

The background of the cover is a reproduction of Michelangelo's sculpture 'The Fall of Man' (La Caduta di Adamo). It depicts Adam lying on his back, his body stretched out, with a pale, almost lifeless appearance. His right arm is extended towards the right, and his left arm is bent at the elbow. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his body and the texture of his skin. The overall color palette is muted, with shades of green, brown, and white.

MICHELANGELO

E IL NOVECENTO

SilvanaEditoriale



Silvana Editoriale

Direzione editoriale

Dario Cimorelli

Art Director

Giacomo Merli

Coordinamento organizzativo

Michela Bramati

Segreteria di redazione

Emma Altomare

Ufficio iconografico

Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa

Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi

© 2014 Fondazione Casa Buonarroti, Firenze

© 2014 Galleria civica di Modena

© 2014 Silvana Editoriale S.p.a., Cinisello Balsamo

© gli autori per i testi

© Giorgio de Chirico, by SIAE 2014

© Jan Fabre, by SIAE 2014

© Pericle Fazzini, by SIAE 2014

© Tano Festa, by SIAE 2014

© FLC, by SIAE 2014

© Alberto Giacometti Estate / by SIAE in Italy, 2014

© Renato Guttuso, by SIAE 2014

© Mario Sironi, by SIAE 2014

© Succession H. Matisse, by SIAE 2014

© Succession Picasso, by SIAE 2014

© Trustees of the Paolozzi Foundation, by SIAE 2014

© Wassily Kandinsky, by SIAE 2014

© Yves Klein, by SIAE 2014

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore

Silvana Editoriale S.p.A.
via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 61 83 63 37
fax 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Finito di stampare nel mese di giugno 2014



MICHELANGELO CONTRA PALLADIO

FROM LE CORBUSIER TO ROBERT VENTURI

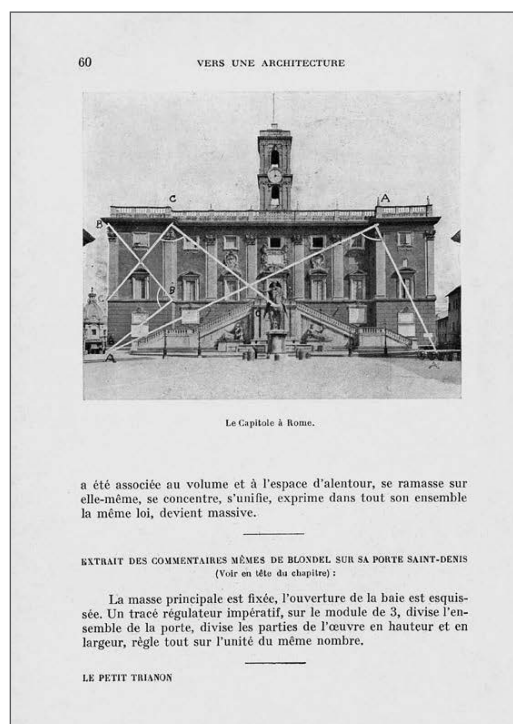
MICHELANGELO CONTRA PALLADIO
DA LE CORBUSIER A ROBERT VENTURI

Alina Payne

Despite his titanic and unquestioned artistic personality Michelangelo's importance for twentieth century architecture has been paradoxically modest and patchy at best. Borromini, the Baroque architects more generally, and among Renaissance architects, Palladio in particular, have been far more frequent references both for modern theorists and for designers, especially in the second half of the century. To be sure, modernism's models have tended to be sought in industry, in new products and manufacturing techniques, while ancient classical and vernacular architecture have been the traditional historical references, if and when they were made at all. The Renaissance, or better put, the larger period now bracketed under the term early modern (roughly from 1400 to 1700), was largely ignored by modernists as a possible provider of formal models just like the Gothic, both periods having been in a sustained revival mode in the nineteenth century from which they wished to distance themselves as much as possible. This does not mean that Michelangelo was entirely bracketed out, for some architects, most notably Le Corbusier, attended to his buildings and raised him to the level of another Phidias for his importance in the millennia of the common era. Still, Michelangelo's presence at the heart of modernism's travails in its heroic phase as well as later, in its self-critical decades, was conspicuously minor and it seems appropriate to ask why that should have been so, and what this attitude reveals both about his architecture and about modern architecture more generally.

Nonostante la sua fortissima e indiscussa personalità artistica, l'influenza di Michelangelo sull'architettura del Novecento è stata paradossalmente limitata ed episodica. Gli architetti del barocco e del Rinascimento, e fra questi Borromini e Palladio in modo specifico, hanno rappresentato punti di riferimento molto più consueti sia per i teorici del movimento moderno, che per i progettisti, soprattutto nella seconda metà del secolo.

In effetti i principali modelli di riferimento del modernismo sono stati individuati nell'industria, nei nuovi prodotti e nelle tecniche di fabbricazione; eventuali richiami al passato, invece, sono stati rintracciati nell'ambito dell'architettura classica e vernacolare. Il movimento moderno non ha certamente guardato al Rinascimento – o per meglio dire al più ampio periodo ora definito “prima età moderna” (dal XV al XVIII secolo) – come a un possibile palinsesto cui attingere modelli formali. Lo stesso è accaduto al gotico, che ha goduto di ampia fortuna nello storicismo del XIX secolo e da cui gli architetti modernisti hanno marcato il più possibile la propria distanza. Questo non vuol dire che Michelangelo sia stato interamente escluso dall'universo dei riferimenti della nuova architettura, poiché alcuni protagonisti, e in modo particolare Le Corbusier, hanno guardato alle sue opere, innalzando il grande artista al livello di un secondo Fidia per il ruolo di primo piano che ha avuto nella storia plurimillennaria della civiltà architettonica occidentale. Eppure, la presenza del Buonarroti nella gestazione del modernismo – nella sua fase eroica così come in



1. Le Corbusier in front of Bernini's colonnades Piazza San Pietro, Città del Vaticano, 1921. Paris, Fondation Le Corbusier
2. Le Corbusier, Geometrical analysis of the façade of Palazzo Senatorio, from *Vers une architecture*, 1923

Le Corbusier

In *Vers une architecture* in 1923 (and earlier in the 1920s in the articles from *L'Esprit Nouveau* from which the book was compiled) Le Corbusier brings up Michelangelo several times: in his chapter on “Tracés régulateurs” (*Esprit Nouveau* 6 February 1921) and in his chapter “La leçon de Rome” (*Esprit Nouveau* 14-16, January 1922).¹ Both were records of his visits to Rome, once in 1911 (during his voyage to the East) and once again in 1921 with Amedée Ozenfant (the trip that served the 1922 article with its focus on St. Peter's) (fig. 1). In both chapters Le Corbusier skips vertiginously across history, singling Michelangelo out as unique representative of architecture between medieval and modern. In the case of the regulating lines, he traces the presence of this strategy from ancient Greece, to Notre-Dame in Paris to Michelangelo and Ange-Jacques Gabriel to finally arrive at and legitimate his

seguito nel passaggio al momento dell'autocritica – è stata decisamente frammentaria: sembra quindi opportuno chiedersi perché, e cosa questo riveli della sua opera come architetto e più in generale dell'architettura del movimento moderno.

Le Corbusier

In *Vers une architecture* (1923) e, nei primi anni venti, negli articoli su “L'Esprit Nouveau”, da cui nasce il libro, Le Corbusier cita Michelangelo ripetutamente: nei *Tracés régulateurs* (“L'Esprit Nouveau”, 6 febbraio 1921), e in *La leçon de Rome* (“L'Esprit Nouveau”, 14-16 gennaio 1922)¹. Entrambi gli scritti rappresentano una testimonianza dei suoi soggiorni a Roma: il primo nel 1911 (tappa del viaggio in Oriente), e poi nel 1921 con Amedée Ozenfant (il soggiorno sarebbe servito per l'articolo del 1922 incentrato sulla basilica di San Pietro) (fig. 1). In tutti e due i saggi Le Corbusier attraversa vertiginosamente la storia, indicando Michelangelo come unico esempio architettonico tra Medioevo e modernità. Per quel che concerne le linee guida, egli delinea un programma che dalla Grecia antica arriva a Notre-Dame di Parigi, a Michelangelo e ad Ange-Jacques Gabriel, per concludersi con la propria opera, legittimandola. In riferimento al Buonarroti, Le Corbusier argomenta come il Palazzo Senatorio in Campidoglio sia controllato da una serie di angoli retti intersecantisi che permette alla facciata di diventare compatta e unificata, “raccolta in un'unica massa”² (fig. 2). La stessa lettura giovanile del monumento ritorna quasi trent'anni dopo nel *Modulor* (1950) dove richiama la sua constatazione di allora (nata dall'osservazione di alcune cartoline) e ripropone l'analisi precedente: “l'angolo retto governa la composizione” del Palazzo Senatorio, a sottolinearne le valenze geometriche. In questa occasione l'architetto confronta Michelangelo a Cézanne e il loro rapporto con la creazione artistica: l'espressività del primo è, a suo avviso, animata da uno spirito incline a “tracciati volontari, precostituiti, consapevoli”; la ricerca del secondo, invece, è pervasa da una “armonia intuitiva”³. Per Le Corbusier, inoltre, l'altra ‘lezionne’ michelangiolesca è pari a tutto ciò che l'antica Roma e Bisanzio avevano offerto. È il dramma estetico che egli riconosce come carattere distintivo dell'architettura di San Pietro, in modo particolare nel trattamento monumentale del fronte esterno dell'abside (il resto, la-

own work. For Michelangelo he demonstrates how the Palazzo Senatorio on the Campidoglio is controlled by a series of intersecting right angles that allow the façade to become concentrated, unified and “collect itself into one mass” (fig. 2).² The same image of the palace recurs almost thirty years later in his *Modulor* (1950) in which he recalls his discovery (while looking at postcards) that “the right angle governs the composition” of the Capitoline. This time he compares Michelangelo to Cézanne, one deliberately seeking regulating lines, the other intuitive.³ For Le Corbusier the other “lesson” from Michelangelo is equal to all that ancient Rome and Byzantium had offered. It is the aesthetic drama that he identifies at St. Peter’s, particularly in the monumental treatment of the exterior of the apse (the rest, he laments, was spoiled by Michelangelo’s successors). “L’architecture est chose plastique” he concludes and contains “emotion, passion”. For Le Corbusier the sculptural quality of Michelangelo’s architecture was the essence of his contribution and of his significance as “l’homme des nos derniers mille ans” just as Phidias had been of the previous millennium. “Tel homme, tel drame, tel architecture.”⁴

