⁵, dove il monumento è posto esattamente al centro dello spazio vuoto, in una posizione statica determinata dall'assolutezza della regola prospettica.

È nello sviluppo di questo stretto rapporto tra oggetto, contesto e abitante che la spazialità del monumento contemporaneo trova nuove possibilità compositive. Osservando il Memoriale per i Veterani del Vietnam, realizzato a Washington nel 1982, il Memoriale per gli ebrei uccisi d'Europa, realizzato a Berlino tra il 2004-2005, o il Memoriale dedicato a Lady Diane a Londra nel 2004, si può notare come l'esperienza del monumento sia totale, non solo nel riferimento alla memoria o al rapporto con il contesto, ma soprattutto nella possibilità di attraversarlo, viverlo realmente come uno spazio abitabile. I blocchi, che costituiscono il monumento di Eisenman a Berlino, da un lato definiscono una sorta di nuovo suolo urbano, paragonabile ad uno spazio pubblico per le dimensioni e l'unità compositiva, dall'altro, la loro variabile dimensionale crea una riduzione dei percorsi di attraversamento, in larghezza e altezza, assimilandolo ad un labirinto. Il pattern di elementi ripetuti genera una percezione di smarrimento, solitudine e paura, eco della tragica esperienza vissuta dalle vittime dei campi di concentramento: se è impossibile riprodurre la stessa sofferenza è certamente possibile attingere alla memoria radicata nelle paure "ancestrali" dell'uomo.

Di segno opposto, nel monumento per Lady Diane, situato ad Hyde Park nel centro di Londra, la memoria è il ricordo della vita come assoluta gioia.

Il parterre del parco e la fontana-monumento, sono progettati come un unico elemento.

La fontana, anche se il termine è riduttivo, è costituita da una serie di blocchi di pietra modellati e accostati a formare un anello dalla superficie complessa: percorso piano, ponte, seduta e superficie di scorrimento dell'acqua. I cambiamenti di questa superficie in sezione modificano parallelamente la velocità del flusso, interrompendolo con guizzi e altri giochi d'acqua. Non solo esiste un principio di attraversamento e coinvolgimento nell'opera ma essa stessa diventa lo strumento per divertirsi e gioire della vita.

Il progetto di concorso, vinto da E. Freudmann e G. Heindl nel 2015 per il monumento a Varsavia, in onore dei polacchi che durante la seconda guerra mondiale salvarono gli ebrei, non solo utilizza gli strumenti legati al progetto del paesaggio ma è esso stesso paesaggio. L'elemento innovativo di questo progetto è il suo carattere temporale. Esso si interroga innanzitutto sul concetto di "noi" relativo alla componente collettiva che il concetto di monumento contiene, e definisce una sorta di processo partecipativo che permette di rendere ampiamente condivisi i contenuti del monumento stesso. Il monumento di fatto consiste in una sorta di vivaio adiacente al PolinMuseum. Qui, i diretti interessati, e la cittadinanza interessata, si adopereranno a comporre temporaneamente questa parte di giardino in modo da costruire una condivisione collettiva dell'evento storico, senza il quale l'idea di monumento è impossibile. Il vivaio vuole rappresentare "la foresta", luogo dell'eccidio di numerosi ebrei, ma anche luogo della resistenza contro il nazismo. Il monumento quindi esisterà solo e unicamente se il processo decisionale dei cittadini porterà ad un atto visibile. L'elemento simbolico che riporta alla memoria l'evento non è perciò dato a priori, qui il cittadino assume un ruolo totalmente attivo sia nella costruzione dello spazio architettonico, che del carattere simbolico del monumento. Successivamente, quando la consapevolezza di quel "noi" ricercato sarà definita, gli alberi cresciuti verranno portati in un luogo specifico a Varsavia, dove sarà definitivamente predisposta la foresta: monumento vero e proprio.

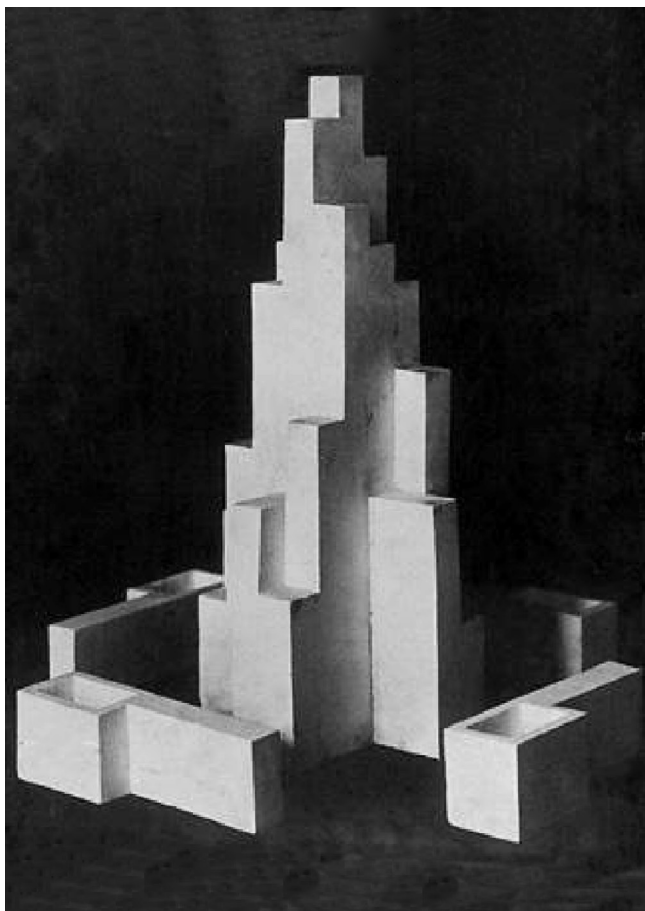
Chiara Toscani

Note

1. Il testo ideato da Giovanni Denti è stato completato postumo da Leonina Roversi.
2. Si confronti a proposito il saggio di Stanford Anderson, pubblicato in Aa.Vv. *Progetto del passato*, a cura di B. Pedretti, ed. Bruno Mondadori, Milano, 1998.
3. Si confronti a proposito il testo di A. Corboz, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, ed. Franco Angeli, Milano, 2004.
4. Si confronti, Chiara Toscani, *Le forme del vuoto: spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*, Maggioli, Milano, 2012.
5. Ho definito questo tipo di spazialità figurativa, in opposizione a quella figurale, in cui *ground* e *figure* hanno la stessa valenza. Nella spazialità figurativa, il vuoto ha una prevalenza sul pieno o viceversa.