Such a response to Michelangelo the sculptor/architect should not be surprising given Le Corbusier’s own life-long commitment to painting and to the human figure. And despite his seemingly floating, white and abstract houses of the 20s – and even there – he was always interested in the haptic qualities of non-orthogonal forms, which he included in all instances as sculptural gestures that broke and therefore syncopated the rhythm of his grids. Although committed to modernity and its products, Le Corbusier was no Walter Gropius, and his first-hand experience of the architecture-as-sculpture of the Parthenon remained with him throughout his working life and deeply affected his attitude to form (fig. 3).

Art historians and critics

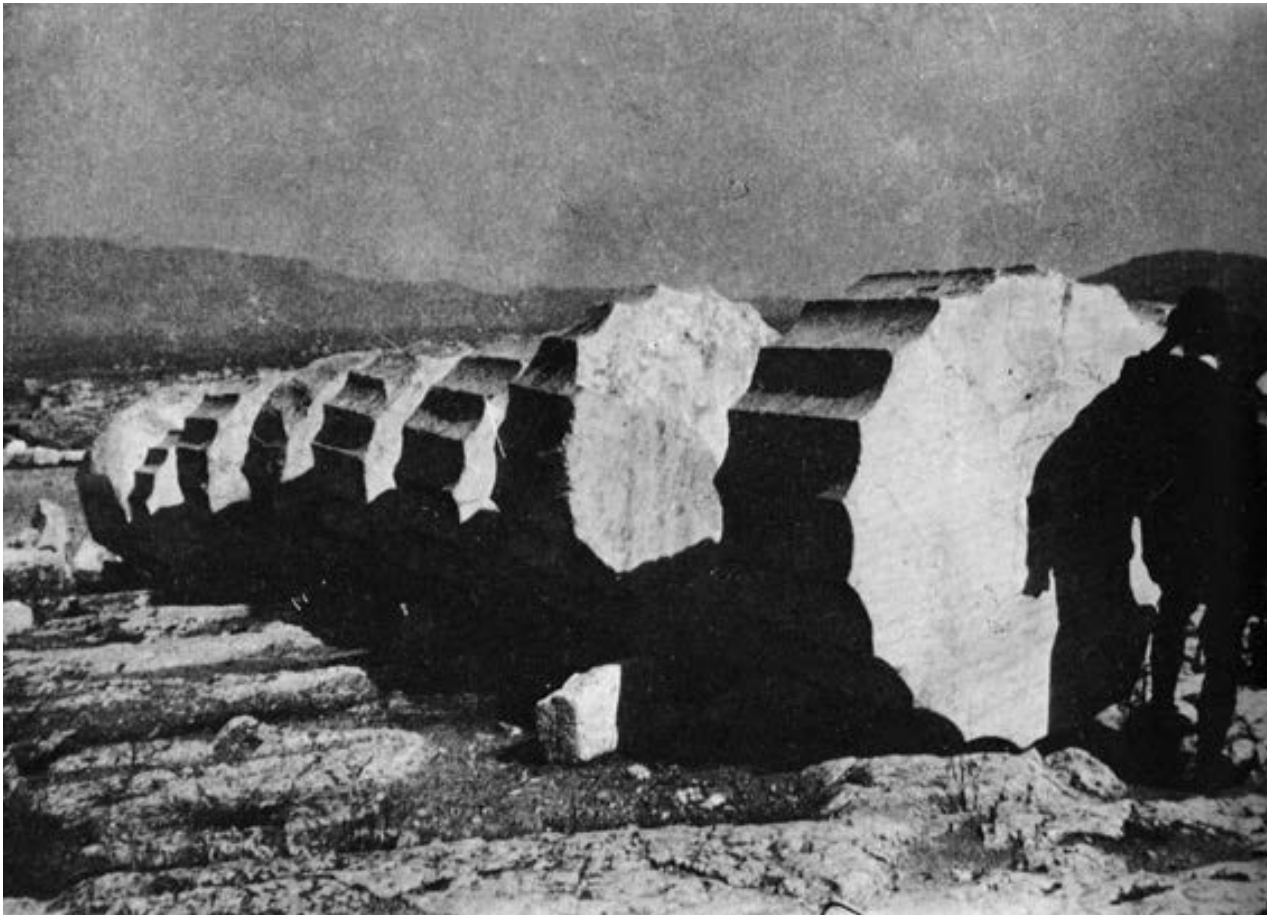
Although Le Corbusier was very influential, the apologists of modernism did not follow his lead in all things. Sigfried Giedion, for example, though a student of Wölfflin’s and feeling a filial closeness to Burckhardt, did not exalt Michelangelo in his *Space,*

menta, è stato compromesso dai successori del maestro). “L’architecture est chose plastique”, conclude, e contiene “emotion, passion”. Per lui la qualità scultorea dell’architettura di Michelangelo è dunque il nucleo essenziale del suo contributo, e proprio in ciò si riconosce il significato dell’espressione “homme des nos derniers mille ans”, così come Fidia lo era stato per i mille anni precedenti: “Tel homme, tel drame, tel architecture”⁴.

Una tale attenzione per Michelangelo scultore-architetto non deve sorprendere, se consideriamo che lo stesso Le Corbusier si è dedicato per tutta la vita alla pittura e alla figura umana. E nonostante le sue case degli anni venti – e anche in queste –, apparentemente sospese, bianche e astratte, egli si è sempre interessato alle qualità tattili delle forme non ortogonali, considerandole alla stregua di gesti scultorei, che rompono e rendono sincopato il ritmo delle sue griglie geometriche. Benché legato al movimento moderno e alla sua architettura, Le Corbusier non è Walter Gropius, e la sua conoscenza diretta dell’architettura-come-scultura del Partenone rimane fondamentale per tutta la sua vita, influenzandone profondamente il modo di concepire la forma (fig. 3).

Storici dell’arte e critici

Nonostante il peso dell’autorità di Le Corbusier, gli apologeti del modernismo non hanno seguito i suoi insegnamenti in tutti i campi. Sigfried Giedion, ad esempio, benché fosse allievo di Wölfflin e fosse legato da una stretta affinità a Burckhardt, non esalta Michelangelo nel suo libro *Space, Time and Architecture* (1941) – un vero e proprio spartiacque nella storiografia architettonica del primo Novecento – anche se aveva una grande stima per Le Corbusier. Benché abbia rivolto la propria attenzione alla storia nella sua *longue durée* (investigando le “interrelazioni storiche”), al contrario di Nikolaus Pevsner e Henry-Russell Hitchcock, Giedion si concentra su Brunelleschi e la costruzione prospettica, enucleando due principi guida: in primo luogo sottolinea l’importanza del ‘curtain wall’, elemento fondativo dell’architettura di Gropius e dei modernisti tedeschi, la cui origine è ricondotta al portico della cappella Pazzi; in secondo luogo evidenzia l’importanza della scienza (cioè la costruzione matematica dello



3. Le Corbusier on the Acropolis of Athens, 1911

Time and Architecture (1940) although he looked to Le Corbusier very closely. Although he turned to history in the *longue durée* unlike Nikolaus Pevsner and Henry-Russell Hitchcock (he looked for “historical inter-relations”), he focused on Brunelleschi and perspective construction with two objects in mind: to highlight the importance of the “curtain wall”, the seminal invention of Gropius and the German modernists and the origin of which he traced back to the porch of the Pazzi chapel; and to highlight the importance of science (vis. mathematical construction of space through perspective) in the “esprit nouveau” of the Renaissance, a fitting prologue in his view to that other “Esprit Nouveau” of the 1920s.⁵

spazio attraverso la prospettiva) nell'*esprit nouveau* del Rinascimento, che nella sua visione diviene un precedente dell'altro *Esprit Nouveau*, ovvero quello degli anni venti del Novecento⁵. Evitando ogni riferimento a Michelangelo, Giedion passa direttamente da Brunelleschi a Borromini, che presenta come un altro precursore della parete libera e del muro ondulato che egli indaga fino ai progetti di Le Corbusier per Algeri (fig. 4)⁶.