THEO VAN DOESBURG

Monumento in cemento armato, Leeuwarden, 1918, progetto



Nel numero di *De Stijl* del novembre 1918, Theo Van Doesburg scriveva: «... con il sacrificio di tutti gli ornamenti e dei dettagli scultorei, che sono estranei all'architettura (figurazioni, modanature, ecc.) il ritmo plastico dell'architettura trova la sua più completa, *independente*, espressione ... L'idea è espressa nella forma e la forma è impressa nel materiale».

Fino dai suoi esordi, sia in pittura che in architettura, Van Doesburg, culturalmente vicino a Piet Mondrian erede del Cubismo e avversario del Surrealismo fa riferimento a uno stile *puro*, non iconografico che derivi dalla complementarità delle varie arti figurative – pur rimanendo ciascuna nell'ambito che le è proprio – e l'architettura. Un linguaggio esente da ogni vincolo di contenuti, prevalentemente visivo, teso verso l'equilibrio dell'immagine.

All'interno di questa lettura si colloca il progetto steso in collaborazione con Jan Wils per un monumento da realizzare, nell'ambito del riassetto urbano, nella *Stationplein* di Leeuwarden.

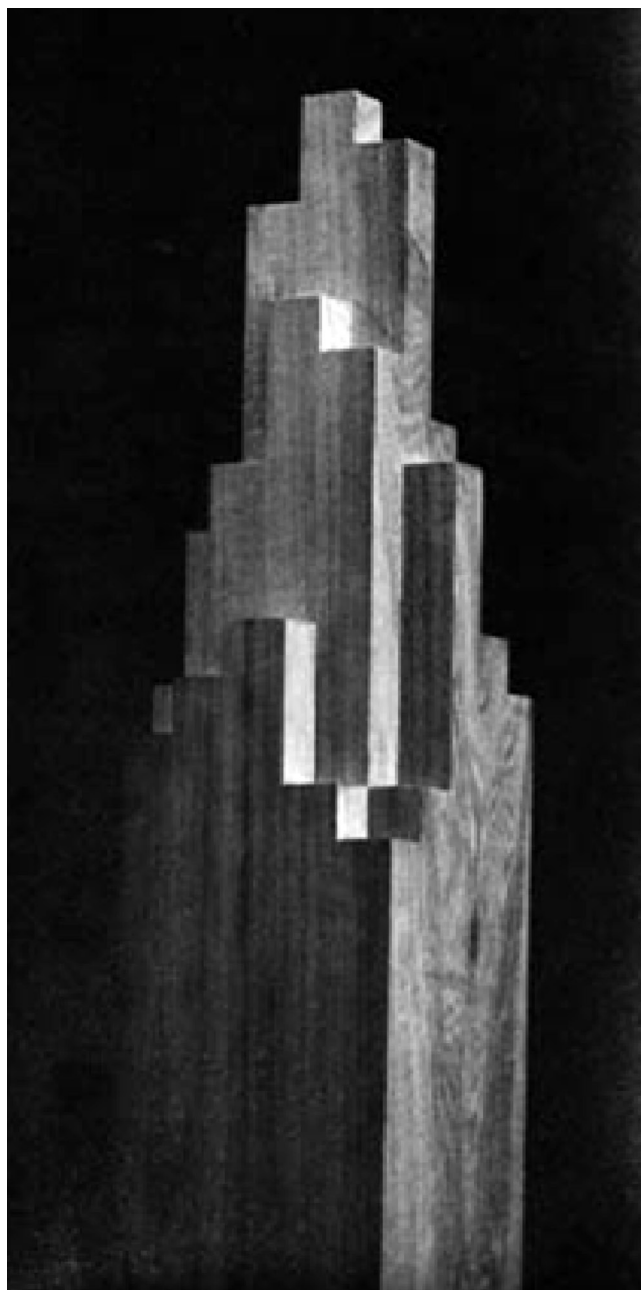
Il concorso bandito il 10 novembre 1917 sulla rivista d'architettura «*Bauwkundig Weekblad*» richiedeva che all'interno della piazza venisse inserita una fontana-monumento e un recinto anche alberato che nascondessero il più possibile alla vista gli edifici ferroviari.

Il progetto presentato, prevedeva la risistemazione urbanistica della piazza della stazione secondo la proposta da Jan Wils, e la chiusura nei confronti della stazione con il monumento di Van Doesburg, una «scultura spaziale» delimitata da quattro elementi

orizzontali (forse destinati a contenere piante) che realizzavano un recinto quadrato¹ aperto identificando il nuovo spazio dinamico. Si trattava dell'astrazione del concetto di monumento, una forma articolata che si assottiglia verso l'alto derivante dall'accostamento di parallelepipedi di diversa altezza attorno ad un ideale centro compositivo, «una chiara porzione di spazio plastico senza alcun abbellimento» (Theo van Doesburg), risultato della scomposizione del volume in forme geometriche semplici e della loro ricomposizione per accostamento².

A questo proposito Bruno Zevi scriveva: «Il masso cementizio, tagliato in blocchi che poi si incastrano e si sfaccettano secondo lucidi piani, raggiunge quella stessa coesione plastica che l'espressionismo conseguiva per mezzo di modellazioni ondulate. Con questa divergenza: l'artista espressionista riusciva a incutere nel masso una possente realtà tridimensionale: qui invece le tre dimensioni tradizionali sono analizzate e rappresentate con chiarezza critica attraverso i piani, e trionfa la quarta dimensione per quel continuo loro rimando dinamico che incita ad una lettura nel tempo, a girare il plastico e a farlo reagire alle varie sollecitazioni luminose, a camminare attorno al monumento *«la forma chiusa – spiegava l'autore – sarà considerata d'ora innanzi un impedimento per il nuovo stile ... In seguito alle nuove conquiste tecniche e scientifiche nel campo visivo, si profila, accanto al problema dello spazio un altro problema: quello del tempo. Nel passato il problema dello spazio era affrontato con figurazioni in prospettiva l'una vicino all'altra, e il problema del tempo era malamente risolto con figurazioni susseguentisi una dopo l'altra ... Oggi, ponendo in rilievo il momento "tempo" mediante la "successività ritmica" dell'"uno dopo l'altro", diminuisce l'importanza dell'uno accanto all'altro tridimensionale ...»*³.