Con l'eliminazione di Michelangelo dalla genealogia del modernismo, non meraviglia che, al di là dei rimandi e delle citazioni in alcuni architetti italiani (ad esempio Luigi Moretti), il grande artista sia rimasto fuori dai dibattiti e dai modelli indicati dai modernisti europei



4. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, 1941

Bypassing Michelangelo he turned the spotlight from Brunelleschi directly to Borromini instead, another precursor, he felt, of the independent wall and its undulating movement that he then traced all the way to Le Corbusier's plans for Algiers (and the "undulating wall") (fig. 4).⁶

Given this removal of Michelangelo from the approved genealogy of modernism by the critics, it is no wonder that except for local references in the works of some Italian architects (such as for example, Luigi Moretti) he remained outside of the debates and the models invoked by the European and North American modernists. The art historians had not helped. Already Jacob Burckhardt (1867), and then Heinrich Wölfflin (1888), August Schmarsow (1884) and Alois Riegl (1907) found it difficult to place Michelangelo within the Renaissance and identified him as a transitional figure to the baroque.⁷ Indeed, Schmarsow went so far as to place the beginning of the baroque as early as Michelangelo's Sistine frescoes, and as for architecture, anything from the 1550s onwards was labeled baroque, and therefore included most of Michelange-

e nordamericani. In questo contesto, le elaborazioni teoriche degli storici dell'arte non erano state d'aiuto: già Jacob Burckhardt (1867) e quindi Heinrich Wölfflin (1888), August Schmarsow (1884) e Alois Riegl (1907), avevano trovato difficile collocare Michelangelo all'interno del Rinascimento, indentificandolo piuttosto come una figura di transizione verso il barocco⁷. Schmarsow, inoltre, arrivava a far coincidere l'inizio dell'età barocca con gli affreschi del Buonarroti nella Sistina. Per quanto riguarda l'architettura, ogni opera posteriore agli anni cinquanta del Cinquecento era da loro definita "barocca", includendo in tal modo buona parte dell'operosità architettonica dell'artista, concentrata, come ben noto, nella seconda parte della sua vita. A ogni modo, il barocco — con i suoi gesti grandiosi, con l'estrema libertà che informa gli apparati decorativi, e con i suoi partiti organici e scultorei — non poteva godere di grande fortuna tra gli architetti modernisti e la loro produzione tra le due guerre, poiché la loro architettura era *sachlich*, ovvero caratterizzata da una precipua consapevolezza dal punto di vista sociale e produttivo.

Inoltre, l'inserimento del manierismo tra il Rinascimento e l'età ba-

lo's architectural output which was concentrated in his late oeuvre. In any event, with its grand gestures, wild ornament and organic/sculptural *parti* the baroque was not a popular style among modernists and their *sachlich*, industry and socially conscious architecture between the wars.

In addition, Michelangelo's place in the historical succession of styles had been complicated by the insertion of mannerism between Renaissance and the baroque. The term was used by Burckhardt and the generation following him, but it came into its own in the 1920s with Max Dvorak, and Walter Friedländer and others. For architecture, Nikolaus Pevsner (1925) and especially Rudolf Wittkower (1933 and 1934) consecrated this style, the latter making Michelangelo the main object of his arguments (a position also espoused by G. C. Argan in 1942).⁸ In these two famous articles Wittkower characterized the Laurentiana *ricetto* and the work at St. Peter's as paradigmatically mannerist. And as mannerism became associated with Expressionism in contemporary art, and as expressionism was ultimately excised from the orthodoxy of modernism – in 1941 Giedion, for example, excludes all Expressionist architects that might have figured in Gustav Adolf Platz's earlier, 1927 book on the *Neues Bauen* – it should come as no surprise that Michelangelo's architecture also fell into eclipse.⁹ The characteristics associated with the style by these art historians – unease, “anticlassic” malaise, subjectivism, art for art's sake – were not compatible with the self-definition of modernism.

By the 1960s, however, the art historical context began to shift. In a famous contribution to the 1961 art history congress (published in 1963) Wolfgang Lotz had rejected mannerism as a useful category for architecture.¹⁰ Invoking the work of Palladio and others he argued that the characteristics associated with mannerism were not pan-Italian and therefore it was a mistake to apply such an overarching stylistic category to architecture at all. In 1967 John Shearman termed it “a style of excess”, of virtuosity and difficulty for its own sake, of refinement, preoccupation with style, and complexity; almost concomitantly Manfredo Tafuri (1966) argued for a pan-European mannerism in architecture with an even more complex physiognomy yet whose Italian icon was nevertheless Mi-

rocca rendeva complicata la collocazione di Michelangelo nello sviluppo storico degli stili. Il termine “manierismo” era già stato usato da Burckhardt e dalla successiva generazione di storici dell'arte, ma acquisisce autonomia negli anni venti del Novecento con Max Dvořák, Walter Friedländer e altri. Per quanto riguarda l'architettura, a delineare sul piano concettuale i caratteri di questo stile, sono Nikolaus Pevsner (1925) e soprattutto Rudolf Wittkower (1933 e 1934): è quest'ultimo a fare proprio di Michelangelo l'oggetto principale delle sue riflessioni (seguito quindi da Giulio Carlo Argan nel 1942)⁸. In due celebri saggi del 1933 e 1935 Wittkower stigmatizza il ricetto della Laurentiana e i lavori a San Pietro come paradigmi del manierismo. E così se il manierismo viene associato all'espressionismo dell'arte contemporanea, e se l'espressionismo viene in ultima istanza espunto dall'ortodossia del modernismo – nel 1941 Giedion, ad esempio, esclude tutti gli architetti espressionisti presenti nel precedente volume sul *Neues Bauen* di Gustav Adolf Platz (1927) – non deve sorprendere che anche l'architettura di Michelangelo cada in una sorta di oblio⁹. Le caratteristiche associate a questo stile da parte di questi storici dell'arte – angoscia, inquietudine “anticlassica”, soggettività, arte per l'arte – non erano compatibili con l'orizzonte culturale che il modernismo andava costruendo.

È dagli anni sessanta, comunque, che il contesto storico-architettonico inizia a mutare. In un celebre contributo presentato al congresso di Storia dell'arte del 1961 (pubblicato nel 1963), Wolfgang Lotz rifiuta il manierismo come categoria applicabile all'architettura¹⁰. Invocando l'opera di Palladio e di altri architetti, Lotz argomenta che i caratteri associati al manierismo non sono validi per tutta l'Italia, e dunque è un vero e proprio errore applicare una categoria stilistica così generale all'architettura. Nel 1967 John Shearman definisce il manierismo “uno stile di eccessi”, di virtuosismo e complicazioni, di raffinatezza, “preoccupazione stilistica”. Quasi nello stesso anno Manfredo Tafuri (1966) teorizza un manierismo paneuropeo in architettura, con una fisionomia perfino più complessa, dove però il caso esemplare per l'Italia resta sempre l'architettura di Michelangelo¹¹. Ma la visione di Lotz prevale, e poco dopo il dibattito sul manierismo e le riflessioni storiografiche sulla ‘maniera’ in architettura perdono di interesse: gli storici dell'arte si concentrano su altri temi di ricerca, come il me-

chelangelo.¹¹ But Lotz's view predominated and shortly thereafter discussions about mannerism and *maniera* in architecture died out and art historians focused instead on historical specifics such as patronage, details of commissions, social/political situations and intellectual milieus rather than on overarching categories with psychological overtones.

Rudolf Wittkower certainly contributed to this methodological shift in the English-speaking world from the 1940s onwards, as did his seminal reading of Palladio. In his *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949, based on articles published in 1940-1941 and 1944-1945) Wittkower had created a Renaissance compatible with Giedion's and that of the modernists: a cerebral, mathematical one, of simple shapes and plain surfaces, of grids and proportions.¹² Ornament came in very little, and then looked at only as quotation from the antique, not as formal device. His reading of the geometries informing Palladio's buildings – simple harmonic ratios derived from music – confirmed with his substantial historical authority the current view among architects such as Le Corbusier in favor of ideal geometries and the Golden Section (fig. 5).¹³ That Wittkower's own views were colored by the modernist aesthetic passed unnoticed, and the confluence of visions between architect and historian were celebrated as purely fortuitous at international events such as the Triennale di Milano (1950) where both Wittkower and Le Corbusier participated.

Wittkower's book remained for a long time a primer for the main issues of Renaissance architecture, yet in this primer Michelangelo was conspicuously absent. Although Wittkower had himself written two major articles on Michelangelo in the 1930s his "Humanism" book did not mention him at all. To be fair, Wittkower had not intended this short book arising out of two articles to be a proxy for a history of Renaissance architecture, but so it became. And in it he had tacitly bracketed Michelangelo out of the Renaissance, and as result also out of the imaginations of the architects eagerly reading him.

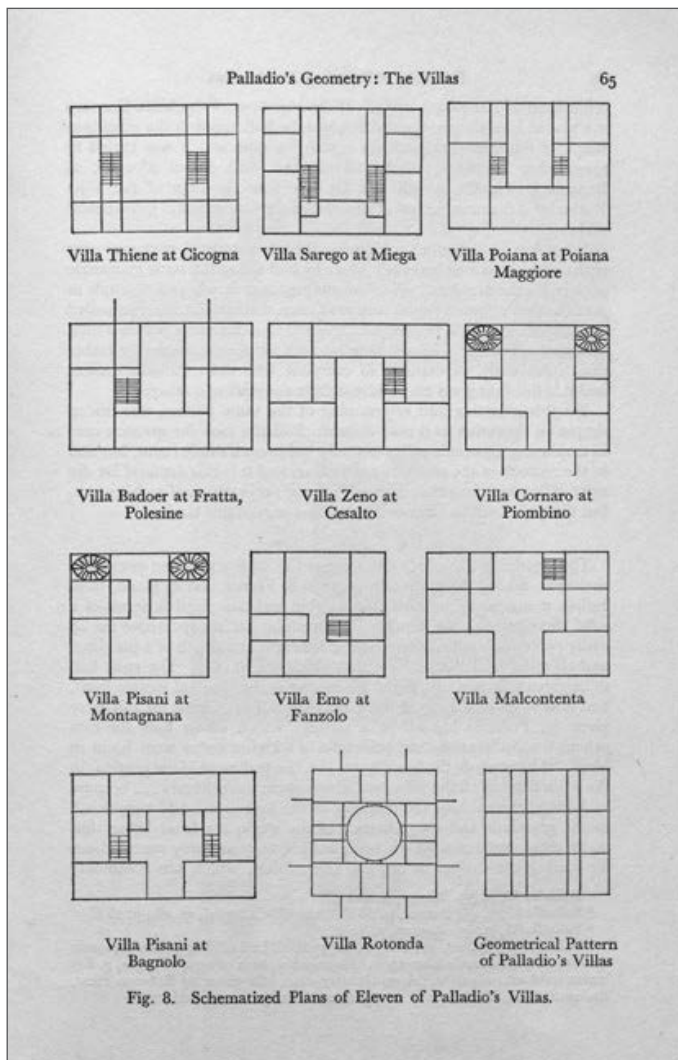
Indeed, Wittkower's endorsement of a Renaissance in the spirit of Giedion had also affected the young generation of British archi-

tenatismo, le specificità della committenza, i contesti socio-politici e culturali, piuttosto che su categorie generali dalle forti connotazioni psicologiche.

Rudolf Wittkower ha certamente contribuito a questo viraggio metodologico nel mondo anglosassone, a partire dagli anni quaranta, con la sua basilare lettura di Palladio. Nel suo *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949, basato su articoli pubblicati nel 1940-1941 e 1944-1945), lo studioso crea un Rinascimento compatibile con quello di Giedion e dei modernisti: un Rinascimento cerebrale, matematico, di forme semplici e superfici piane, di griglie e proporzioni¹². L'ornamento ne costituisce una parte residuale, e appare degno di attenzione nel suo essere in prima istanza citazione dall'antico e non come elemento formale in sé. La sua lettura delle geometrie alla base delle architetture di Palladio – rapporti semplici e armonici, derivati dalla musica – va a confermare, con la sua autorità intellettuale, l'opinione che gli architetti come Le Corbusier avevano per le geometrie ideali e la sezione aurea¹³ (fig. 5). Che le interpretazioni di Wittkower fossero venate di estetica modernista non è stato rilevato, e la confluenza di visioni in questo contesto tra architettura e storiografia è stata salutata come puramente fortuita in eventi internazionali, come la Triennale di Milano del 1950, a cui parteciparono sia Wittkower che Le Corbusier.

Il volume di Wittkower è rimasto a lungo un testo fondamentale per molti aspetti dell'architettura rinascimentale, ma è un'opera di grande rilievo da cui Michelangelo è vistosamente assente. Nonostante lo studioso avesse scritto due importanti articoli sul Buonarroti negli anni trenta, nel suo libro sull'Umanesimo l'artista non viene neanche menzionato. È vero che Wittkower non pensava che un libro così breve, tratto da due articoli precedenti, sarebbe assunto al ruolo di viatico per la storia dell'architettura rinascimentale, ma questo è quello che è avvenuto. E in questo testo egli aveva tacitamente espunto Michelangelo dal Rinascimento: la conseguenza è stata l'eliminazione del Buonarroti dall'immaginario degli architetti che con tanto entusiasmo leggevano il libro.

In effetti, la consacrazione da parte di Wittkower di un Rinascimento nello spirito di Giedion ha influenzato anche la giovane generazione



5. Rudolf Wittkower, Schemes of Palladian villas, from *Architectural Principles in the Ages of Humanism*, 1949

tects – Alison and Peter Smithson among many – and permitted his views to be channeled into the wider streams of contemporary practice. And not only directly through his book or his presence at the various sites of discourse – journals, congresses, lectures – but also indirectly through the agency of Colin Rowe, his own student after the war.¹⁴ Rowe's 1947 article *The Mathematics of the Ideal Villa* published in "Architectural Review" (the main modernist architectural journal in Britain), proposed an extended comparison between Palladio's villa plans and their harmonic proportions

di architetti inglesi – Alison e Peter Smithson tra i molti – immettendo le sue teorie nelle correnti più vaste della pratica contemporanea: e non solo direttamente tramite il suo libro o la sua presenza nei vari luoghi di discussione – riviste, convegni, conferenze – ma anche indirettamente attraverso l'operato di Colin Rowe, che fu suo allievo dopo la guerra¹⁴. Il saggio di quest'ultimo *The Mathematics of the Ideal Villa* pubblicato nel 1947 su "The Architectural Review", principale rivista di architettura modernista in Gran Bretagna, propone un confronto allargato tra i vari progetti di ville di Palladio, con le loro proporzioni armoniche, e le ville di Le Corbusier degli anni venti¹⁵ (fig. 6). Il saggio ha avuto un successo immediato tra i progettisti, conoscendo una fortuna ininterrotta fino a oggi. E va riconosciuto a Rowe un particolare merito: con un unico articolo, citato infinite volte dagli architetti, egli ha aperto la possibilità di un dialogo tra l'architettura contemporanea e la storia, dialogo che sembrava chiuso definitivamente con la vittoria del movimento moderno. Quasi che le argomentazioni di Wittkower su Alberti e Palladio – che li innalzavano a testimoni per eccellenza dell'architettura del Rinascimento – non fossero state abbastanza definitive, con Rowe l'architetto vicentino assume quella posizione privilegiata per l'architettura contemporanea che in seguito non avrebbe più perso. Tra l'artista-scultore-architetto Michelangelo e Palladio, riconoscibile come professionista 'moderno', e tra le opere titaniche dell'uno e le ville a scala 'domestica' e i palazzi privati dell'altro non sussistevano dubbi su chi dovesse ritenersi più vicino alla moderna figura professionale dell'architetto. C'è stato anche un tentativo di leggere lo stesso Palladio come manierista, e sia Tafuri che altri (tra cui Bruno Zevi) si sono espressi in tal senso negli anni sessanta¹⁶, ma senza seguito. Riletto e semplificato nell'Inghilterra neoclassica, il Palladio a cui i modernisti reagivano era già carico di una interpretazione razionalista illuminista, e poteva facilmente essere ulteriormente interpretato in chiave astratta dai diagrammi schematici di Wittkower e Rowe. Inoltre, nonostante gli occasionali progetti di grandi dimensioni che gli architetti modernisti hanno concepito o realizzato tra le due guerre, la principale area di attività, ed effettivamente il principale campo di sperimentazione per la maggior parte di essi, è stata la villa di piccole dimensioni, sia nel sedicesimo arrondissement di Parigi, sia a Berlino-Babelsberg, o

as demonstrated by Wittkower and Le Corbusier's villas of the 1920s¹⁵ (fig. 6). The essay was an instant success with architects and remains so to this day. And it is to Rowe's credit that with one article that was quoted endlessly among architects, he opened up the possibilities of contemporary architecture's dialogue with the historical past, which had seemed shut off hermetically in the wake of modernism's victory.

If Wittkower's emphasis on Alberti and Palladio as "the" Renaissance architects was not statement enough, with Rowe, Palladio took up a privileged position of relevance for contemporary architecture, which he has never subsequently lost. Between the artist/sculptor/architect Michelangelo, and Palladio, a recognizable "modern" professional, and between the titanic works of one and the domestically scaled, simple villas and small palaces of the other, there was no contest as to who would seem closest to a modern architect. There had been a move to see Palladio as mannerist as well. And both Tafuri and others (Bruno Zevi among them) had taken this position in the 1960s.¹⁶ But it did not last. Reinvented and simplified in Neo-Classical Britain the Palladio to whom the modernists reacted was already laden with layers of Enlightenment rationalist reception and was easy to abstract even further into the schematic diagrams of Wittkower and Rowe. Moreover, despite the occasional large project the modernists came to design, if not to build, between the wars, the main area of activity, and indeed, *the* experimentation ground for most of them was the small villa – whether in the Paris/16^e arrondissement, in Berlin/Babelsberg or in Chicago/Wake Forrest. With this heritage, for the next generation, once Rowe and Wittkower had turned the spotlight on Palladio as the paradigmatic architect of the villa-with-ideal geometries resonances, the architect's *parti* was a foregone conclusion.