Nel 1917 Robert Van't Hoff aveva realizzato un plastico con la dicitura: *Architettura d'interno plastico-spaziale, pilastro di scala*, un sistematico smontaggio di cubi a decrescere dalla sommità verso la base, che



Nella pagina precedente: Plastico presentato al concorso del 1918
In questa pagina: Robert van't Hoff, *Trappaal*, 1917, plastico

esprime un intento chiaramente scultoreo leggibile nella forma scalare che, probabilmente, influenzò Van Doesburg nel disegno formale del suo monumento.

Riferendosi a questo studio plastico Van Doesburg sul numero 1 di *De Stijl* del 1918 affermava a proposito del pilastrino di Van't Hoff che «una buona scultura spaziale dovrebbe trasmettere l'impressione che tutti i lati siano stati realizzati contemporaneamente ... e che l'effetto plastico ottenuto con l'ininterrotta eliminazione di posizione (l'alto dal basso), orientamento (la destra dalla sinistra, l'insù dall'ingiù ecc.) e proporzioni (il grande dal piccolo, il largo dallo stretto) dei piani e dei volumi sarà espressa in maniera monumentale con l'eliminazione e l'equilibrio, mutui di più grandi piani, masse e volumi».

Ritenuto dalla giuria piuttosto rudimentale e privo di espressione si aggiudicò comunque il secondo premio. I disegni progettuali e un modello in ceramica smaltata, realizzato da Herman Zaalberg nel 1919 e acquisito dalla Bauhaus nel 1923 per un corso di laboratorio andarono persi. La documentazione si basa solo su due fotografie del plastico realizzate all'epoca ed una cartolina indirizzata all'amico poeta Antony Kok il 14 marzo del 1918 in cui comunica, con sorpresa, di aver vinto un premio.

Il monumento – mai realizzato – come richiesto dal bando era previsto in cemento armato bianco, colore acromatico, contenente tutti i colori dello spettro.

Nel 2009 in occasione dell'inaugurazione della mostra «Van Doesburg e l'avanguardia internazionale»⁴ e per tutta la sua durata, nella piazza della stazione di Leida fu eretto un prototipo della fontana monumento in materiale plastico bianco, in attesa di una sua definitiva realizzazione in cemento armato.

Note

1. Nel progetto denominato *Klein in groot vierkant* (letteralmente *quadrato piccolo nel grande*) è contenuto il concetto di quadrato nel quadrato che ha un riferimento nel dipinto di Kazimir Malevič del 1914-1915 *Quadrato nero su fondo bianco*.

2. Questo tipo di studio, sviluppato dagli esponenti del gruppo De Stijl, sia in campo plastico che pittorico, porterà nello stesso periodo Georges Vantongerloo, pittore, scultore e uno fra i primi firmatari del manifesto di De Stijl, a realizzare opere plastiche denominate *Composizione di volumi*.

3. Zevi B., 1953, *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Tamburini, Milano pp. 39-40.

4. La mostra si svolse dal 20 ottobre 2009 al 3 gennaio 2010.

Bibliografia

Aa.Vv., 1985, *De Stijl et l'architecture en France*, Mardaga, Liege-Bruxelles.

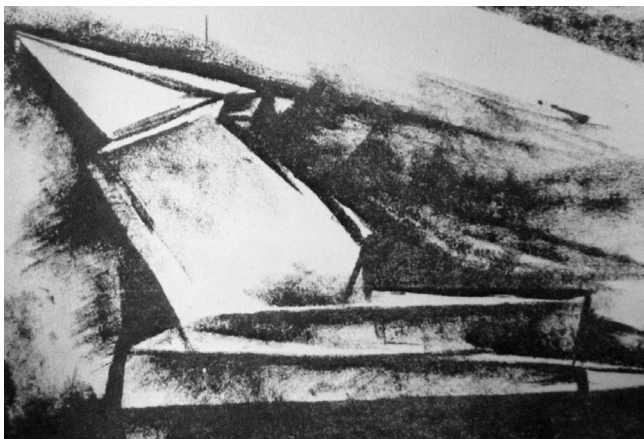
Mondrian P., 1967, (Orazi V., a cura di), *Abbasso l'armonia tradizionale*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano.

van Doesburg T., 1918, «Ruimte-plastische binnenarchitectuur», in *De Stijl*, n. 6, aprile.

Zevi B., 1953, *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Tamburini, Milano.

WALTER GROPIUS

Monumento in memoria ai Caduti di Marzo, Weimar, 1920-1922



Il 20 marzo 1920 si svolsero a Weimar i funerali dei nove operai uccisi in seguito al tentativo di colpo di stato di Alfred Kapp.

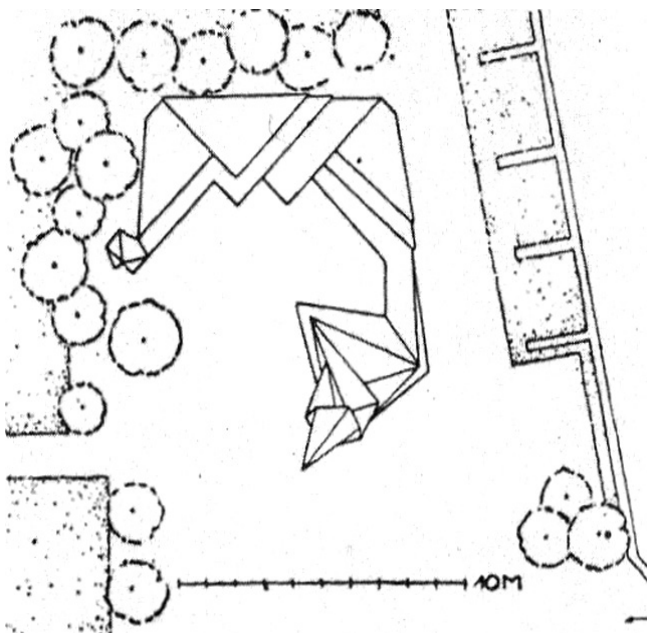
L'intenzione di Gropius era quella di tenere la posizione del Bauhaus estranea alle vicende politiche, ma quando venne bandito dal *Gewerkschaftskartell* un concorso per la realizzazione di un monumento commemorativo, Gropius, sollecitato dai professori e dagli studenti della scuola, vi prese parte avvalendosi della collaborazione di Fred Forbat.

Nel 1921 la commissione giudicatrice assegnò a Gropius la realizzazione del monumento. In un primo momento doveva essere realizzato in pietra calcarea, ma problemi di costi e la volontà di realizzare un'opera molto materica e massiccia fecero preferire il cemento armato.

La forma del monumento a punta di freccia nel suo complesso è dinamica, composta da volumi disposti a formare angoli, ricca di linee spezzate e ascendenti che danno una sensazione di movimento di vago richiamo espressionista, mediato dall'influenza razionalista del Bauhaus. I volumi che si intersecano e ruotano rievocano la forma di una saetta, riferimento alle lotte operaie.

«Il monumento si ergerà come un richiamo e un ammonimento, come una sfida ad ogni violenza reazionaria. Il proletariato si scaglierà contro chi minaccerà la Repubblica con forza e durezza come la pietra di questo monumento»¹.

Nel 1922 Johannes Schlaf² dedica al monumento un articolo sulla rivista *Frühlicht* in cui pone in evidenza



Nella pagina precedente: Schizzo prospettico e modello del 1921
In questa pagina: Pianta

la combinazione fra la forma piramidale e il suo sviluppo a zig-zag: la *quietud* del monumento esprime lo slancio verso il futuro, «l'eterno desiderio di una nuova vita», «... simbolo di un impeto puramente intellettuale, proteso in modo eterno e intramontabile oltre la morte verso la vita».

Più che dalle sue dimensioni, che possono scadere nel retorico, la monumentalità è qui espressa dal sistema di forme e «attraverso le forze che stimolano l'immaginazione»³.

Situato nel cimitero di Weimar nel 1936 fu abbattuto dai nazisti che lo considerarono parte della categoria dell'arte degenerata. Nel 1946 il monumento venne ricostruito il più possibile simile all'originale, anche se con differenze e imprecisioni.



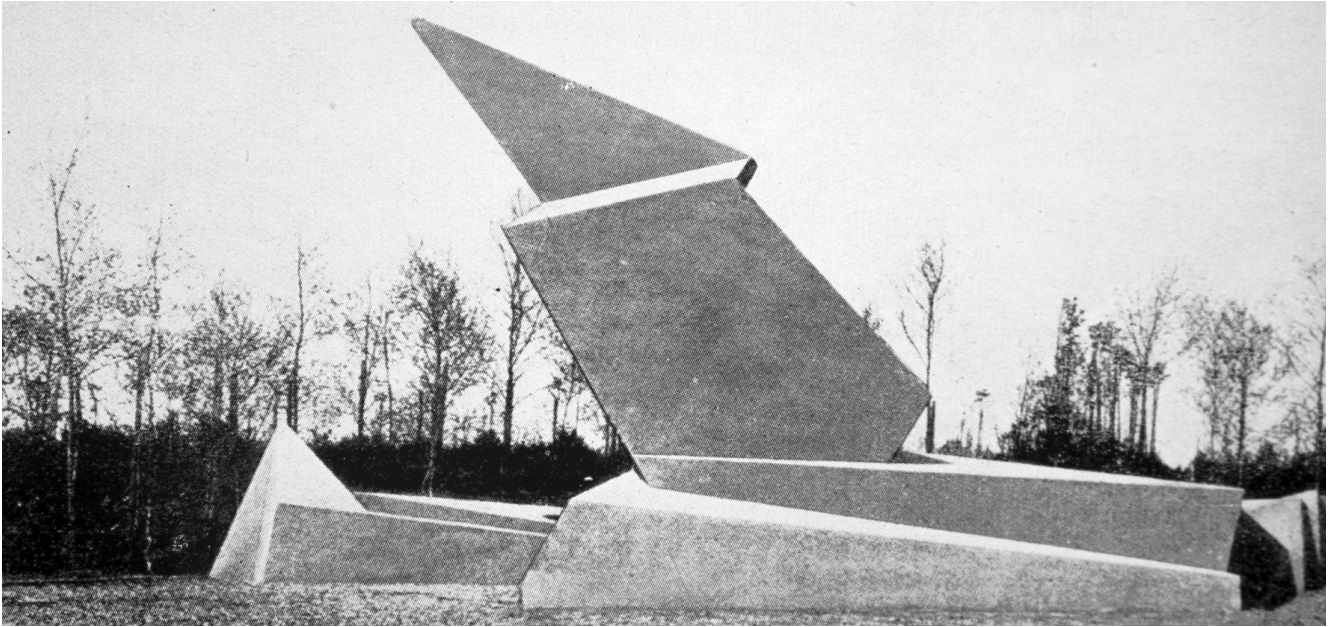
Fotografia d'epoca

Note

1. *Volk*, 15 aprile 1922.
2. Drammaturgo e narratore Johannes Schlaf fu l'iniziatore e uno dei maggiori rappresentanti del Naturalismo letterario in Germania. Studioso e primo traduttore in tedesco delle opere di Walt Whitman.
3. Gropius, W., 1948, *The Architectural Review*, settembre.

Bibliografia

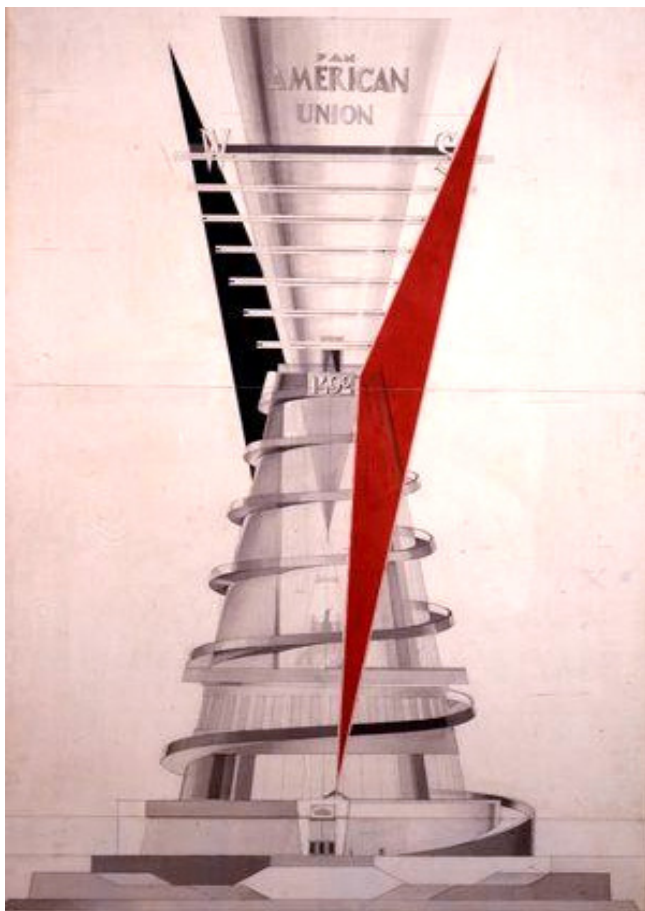
- Schlaf J., 1922, «Das neue Denkmal in Weimar», in *Frühlicht*, n. 4.
 Gropius W., 1948, *The Architectural Review*, sett.
 Behr, 1967, «Das Denkmal für die Märzgefallenen in Weimar», in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen*, n. 5, Weimar, pp. 459-464.
 Schubert D., 1976, «Das denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar und seine Stellung in der Geschichte des neueren Denkmals», in *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, n. 21.
 Nerdinger W., 1985, *Walter Gropius. Opera completa*, Electa, Milano.