Robert Venturi and the 1960s

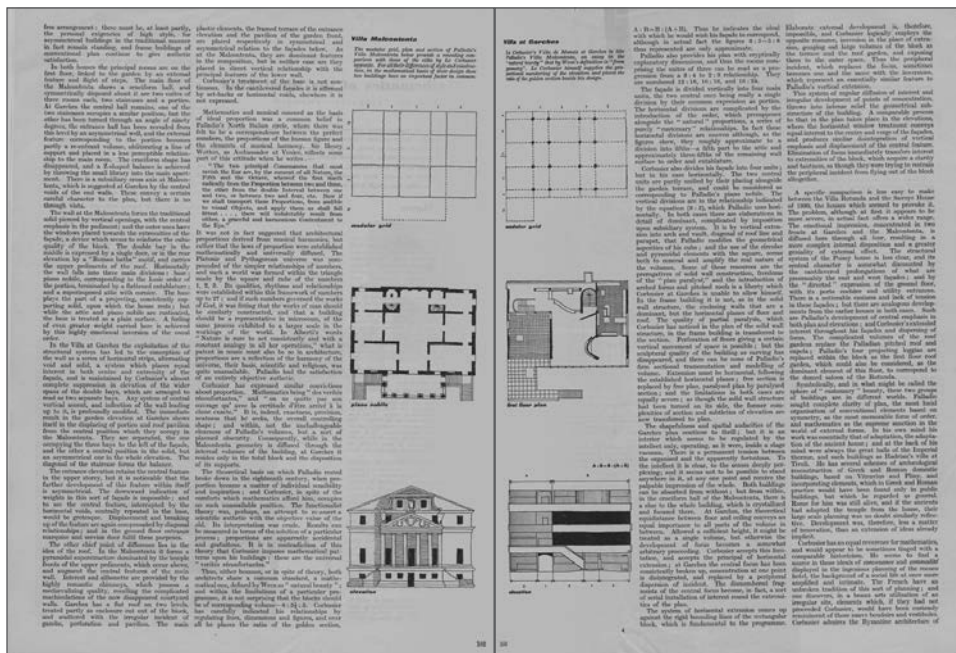
In the wake of Rowe's article Palladio became the leading historical reference for contemporary architects. But these architects were no longer part of the generation of heroic modernists from between the wars, but the generation that would beget post-modernism. The pendulum had already begun to swing away from modernist

a Chicago-Wake Forrest. Con questa risonanza storica, una volta che Rowe e Wittkower hanno acceso i riflettori su Palladio come architetto della villa dalle geometrie ideali, per la successiva generazione di architetti la scelta non poteva che essere scontata.

Robert Venturi e gli anni sessanta

Sulla scia del saggio di Rowe, Palladio diviene il principale riferimento storico per gli architetti contemporanei. Ma questi non facevano più parte della generazione degli eroici modernisti del periodo tra le due guerre, bensì appartenevano alla generazione che avrebbe dato vita al postmoderno. Il pendolo si stava già allontanando dall'ortodossia modernista negli anni cinquanta, e se gli storici dell'arte si erano distaccati dal concetto di manierismo, gli architetti vi erano invece rimasti legati, o almeno erano rimasti legati ad alcuni dei caratteri generalmente associati a quello stile. Effettivamente molto di ciò che Rowe aveva concettualizzato nel suo saggio aveva a che fare con l'armamentario modernista di griglie, piante schematiche, sintassi e pareti semplici e bianche, denudate di ogni ornamento o scultura. Ma egli era andato oltre i tradizionali schemi modernisti, e identificava complesse relazioni tridimensionali che connettevano Palladio a Le Corbusier, rendendo possibile l'esplorazione di un'estetica nuova. In luogo di sottolineare la semplicità – come era stato per Wittkower – l'analisi dello studioso delle strutture modulari e delle loro intersezioni e sovrapposizioni prendeva spunto da Wittkower ma rivelava una serie di relazioni ben più complicate. Ed è precisamente questa caratteristica di complessità che sarebbe diventata il grido di battaglia di Robert Venturi in *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), e con lui il grido di battaglia della generazione del postmoderno¹⁷.

Come noto, il percorso che conduce Venturi verso "il più importante scritto di architettura da *Vers une architecture* di Le Corbusier del 1923", come scriveva Vincent Scully nell'introduzione, o verso il proprio "manifesto gentile", come da lui stesso definito, inizia molto prima, negli anni cinquanta¹⁸. Da un lato, la sua formazione umanistica a Princeton lo introduce da *undergraduate* alla storia dell'arte e della letteratura (come testimoniano le frequenti citazioni da T.S. Eliot). Dall'altro, la sua successiva vicinanza a Louis Kahn all'Università di



6. Colin Rowe, *Comparison between Villas by Palladio and Le Corbusier*, from *The Mathematics of Ideal Villa*, 1947

orthodoxy in the 1950s. Indeed, if art historians had moved away from mannerism, architects had not, at least not from some of the characteristics usually associated it. To be sure much of what Rowe presented had to do with the modernist tool-kit of grids, schematic layouts, syntax and white, plain walls, denuded of any ornament or sculpture. But he also went beyond the traditional modernist features and identified complex three-dimensional relationships connecting Palladio and Le Corbusier that permitted explorations of a different aesthetic. Instead of stressing simplicity – which was Wittkower’s angle – Rowe’s analysis of the structure of bays and their intersections and overlaps started from Wittkower but revealed a much more complicated series of relationships. And it is precisely this feature of complexity that would become Robert Venturi’s battle cry in *Complexity and Contradiction in Modern Architecture* (1966), and with him the battle cry of the post-modern generation.¹⁷

As is well-known Venturi’s path to “the most important writing on architecture since Le Corbusier’s *Vers une architecture* of 1923”, as

Pennsylvania, dove lavoro come suo assistente alla didattica nel 1958-1965 e il suo soggiorno all’American Academy a Roma alla metà degli anni cinquanta, gli aprono un intero universo di interessi per la monumentalità, e per il contesto architettonico italiano. L’interesse – almeno in Italia – aveva sterzato nuovamente verso il manierismo e il barocco, e Venturi esplicita il proprio ri-orientamento: “Gli esempi scelti [nel libro] riflettono la mia parzialità per alcune epoche: il manierismo, il barocco e il rococò”¹⁹. Molti critici italiani avevano iniziato a interessarsi a Borromini come a una fonte per mettere a fuoco modelli alternativi all’ortodossia del modernismo: Argan (1952), Benevolo (1956), Zevi (1956); e da Borromini, che aveva guardato con attenzione al Buonarroti, arrivare a Michelangelo stesso il passo era breve²⁰. Zevi in particolare era interessato alla qualità “organica” dell’architettura (da cui il suo interesse per Borromini), e Michelangelo diviene per lui un ovvio punto nodale²¹. Inoltre il decennio successivo, mentre Venturi scrive il suo libro, conosce un rinnovato interesse per il Buonarroti: il quattrocentesimo anniversario della sua morte nel 1964 porta a maturazione, sia prima che dopo, una serie

Vincent Scully introduced it, or to his “gentle manifesto” as he described it, started much earlier, in the 1950s.¹⁸ On the one hand, his liberal arts education at Princeton opened up art and literary history to him as an undergraduate (witness the frequent references to T.S. Eliot). On the other, his subsequent closeness with Louis Kahn at the University of Pennsylvania where he acted as his teaching assistant between 1958-1965 and his stay at the American Academy in Rome in 1954 opened up a whole universe of interest in monumentality and exposure to the Italian architectural scene of the period. The interest – at least in Italy – had veered again towards mannerism and the baroque and Venturi acknowledges his own reorientation: “The examples chosen [in his book] reflect my partiality for certain eras: Mannerist, Baroque, and Rococo.”¹⁹ Many Italian historian/critics had begun to turn to Borromini as a source of insights into alternative models to modernism’s orthodoxy – Argan (1952), Benevolo (1956), Zevi (1956) – and from Borromini, who had looked very closely at Michelangelo, to Michelangelo himself, was but a step.²⁰ Zevi in particular was interested in the “organic” quality of architecture (hence the interest in Borromini) and Michelangelo became a natural focus.²¹ Moreover, the following decade while Venturi was writing his book saw a rekindled interest in Michelangelo. The 400th anniversary of his death in 1964 invited a number of major events that anticipated it or were planned to coincide with it. They ranged from the scholarly to the popular, from Irving Stone’s *The Agony and the Ecstasy* (1961) to James Ackerman’s monograph also of 1961 and leading up to the exhibition curated by Bruno Zevi and Paolo Portoghesi, *Mostra critica delle opere michelangelolesche*, February of 1964 at the Palazzo delle Esposizioni in Rome²² (fig. 7). Zevi’s championing of *architettura organica* evident in the exhibition was already well established with his publication of 1945 and his earlier work on Frank Lloyd Wright, Gunar Asplund and Eric Mendelshon.²³ Wittkower also participated in the 1964 celebrations with his Phaidon Press publication of the account of Michelangelo’s funeral (with Margot Wittkower) *The Divine Michelangelo* (1964).²⁴

This was the fomenting environment building up in Rome that Venturi experienced and that informed his slowly gestating *Com-*

di importanti realizzazioni, di carattere sia divulgativo che scientifico (dal *Tormento e l'estasi* di Irving Stone, del 1961, alla monografia di James Ackerman dello stesso anno, fino alla mostra curata da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi intitolata *Mostra critica delle opere michelangelolesche*, tenutasi nel febbraio del 1964 al Palazzo delle Esposizioni di Roma²² (fig. 7). Il concetto di “architettura organica” propugnato da Zevi nella mostra era già stato delineato nella sua pubblicazione del 1945, e nei suoi lavori precedenti su Frank Lloyd Wright, Gunar Asplund e Eric Mendelshon²³. Anche Wittkower (con la moglie Margot) partecipa alle celebrazioni del 1964 con la pubblicazione presso la Phaidon Press sulle esequie di Michelangelo (*The Divine Michelangelo*, 1964)²⁴.

Questo è il coinvolgente contesto che si veniva definendo a Roma, a cui Venturi partecipa negli anni cinquanta traendone elementi nella lenta gestazione di *Complexity and Contradiction* (scritto nel 1962, pubblicato quattro anni dopo). Da un lato, il volume rivaluta il manierismo come possibile via di uscita per il tardomodernismo, e dall’altro inquadra una serie di personalità del passato, tra cui spicca Michelangelo. Con questo non si intende dire che l’artista fiorentino sia il principale oggetto d’indagine dell’opera di Venturi: piuttosto è il contrario, in quanto lo studioso attraversa velocemente l’attività di un gran numero di architetti cinque-seicenteschi, con più di 300 fotografie di formato ridotto. Eppure, in Michelangelo – a cui fa brevi riferimenti in quasi ogni capitolo – Venturi ritrova unificate le caratteristiche dell’architettura in cui egli crede: un’architettura di “contraddizioni stratificate” e di “violente connessioni” (Sagrestia Nuova); “perversi effetti di scala” (abside di San Pietro); “impetuose compenetrazioni e intense compressioni” (cappella Sforza) e “complicati grovigli (Sagrestia Nuova)”²⁵ (fig. 8). Come scriveva in modo penetrante Scully, “è giusto che Le Corbusier e Venturi siano d’accordo sulla questione di Michelangelo, nella cui opera azione eroica e qualificazione complessa trovano una unione particolare”²⁶. E per Scully il riferimento non era *Architectural Principles in the Age of Humanism*, ma piuttosto la ‘bestia nera’ di Wittkower, cioè Geoffrey Scott e il suo *Architecture of Humanism* (1914, seconda ed. 1924): quale ri-orientamento²⁷!



7. *Mostra critica delle opere michelangiolesche*, edited by Corrado Maltese, Paolo Portoghesi, Bruno Zevi, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 1964

plexity and Contradiction written in 1962, published four years later. On the one hand, the book was a reevaluation of mannerism as a possible way out for late modernism, and on the other, it showcased a number of historical figures, Michelangelo chief among them. This is not to say that he focused on Michelangelo; quite the contrary, Venturi skipped quickly across a very wide number of sixteenth- and seventeenth-century architects illustrated with over three hundred examples in tiny, thumbnail images. Yet for him Michelangelo – to whom he returns briefly in almost every chapter – unites the characteristics of the architecture he champions: “his architecture is one of juxtaposing contradictions and violent adjacencies” (Medici Chapel); “perverse scale effects” (St Peter’s apse); “violent penetrations and intense compression” (Sforza

Eppure, un’indicazione a guardare a Le Corbusier Venturi deve averla tratta da Rowe: nella sua ampia discussione della villa Savoye, dove egli concettualizza la presenza di “affollate complicazioni entro uno schema rigido”, a delineare una categoria interpretativa in cui egli pone anche Michelangelo, si può riconoscere un chiaro omaggio al critico britannico. Benché non compaia un riferimento diretto, il saggio di Rowe è dunque percepibile in filigrana.

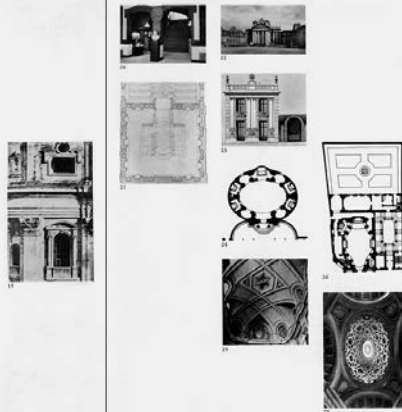
Chiaramente, ciò che di Michelangelo attrae Venturi – e ciò che egli evidenzia per i suoi colleghi architetti – sono i rapporti tra le parti piuttosto che la forma in se stessa. Ma la sua non è l’unica via per riconnettersi al grande scultore-architetto. Il potenziale scultoreo dell’architettura toccava nuovamente la sensibilità degli architetti contemporanei. Le Corbusier, ancora una volta, aveva destabilizzato

process validly and vividly their relative smallness.

The main stair in Frank Furness' Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia (20) is too big in relation to its immediate surroundings. It lends to a space narrower than its width, and faces an opening narrower than its width. Furthermore, the opening is blocked by a post. But this stair is ceremonial and symbolic as well as functional, and it refers to the hall immediately beyond the opening to the whole building, and to the great scale of Broad Street outside. The overhanging of Michelangelo's stair in the Laurentian Library vestibule (21) are slightly dropped off and lead visually nowhere. It is similarly wrong in the relation of its size to its space, and yet right in relation to the whole context of the space beyond.

Vasdrög's andlays in the central pavilion of the entrance facade of Blenheim Palace (22) are incorrect because they are blocked by a pilaster: this juxtaposition produces a quality which decreases their unity. Their very inconspicuousness, however, reinforces by contrast the center bay and increases the overall unity of this complex composition. The pavilion which flanked the chateau at Marly (23) contained a similar junction. The compositional clarity of their two-bay facade lacks unity, but reinforces the unity of the whole complex. Their own inconspicuousness implied the dominance of the chateau itself and the completeness of the whole.

The basilica, which has mono-directional space, and the central-type church, which has omnidirectional space, represent alternating traditions in Western church plans. But another tradition has been developed, churches which are both—and, in answer to spatial, structural, programmatic, and symbolic needs. The Monastery church plan of the sixteenth century is both central and directional. Its culmination is Bernini's Sant' Andrea al Quirinale (24), whose mono-directional axis counterbalances the short axis. Nikolaus Pevsner has shown how pilasters rather than open chapels line both ends of the entrance axis of the side walls, thereby reinforcing the short axis toward the altar. Borromini's chapel in the Propaganda Fide (25) is a directional hall in plan, but its alternating bays counteract this effect: a large bay dominates the small end, a small bay blurs the center of the long wall. The compositional clarity of this plan is a consequence of enclosure and a central-type plan. (These characteristics occur in the courtyard of San Carlo alle Quattro Fontane, too.) And the diagonal



32

33



On Vasdrög's entrance facade to the kitchen court at Blenheim (19), disengaged columns, which frame the grand opening, are discordantly superimposed upon the windows that make up part of the regular rhythmic pattern behind. The same thing happens in Sutton Dockard (122), where the disengaged columns block some of the windows. The facade of St. Maclos, Rouen (123), is made up of layers of diagonal elements—truncated pediments, rosetts, and buttresses—differing in function though analogous in form. These juxtapositions are relatively unopposed in comparison with the facade of St. Radegonde (21), whose aesthetically superimposed diagonals are broken pediments and exposed buttresses at the same time.

Other buildings contain similar degrees of spatial juxtapositions on the inside taking the form of concentricly articulated or separated listings. In the choir of the Wieskirche (124) the colonnade, which runs closely parallel to the walls, makes changing dynamic juxtapositions against the pilasters and window openings of the walls. Sauer's interior such in the Sankt-Eduard-Closter, Linz (125), makes a more contradictory superadjacency against the windows of the wall above immediately beyond.

In Modern architecture contradictory juxtapositions of scale involving immediately adjacent elements are even more than superadjacencies. Such a juxtaposition of scale is seen in the accidental collage of the colonial head of Constantine and the leonard statues in the courtyard of the Capitoline Museum (126). Significantly, it is usually in non-architectural configurations (127) that such contrasts in scale occur today. In a more context I have referred to the juxtapositions of giant and minor orders in Mies van der Rohe's architecture. In the rear facade of St. Peter's (128, 129) Michelangelo makes an even more contradictory contrast in scale: a blank window is juxtaposed with a capital bigger than the window itself. In the cathedral facade at Catania (130) there is a violent juxtaposition of Ionic arches and an enormous one window high up. This reflects within the building both the scale of the building itself and the scale of the town it dominates so that the building accommodates the close view and yet commands, from a distance. In the cathedral at Catania (131) the symbolically important mosaic figure of Christ is correspondingly big in relation to the other ornaments. The enormous central door, which is equal to the giant scale of the columns of the portico of the Temple of Apollo at Didyma (132), com-



34

35

This is different from Kahn's Guggenheim House project (79) where the exceptional diagonal is in part an extension of the structural pattern and partially spatial, to make a series of spaces that go around the corners of the building continuously, rather than one side overlapping the other.

Mies allows nothing to get in the way of the consistency of his order, of the point, line, and plane of his always complete positions. If Wright counterbalances his circumstantial expressions, Mies excludes them: line is more. Since 1949 Mies has not used a circumstantial diagonal, and in his more of countless projects of the 1950s (80) the diagonal is a function of the free plan rather than a condition of the circumstantial. Because the diagonal is dominant rather than exceptional and loosely contained in its rectangular frame, there is little tension between the diagonals and the rectangles. The diagonal chords of the trusses in most large-span buildings are, of course, not circumstantial expressions.

In the Villa Savoye, again, the exceptional diagonal of the ramp is clearly expedient in section and elevation (12) and allows Le Corbusier to make a strong opposition to the regular order of column bays and envelope. This attitude contrasts greatly with that of Wright, whose assistance on horizontal continuity at the expense of all else is well known. Even in the unusually exposed stair at Fallingwater (81) Wright suppresses all diagonals; there are no string or railings, but only the horizontal planes of the treads and the vertical lines of the side from which the stair is hung. Similarly, in the interior (82) Wright hides the stairs between walls (as he does in virtually all his houses), while Le Corbusier places in the exposed diagonals of the ramp and the continuous diagonal of the spiral stair (5, 83). We have already seen how Le Corbusier accommodates architectural intricacy to the exceptional needs of the automobile in the Villa Savoye (84). But Wright's order allows an inconsistency: the bridge is perpendicular and analogous to the order of the house and the curving path of the automobile is not recognized. The driveway is like a path in the woods begrudgingly dotted in plan (82, 85). That the car can run is almost fortuitous.