Fotografie d'epoca

KONSTANTIN S. MEL'NIKOV

Monumento-faro a Cristoforo Colombo, Santo Domingo, 1929, progetto



La prima idea di costruire a Santo Domingo un monumento in ricordo di Cristoforo Colombo, risale al 1852; ripresa nel 1880 non trovò compimento fino al 1929, quando, in occasione del cinquecentesimo anniversario della scoperta dell'America, il 1 settembre fu indetto un concorso internazionale promosso dalla Pan American Union di Washington.

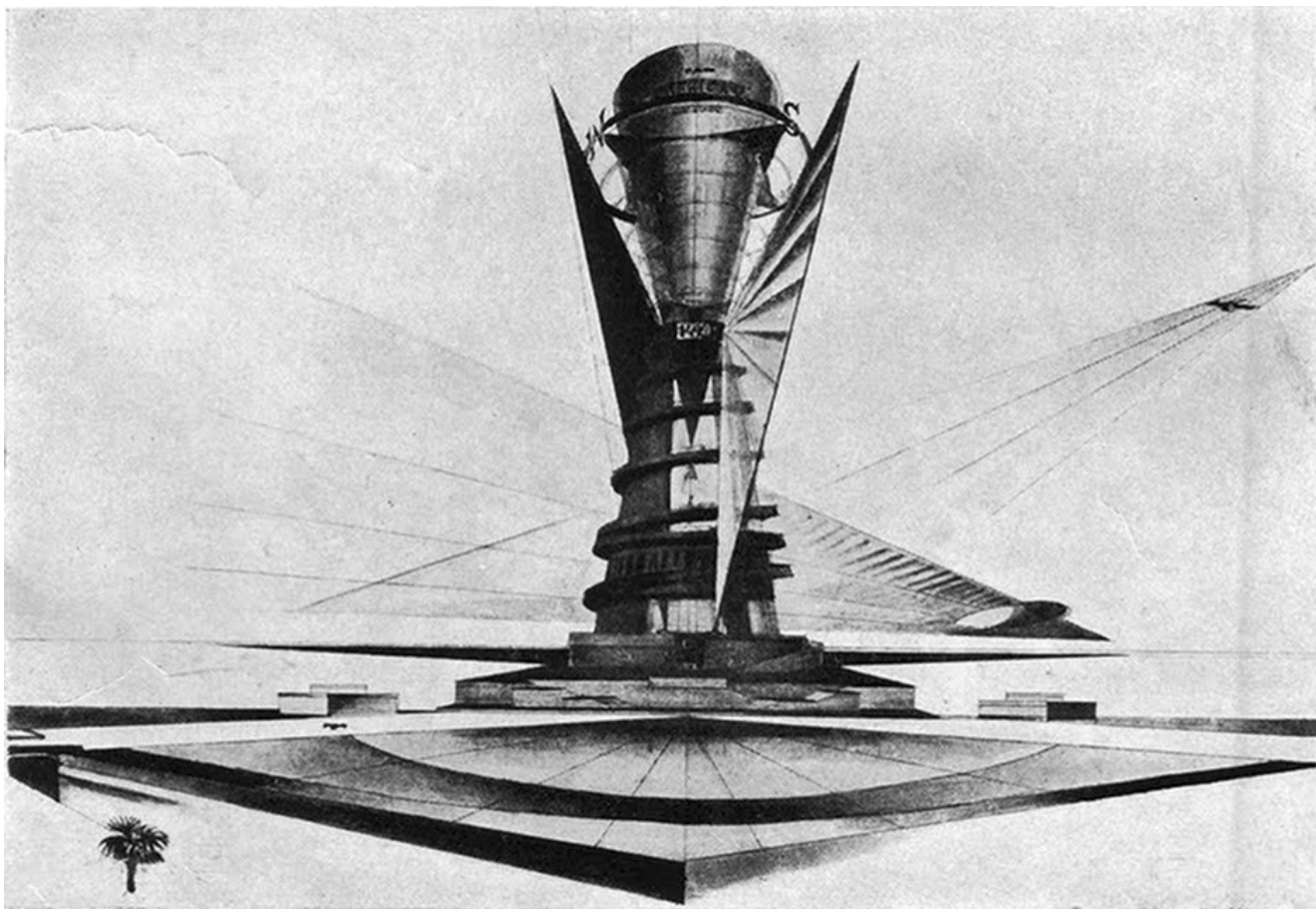
Il bando richiedeva espressamente che il monumento avesse un linguaggio universale, comprensibile a tutti i popoli; doveva avere un'altezza massima di 600 piedi ed essere realizzato in cemento armato.

Doveva trattarsi di un monumento-faro, con incorporata una lanterna girevole, da costruire in un parco di 1.000 ettari, in riva al mare di fronte al quartiere storico di Santo Domingo.

Era inoltre previsto che l'opera realizzasse una sintesi tra i temi preistorici e coloniali latinoamericani e una architettura moderna, capace di trasformarsi in simbolo di unità fra culture e razze così come Cristoforo Colombo, uomo del Rinascimento, era diventato figura simbolo dell'era moderna.

Alla giuria riunita a Madrid¹, furono sottoposti 455 progetti, fra cui quelli di Tony Garnier, Erik Bryggman, Corbett and Harrison, Alvar Aalto² e Konstantin Mel'nikov.

Nella ricerca di un nuovo linguaggio, spesso sperimentato attraverso un sapiente utilizzo dei materiali, il progetto di monumento presentato da Mel'nikov, si basa su elementi semplici, due coni sovrapposti uniti per il vertice a identificare due mondi, il vecchio e il nuovo continente, che si fondono nel nome di Colombo e trapassano il tempo.



Nella pagina precedente: Disegno di progetto, 1920
 In questa pagina: Disegno presentato al concorso

Fra i principi identificativi della corrente costruttivista vi è una concezione liberamente creativa dello spazio che spesso si traduce nella realizzazione di edifici risultanti dalla sovrapposizione di elementi architettonici ben definiti – forme essenziali – che puntano verso l’alto e dall’utilizzo di superfici in vetro che esplicitano la struttura portante.

Il cono di base, simbolo dell’Europa, è avvolto da una spirale che sale a congiungersi alla base del cono

superiore formando un terrazzo; nel punto di congiunzione due leggere ali triangolari sono disposte ai lati della torre per tutta la sua altezza.

Le ali sotto l’azione del vento ondeggiando producendo energia che viene raccolta per integrare quella necessaria al funzionamento del faro.

Il cono superiore, contornato da sette anelli³, è cavo e lascia scorrere l’acqua piovana al suo interno convogliandola verso una turbina posta alla base del monu-

mento. Nel dinamismo portato dal movimento dell'acqua, dagli anelli che vibrano, dalla luce sta l'immagine della giovane America.

Un'architettura cinetica, con elementi propri del Costruttivismo, per celebrare il risveglio del Nuovo Mondo.

A Roma nell'agosto del 1929 fu inaugurata al Palazzo delle Esposizioni una mostra in cui vennero esposti 271 dei 455 progetti. Marcello Piacentini così commentò l'evento: «... Dopo l'esposizione avvenuta due anni fa a Ginevra, dei disegni per il Palazzo della Società Delle Nazioni, è questa dei progetti per il faro da erigersi in Santo Domingo alla memoria di Cristoforo Colombo, la prima mostra internazionale di architettura. In Roma credo non sia mai stata organizzata una esposizione di progetti presentati ad un concorso mondiale architettonico. L'interesse quindi è stato grande, e non per gli architetti soltanto, poiché oggi le nuove tendenze architettoniche cominciano ad essere comprese e discusse anche dal pubblico ...»⁴.

Note

1. Pochi erano i giurati ma di indubbio valore, Eliel Saarinen, Horacio Acosta y Lara, Raymond Hood, sostituito per motivi di salute da Frank Lloyd Wright, Albert Kelsey.

2. Il progetto di Alvar Aalto (numero 438 di presentazione) consisteva in una torre in cemento armato di 19 piani avvolta in una rampa spiraliforme ascendente dalla base alla lanterna, simbolicamente intesa come sostegno per il futuro del continente sudamericano. Al centro del basamento, in uno spazio circolare colonnato, era posta la tomba di Cristoforo Colombo e accanto un piccolo museo. La torre avrebbe dovuto essere costruita al centro di una vasta area circolare suddivisa in tre settori con diverse destinazioni d'uso: in uno si sarebbe realizzata una pista di atterraggio per gli aerei, nel secondo settore uno specchio d'acqua era destinato agli idrovolanti, nell'ultimo, un molo circolare, avrebbe costituito il nuovo attracco portuale.

3. Questi anelli in metallo leggero sollecitati dal vento «producono continuamente un suono che risveglia l'umanità per ispirarla a realizzare grandi cose ed eroici atti come Cristoforo Colombo».

4. Piacentini M., 1929, «L'inaugurazione in Roma della mostra dei progetti per il concorso del faro alla memoria di Cristoforo Colombo», in *Architettura e arti decorative: rivista d'arte e di storia*, Milano-Roma, agosto.

Bibliografia

Aa.Vv., 2001, *Konstantin S. Melnikov*, Electa, Madrid.

Cooke C., Kazus I., 1992, *Soviet Architectural Competitions 1924-1936*, Phaidon, London.

González Presencio M., 2009, *El concurso internacional del Faro de Colón*, Ediciones, Pamplona.

Kelsey A., 1930, *Program and Rules of the Second Competition for the Selection of an Architect for the Monumental Lighthouse, which the Nations of the World will Erect in the Dominican Republic to the Memory of Christopher Columbus; Together with the Report of the International Jury*, Pan-American Union.

Khan-Magomedov S., 1989, *Pioners of Soviet architecture*, Thames and Hudson, London.

Piacentini M., 1929, «L'inaugurazione in Roma della mostra dei progetti per il concorso del faro alla memoria di Cristoforo Colombo», in *Architettura e arti decorative: rivista d'arte e di storia*, Milano-Roma, agosto.

Vercelloni V., 1991, *Atlante Storico della Città di Santo Domingo – Atlas Historico de la Ciudad de Santo Domingo*, Cosmopoli, Milano.

Waldheim C., Santos-Munné M., 1998, «Landscape as a Monument: J.L. Gleave and the Columbus Lighthouse Competition», in *Archivos de Arquitectura Antillana*, vol. 3, n. 7, Caribbean Architectural Records, Santo Domingo.

CARLO SCARPA

Monumento alla Partigiana, Venezia, 1955-1957, prima versione (con lo scultore Leoncillo); 1968-1969, seconda versione (con lo scultore Augusto Murer)



A dieci anni dalla fine della Seconda Guerra Mondiale l'Istituto per la Storia della Resistenza delle Tre Venezie promosse la realizzazione di un monumento alle donne partigiane. Una commissione presieduta da Carlo Giulio Argan affidò l'incarico allo scultore Leoncillo Leonardi, scelto per il suo passato di partigiano.

Leoncillo realizzò una scultura insolita, un'opera neocubista carica di dinamicità in ceramica smaltata con colori vivissimi, fuori dai consueti schemi dei monumenti celebrativi della Resistenza: una donna armata, una combattente non una vittima. Il fazzoletto rosso legato al collo fu motivo di proteste da parte di quelle formazioni partigiane di diversa ispirazione politica. Leoncillo realizzò una seconda scultura con fazzoletto bruno-arancio¹. A Carlo Scarpa venne affidato l'incarico di ideare il basamento adeguato².

Due furono le soluzioni studiate. Nella prima si trattava di un base d'appoggio verticale leggermente inclinata sulla quale la statua avrebbe avuto maggiore risalto, poiché l'inclinazione avrebbe dato all'osservatore la sensazione di maggiore vicinanza.

Per la seconda versione, quella realizzata nel 1957 nei Giardini di Castello, Scarpa aveva previsto un basamento sobrio in cemento armato composto da due elementi separati da una intercapedine, modanati agli angoli. Un giunto di bronzo distanziava l'appoggio della statua dal basamento che recava la scritta *Il Veneto alle sue Partigiane*.