The diagonal, when suggested by circumstances inside or out, is seldom dominant: it hides within the order or else it dominates the composition as a motif. In the Vignola-Schmidt House project the diagonal becomes part of the overall triangular module. In the David Wright House the



whole building becomes a diagonal ramp. In the Guggenheim Museum, where the diagonal spiral is the dominant motif order in a more complex program, the rectangular perpendicular form does express exceptional circumstances. Inside, the vertical order of the screens, and particularly of the shaft containing scales is expressed in order to provide a stable context for the converging spiral ramp.

Also, then, adds the order to the circumstantial expression embodied by the diagonal. So does Kahn in the examples given, although in the early schemes for the crypt at Dura an extreme rigidity predominates, despite the huge size and complexity of the project. Le Corbusier juxtaposes the exceptional diagonal. Mies excludes it. Wright hides it or suppresses its whole order so that the exception becomes the rule.

These ideas are applicable to the design and perception of cities, which have more extensive and complex programs, of course, than individual buildings. The continuous spiral order of the Piazza S. Marco, for example (86), is not without its violent contradictions in scale, rhythm, and texture, not to mention the varying heights and styles of the surrounding buildings. Is there not a similar validity to the vitality of Times Square (87) in which the jarring inconsistencies of buildings and billboards are contained within the consumer order of the space itself? It is when bulky-scale spills over beyond spatial boundaries to the pedestrian's land of nowhere, that it becomes chaos and blight. (If in *Grids Over Fordland River* Binnie had chosen examples of readable landscape for his book which were less conventionally "bad," his point, at least involving the quality of readable architecture, would certainly have been stronger.) It seems one few now to be faced with either the endless inconsistencies of modernism (88), which is chaos, or the infinite consistency of Levisonism (or the obligatory Levison-like scene illustrated in figure 89), which is boredom. In nowhere we have a false complexity, in Levisonism a false simplicity. One thing is clear—from such false consistency red cities will never grow. Cities, like architecture, are complex and contradictory.



36

37

Chapel) and “crowded intricacies” (Medici Chapel)²⁵ (fig. 8). As Scully insightfully put it: “It is appropriate that Le Corbusier and Venturi should come together on the question of Michelangelo, in whose work heroic action and complex qualification found special union.”²⁶ And for Scully the referent was not *Architectural Principles in the Age of Humanism* but instead Wittkower’s *bête noire*, Geoffrey Scott and his *Architecture of Humanism* (1914, 2nd ed. 1924). Quite a reorientation.²⁷

Yet a reinforcement to look at Le Corbusier must have come from Rowe. Indeed, a clear give-away of Venturi’s sources is his extensive discussion of the Villa Savoye in the context of his category “crowded intricacies within a rigid frame” where he also mentions Michelangelo. Although he does not refer to him directly, Rowe’s essay can be felt in the background.

Clearly what appealed to Venturi in Michelangelo – and what he showcased for his fellow architects – were the relationships between parts rather than the form itself. But his was not the only way to reconnect with the great sculptor/architect. The sculptural potential of architecture had touched once more the creative chords of contemporary architects. Le Corbusier – once again – had destabilized the reigning certainties of modernism with his highly controversial sculptural and textured works from the early 1950s onwards (Ronchamp and Chandigarh). Many architects – though by no means all – had turned towards “brutalism”, an architecture of mass and heavy texture, and a return to concrete and away from glass and steel, that is, a shift towards a vocabulary of solidity and tactile form rather than lightness²⁸ (fig. 9). The popularity of poured-in-place concrete was a symptom of this aesthetic realignment. In this different formal context from that of Wittkower’s youth in the 1920s, Michelangelo could once more teach a lesson, and the fascination with his work in the 1960s – even if short-lived – was a sign of the times.

Yet, the highly intellectualized work of architects with deep investment in theory maintained a link with the Palladio of Rowe. Peter Eisenman and Richard Meier especially among the “New York 5” (so labeled by Colin Rowe himself in 1972) engaged with these trans-historical syntactical explorations that Rowe had opened up.



9. Paul Rudolph, Yale School of Architecture, 1963. New Haven, Connecticut

le certezze del modernismo con le sue controverse opere plasticamente caratterizzate e arricchite dagli effetti chiaroscurali delle vibranti superfici murarie a partire dai primi anni cinquanta (Ronchamp e Chandigarh). Molti architetti – anche se assolutamente non tutti – si volgono verso il ‘brutalismo’, un’architettura che declina i concetti di massa e pesante struttura, oltre che un ritorno al cemento armato e un allontanamento dal vetro e dall’acciaio: dunque un volgersi verso un vocabolario di solidità e forma tattile piuttosto che di leggerezza²⁸ (fig. 9). La popolarità del cemento a vista conformato plasticamente è un segno specifico di riallineamento estetico. In questo diverso contesto formale rispetto alla gioventù di Wittkower negli anni venti, Michelangelo può tornare a insegnare, e la fascinazione per la sua opera negli anni sessanta – anche se effimera – è un segno dei tempi. Eppure, l’opera altamente intellettuale degli architetti coinvolti profondamente nelle elaborazioni teoriche mantiene sempre un legame col Palladio di Rowe. Tra i “New York 5” (così etichettati dallo stesso Colin Rowe nel 1972) soprattutto Peter Eisenmann e Richard Me-

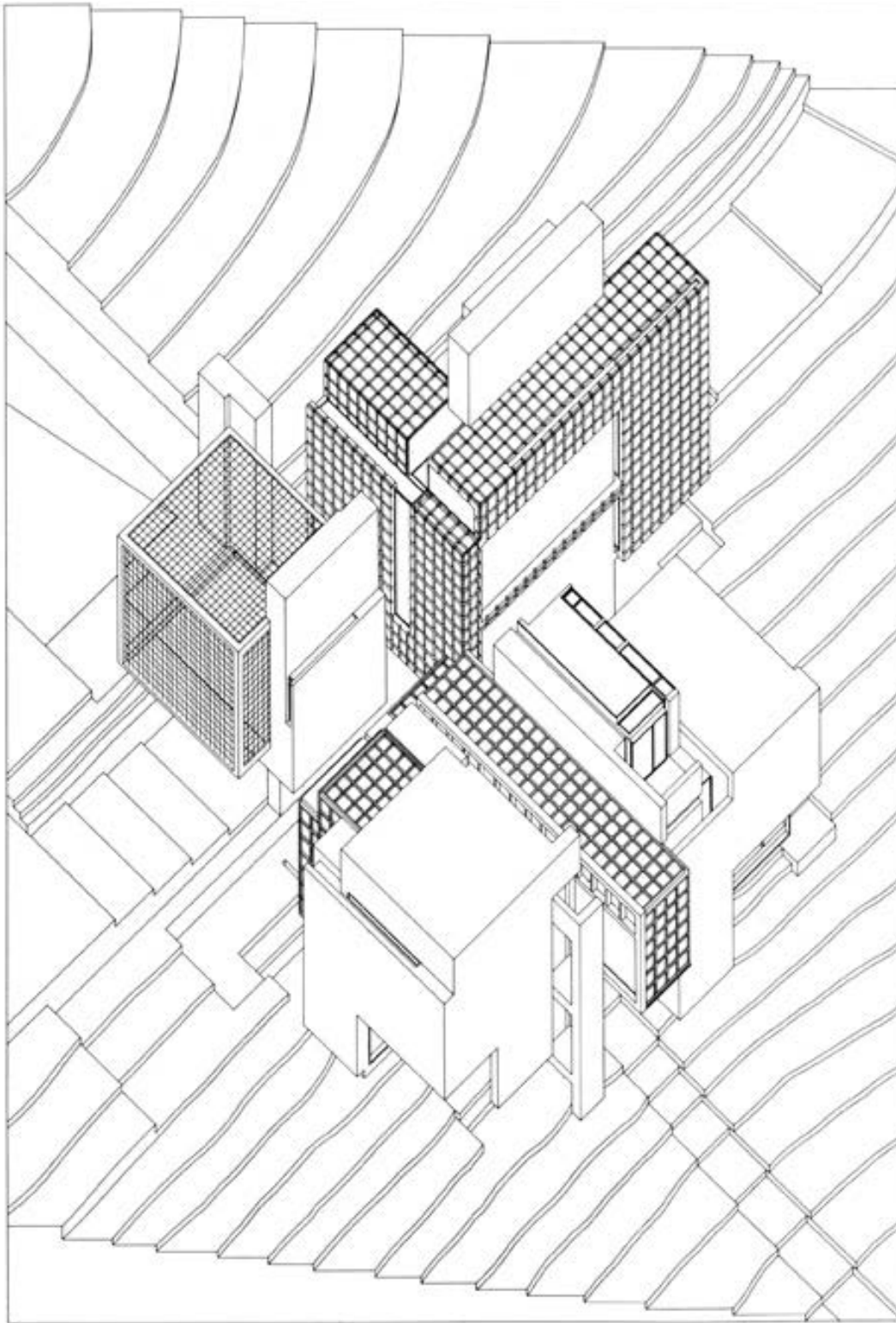
Whence they took them was rather different. For example, Eisenman's paper "houses" of the 1970s and early 80s explored semantic and syntactical dimensions which may seem a far cry from both Le Corbusier and Palladio. Yet a family resemblance remained.²⁹ And while these architects did not go into the quotational direction of post-modernism à la Michael Graves or the later Venturi, they and their white villas remained another avenue for a Palladian (and Corbusian) fall-out into the 1980s (fig. 10).