Nella notte del 27 luglio 1961 un attentato neofascista distrusse l'opera di Leoncillo lasciando intatto il basamento, conservato come monito e tuttora visibile nei giardini.



Nella pagina precedente: La prima versione della scultura di Leoncillo (1955) conservata a Ca' Pesaro
 In questa pagina: Basamento per la statua di Leoncillo (fotografia Leonina Roversi, 2011)

La municipalità reagì bandendo subito un concorso per la costruzione di un nuovo monumento presso i Giardini di Castello lungo la Riva dei Sette Martiri; aperto a scultori veneti il concorso fu vinto da Augusto Murer.

Murer realizza un'opera completamente diversa da quella di Leoncillo del 1955 riproponendo un'immagine più tradizionale dell'idea di partigiana vista come simbolo di sacrificio e di sofferenza, retaggio anche dell'episodio di violenza del 1961: una giovane donna morta, stesa a pelo dell'acqua con le mani legate. In quel tratto di mare era stato rinvenuto il corpo di una partigiana fucilata; sia la scelta del luogo ove ricostruire il monumento che la rappresentazione plastica proposta da Murer fanno apertamente riferimento a questo episodio.

Fu ancora Carlo Scarpa ad occuparsi del basamento a cui diede un maggiore carattere architettonico, e del suo inserimento nel nuovo contesto, immaginando che il miglior modo per fruire dell'opera fosse osservarla da un punto più alto.

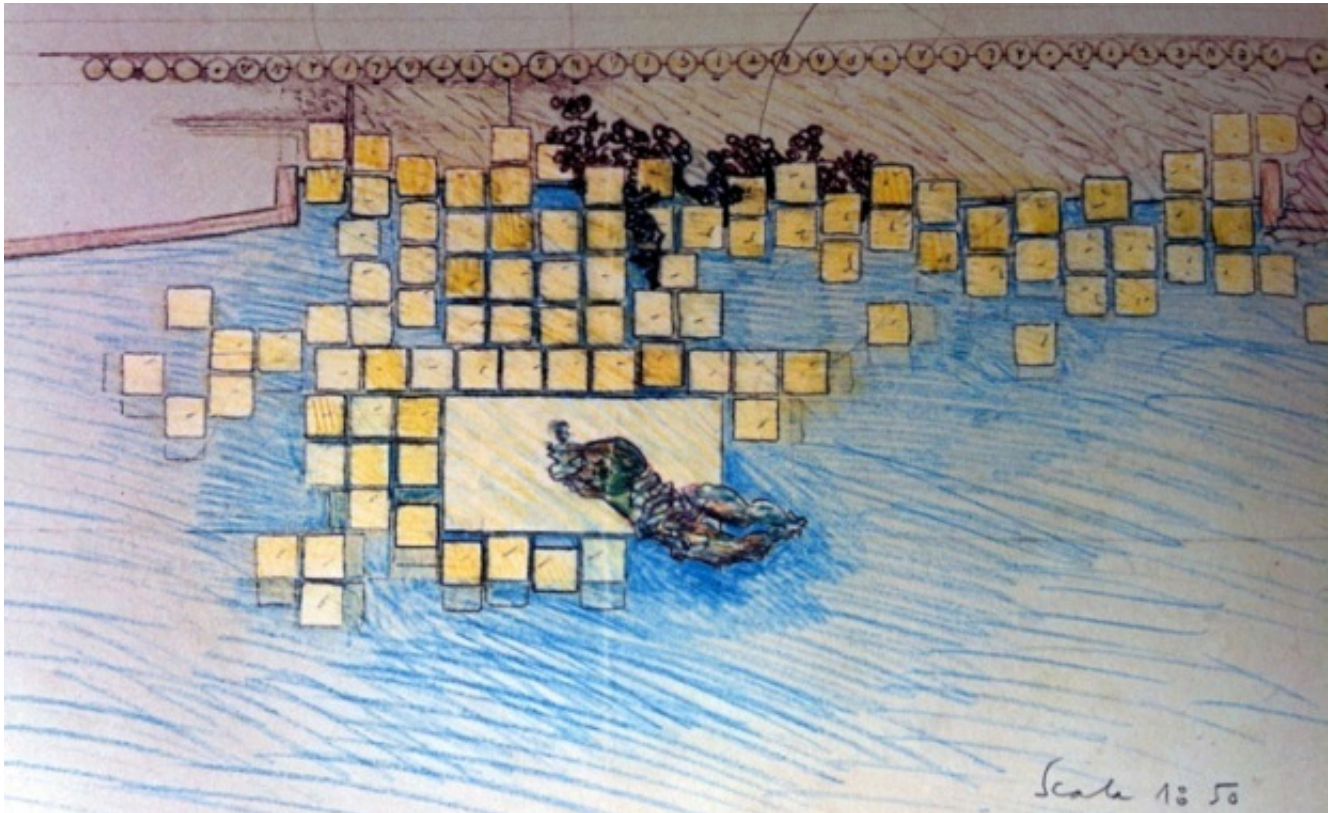
Scarpa realizzò una piattaforma galleggiante in cemento armato e rame su cui adagiare la statua e una piccola darsena costituita da pilastri in cemento quadrati rivestiti di pietra d'Istria chiara, emergenti dall'acqua con altezze diverse. Questa soluzione ben si adatta alla particolare plasticità della statua di Murer.

All'osservatore era permessa la discesa alla darsena e la possibilità di muoversi all'interno dell'area monumentale spostandosi sui gradoni quadrati. L'accesso verrà impedito successivamente per ragioni di sicurezza e il Comune imporrà una recinzione. Un restauro conclusosi nel giugno del 2009 aprirà un varco nel muretto di recinzione restituendo all'opera la fruibilità prevista da Carlo Scarpa. Sul cordolo in pietra d'Istria è posta la scritta *Venezia alla Partigiana* realizzata in doppio tubolare di rame piegato, disegnata da Scarpa³.

Secondo il progetto la piattaforma su cui poggia la statua avrebbe dovuto galleggiare seguendo l'alternarsi delle maree in modo che l'acqua la lambisse senza sommergerla conferendole maggiore leggerezza e l'illusoria sensazione di movimento della veste. Le difficoltà tecniche di realizzazione e i materiali non idonei privarono molto presto l'opera di questa sua peculiarità.

Note

1. La prima versione, quella con il fazzoletto rosso, è conservata a Ca' Pesaro.
2. Circa l'importanza del basamento per una scultura Victor Horta nei suoi *Memoires* scriveva; «La base di una statua o di un gruppo è uno dei problemi dell'architettura tra i più difficili da risolvere... In una base tutto è proporzione rispetto all'architettura ed esige la considerazione di questi valori in rapporto all'insieme dei valori della statua».
3. Il tubolare metallico è di uso ricorrente in Scarpa; si ritrova già negli stands per la vetreria Venini allestiti alla VI e VII Triennale di Milano.



Bibliografia

- Beltramini G., Zannier I., 2006, *Carlo Scarpa: atlante delle architetture*, Marsilio, Venezia.
- Dal Co F., Mazzariol G., 1984, *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano.
- Giovanardi R., 2006, *Carlo Scarpa e l'acqua*, Cicero, Venezia.
- Guccione M., 2008, *Il Monumento alla Partigiana ai Giardini di Castello*, Venezia.
- Los S., 1995, *Carlo Scarpa. Guida all'architettura*, Arsenale, Venezia.
- Zevi B., 1971, *Carnascialesco perché spezza femmine discinte*, Cronache di Architettura, vol. III, Laterza, Bari.

Disegno (scala 1:50)
Fotografia Leonina Roversi, 2015

ALVAR AALTO

Monumento alla Battaglia d'Inverno, Suomussalmi, 1960



Il patto Molotov-Ribbentrop, firmato il 23 agosto 1939, aveva di fatto assegnato parte della Finlandia all'Unione Sovietica che, agli inizi di ottobre decise, lo spostamento della sua frontiera lungo l'Istmo di Carelia e la regione di Murmansk, porto strategico sul mare di Barents.

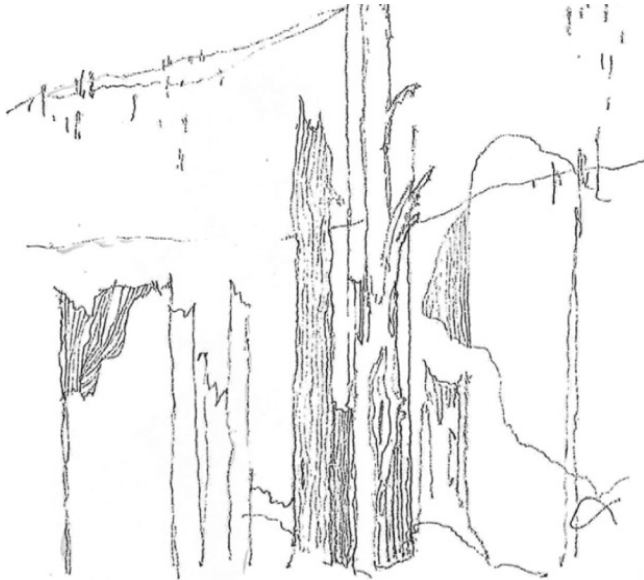
La Guerra d'Inverno, che seguì all'invasione del paese, fu combattuta tra il 30 novembre 1939 e il 31 gennaio 1940 e terminò con la vittoria finlandese nella battaglia di Suomussalmi.

Per commemorare lo scontro durissimo nel 1959 Alvar Aalto progetta, con la collaborazione dello scultore Heikki Häiväoja¹, un monumento che sarà realizzato l'anno successivo, nel ventesimo anniversario della battaglia.

Personalità poliedrica, non solo architetto ma anche pittore e scultore, in questa opera Aalto realizza la sintesi dei suoi interessi scultorei e architettonici attraverso un linguaggio estremamente semplificato, ma ricco di libertà formale. È un passo avanti rispetto alle tradizionali forme compositive, nel quale si viene a definire l'importanza dell'immagine e del suo impatto visivo.

Nell'estensione del campo di battaglia una colonna bronzea, inclinata – un'esplosione della materia – si innalza su un basamento di granito per 9 m (è probabile che le condizioni climatiche degli inverni artici abbiano dettato la scelta dei materiali da utilizzare per la realizzazione del monumento).

Questo monolite, personale reinterpretazione della stele commemorativa, forma priva di angolature, sintesi fra irregolarità delle curve e linee morbide, nella sua apparente staticità si offre a diverse letture: la fragilità



di una fiamma piegata dal vento artico che soffia fra gli alberi o l'ormai inutile forza di un cannone schiacciato?

Molto più probabile il riferimento al fusto di un abete distrutto dall'artiglieria ma rimasto eretto, ipotesi convalidata da alcuni disegni di studio per il Suomussalmi Memorial, in cui un tronco divelto e inclinato è rappresentato fra rocce e fili di fumo portati dal vento sullo sfondo di un paesaggio innevato. Alvar Aalto precisa inoltre che la colonna inclinata si pone linearmente in contrasto con la verticalità degli abeti rossi delle foreste del nord della Finlandia e ne riproduce il naturale aspetto.

La forma inclinata della scultura, puntata diagonalmente verso l'orizzonte della distesa artica, nella sua manifesta staticità e matericità sembra quasi voler sfidare le leggi della gravità per celebrare la tenacia del popolo finlandese che si solleva di fronte a un sopruso.

Fissata alla base del monumento una lapide metallica riporta, come unico riferimento alla battaglia, una frase del generale Siilasavuo, comandante delle forze finlandesi durante la Guerra d'Inverno².

Monumento di piccole dimensioni ma di forte impatto, privo di simbolismi retorici legati all'episodio di cui perpetua la memoria, si identifica come espressione di un «romanticismo» postbellico.

Note

1. Häiväoja realizzò cinque miniature in bronzo del monumento tre delle quali erano conservate nello studio di Alvar Aalto.
2. «The lives of many brave soldiers ensured the great victories of Suomussalmi. They showed their nation an honourable path which was hard but which offered no alternative».

Bibliografia

- Bray R., 1984, *Alvar Aalto, Spazi e processo architettonico*, Dedalo, Bari.
 Cresti C., 1977, *Alvar Aalto*, Sansoni, Firenze.
 Mosso L., 1981, *Alvar Aalto*, Studioforma Editore, Torino.
 Schild G., 1994, *Alvar Aalto The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art*, Rizzoli, New York.

Nella pagina precedente: Fotografia d'epoca
 In questa pagina: Disegno a matita di Alvar Aalto di un tronco d'abete rosso divelto da un colpo di artiglieria; Studio preliminare per il Monumento alla Battaglia di Suomussalmi e Hekki Häiväoja, miniatura in bronzo del monumento