Perhaps the protean nature of Michelangelo's artistic activity precluded a concentration of attention on any one of the arts he mastered. As "pure" architect Palladio did not suffer from the same dilution of attention. Unlike Palladio whose architectural presence and influence was much reinforced by the existence of the Centro Palladio whose scholarly activities and publication of the *Bollettino* (starting in 1959) nevertheless maintained a dialogue with the architectural profession, Michelangelo's architecture – most of it unfinished – was not similarly maintained in the memory of the present. Zevi had made a valiant attempt to make precisely the *non-finito* of much of his oeuvre into an asset. But it did not bear long lasting fruit. Moreover in a context of interest in transparency and lightness, of minimum supports and light walls, Palladio's architecture was bound to be more appealing than Michelangelo's heavy, carved wall, and its implications of mass and organic life went beyond even the interests of the 'brutalists'.

Palladio's enthusiastic reception by British architects from the seventeenth-century onwards (ie starting with Inigo Jones) also guaranteed his presence at the heart of the debates that would generate modernism itself and ironically conferred upon him a far greater stature retroactively than he enjoyed in his own time vis-a-vis Michelangelo. The twentieth century reception of Michelangelo among architects is a history of ups and downs, of enthusiasm and reluctance, and essentially of an almost uninterrupted appreciation of Palladio. Clearly, Michelangelo was by far the most difficult of the two.

ier si impegnano in queste esplorazioni sintattiche metastoriche che Rowe aveva inaugurato. Ma il binario su cui saranno sviluppate, sarà diverso. Le "case" di carta di Eisenman degli anni settanta e ottanta, ad esempio, esplorano dimensioni semantiche e sintattiche che possono apparire ben lontane da Le Corbusier e Palladio: eppure, ne resta una assonanza e una certa familiarità²⁹. E se questi architetti non fanno proprie le posizioni citazionistiche del postmodernismo – alla maniera di Michael Graves o del tardo Venturi –, le loro ville bianche indicano un'altra strada per un recupero palladiano (e lecorbuse-riano) fino agli anni ottanta (fig. 10).

Visto in termini generali, forse è proprio la natura proteiforme dell'attività artistica di Michelangelo che ha precluso la focalizzazione su ogni singola arte da lui praticata così magistralmente. Come architetto 'puro', l'attenzione per Palladio non ha conosciuto la stessa frammentazione. Al contrario di Palladio, la cui presenza e fortuna architettonica è stata molto sostenuta dal Centro Palladio (le cui attività scientifiche e pubblicazione del "Bollettino" – dal 1959 – nonostante tutto hanno conservato un dialogo con la professione dell'architettura), l'opera di Michelangelo – per la maggior parte rimasta incompiuta – non si è mantenuta con la stessa forza nella memoria del presente. Zevi aveva fatto un tentativo coraggioso per fare del 'non finito' di tante sue opere un valore positivo, ma senza ottenere risultati duraturi. Inoltre, nel contesto dell'interesse crescente per la trasparenza e la leggerezza, per elementi portanti di dimensioni sempre più ridotte e pareti sottili, l'architettura di Palladio era sicuramente più attraente del muro massiccio e scavato di Michelangelo, con le sue implicazioni di massa e i riferimenti alla vita organica, persino ben oltre gli interessi dei 'brutalists'. La grande fortuna che ha conosciuto l'operosità di Palladio presso gli architetti britannici dal XVII secolo in poi (cioè a partire da Inigo Jones), gli ha assicurato un ruolo centrale nel dibattito alla base dello stesso Movimento Moderno, assicurandogli – paradossalmente e a posteriori – un prestigio molto maggiore di quello che godeva nel suo tempo, soprattutto rispetto al Buonarroti. Nel XX secolo la fortuna di Michelangelo presso gli architetti assume un andamento altalenante, di entusiasmo e riluttanza, a fronte di un essenzialmente ininterrotto apprezzamento per Palladio. Chiaramente, tra i due, Michelangelo rimaneva il più difficile da capire.



10. Peter Eisenman, *Design for a villa*, from *Hause X*, 1982

notes / note

This essay focuses on the American and English architectural milieu in the twentieth century. For the reception of Michelangelo in Italy see the essay by Emanuela Ferretti in this catalogue. I am grateful to the doctoral students in my seminar “Renaissance and Modernity” with whom I discussed many of these issues, and in particular to David Sadighian and Etien Santiago. I am especially indebted to Mario Bevilacqua and Emanuela Ferretti for their careful translation of my text into Italian and to David Sadighian for procuring the illustrations.

¹ Le Corbusier [1923] 1977, pp. 60 and 132-140.

² *Ibid.*, p. 60.

³ Le Corbusier [1950] 1954, p. 26.

⁴ Le Corbusier [1923] 1977, p. 133.

⁵ Giedion 1941, pp. 40-41.

⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁷ Payne 2011b, p. 55; Payne 2010.

⁸ Pevsner 1925; Wittkower 1933; Wittkower 1934; Argan 1942.

⁹ Platz 1927.

¹⁰ Lotz 1963; an earlier voice of caution in applying the category to architecture was Nicco Fasola 1952.

¹¹ Shearman 1967; Tafuri 1966, p. 122.

¹² Wittkower 1949; Payne 1994; Payne 2008; Payne 2011a.

¹³ The source for this literature was August Thiersch and later Heinrich Wölfflin who published his take on Thiersch as the “Lex Thierschiana” in the *Deutsche Bauzeitung* in 1889 (at Burckhardt’s advice).

¹⁴ Payne 1994.

¹⁵ Rowe 1947.

¹⁶ Tafuri, 1966, pp. 81-93. Tafuri cites and agrees with Wittkower 1949.

¹⁷ Venturi 1966.

¹⁸ Scully, in Venturi 1966, p. 11.

¹⁹ Venturi 1966, p. 19.

²⁰ Argan 1952; Benevolo 1956; Zevi 1956.

²¹ Zevi 1945; trans. *Towards an Organic Architecture*, 1950 cited by Scully.

²² Ackerman 1961; Stone 1961; Zevi, Portoghesi 1964; Francesconi 2012

²³ Zevi 1945; Zevi 1947; Zevi 1948a; Zevi 1954.

²⁴ Wittkower, 1964.

²⁵ Venturi 1966, pp. 60-2; 31; 73; 75.

²⁶ V. Scully, in Venturi 1966, p. 13.

²⁷ Scott 1924.

²⁸ Banham 1986.

²⁹ Eisenman 1982.

Questo saggio si concentra sull’ambiente architettonico anglosassone, sia in Gran Bretagna che negli Stati Uniti. Per la fortuna di Michelangelo architetto nell’Italia del primo Novecento si veda qui il saggio di Emanuela Ferretti. Vorrei ringraziare gli studenti dottorandi del mio seminario *Renaissance and Modernity* a Harvard con cui ho discusso i temi sviluppati qui, particolarmente David Sadighian and Etien Santiago. Ringrazio inoltre calorosamente Mario Bevilacqua e Emanuela Ferretti per la traduzione e David Sadighian per le illustrazioni.

¹ Le Corbusier [1923] 1977, pp. 60, 132-140.

² *Ivi*, p. 60.

³ Le Corbusier [1950] 1954, p. 26.

⁴ *Idem* [1923] 1977, p. 133.

⁵ Giedion 1941, pp. 40-41.

⁶ *Ivi* p. 93.

⁷ Payne 2011b, p. 55; Payne 2010.

⁸ Pevsner 1925; Wittkower 1933; Wittkower 1934; Argan 1942.

⁹ Platz 1927.

¹⁰ Lotz 1963; una precoce avvertenza nell’applicare con cautela tale categoria all’architettura si trova in Nicco Fasola 1952.

¹¹ Shearman 1967; Tafuri 1966, p. 122.

¹² Wittkower 1949; Payne 1994; Payne 2008; Payne 2011a.

¹³ La fonte per questa letteratura è stato August Thiersch e più tardi Heinrich Wölfflin che pubblicò gli esiti del suo discepolato presso Thiersch come la “Lex Thierschiana” in the *Deutsche Bauzeitung*, 1889 (come ricordo di Burckhardt).

¹⁴ Payne 1994.

¹⁵ Rowe 1947.

¹⁶ Tafuri 1966, pp. 81-93. Tafuri cita e concorda con Wittkower 1949.

¹⁷ Venturi 1966.

¹⁸ V. Scully, in Venturi 1966, p. 11.

¹⁹ Venturi 1966, p. 19.

²⁰ Argan 1952; Benevolo 1956; Zevi 1956.

²¹ Zevi 1945; traduzione in Zevi 1950 citato da Scully.

²² Ackerman 1961; Stone 1961; Zevi, Portoghesi 1964; Francesconi 2012.

²³ Zevi 1945; Zevi 1947; Zevi 1948a; Zevi 1954.

²⁴ Wittkower 1964.

²⁵ Venturi 1966, pp. 60-62, 31, 73, 75.

²⁶ Scully 1966, p. 13.

²⁷ Scott 1924.

²⁸ Banham 1986.

²⁹ Eisenman 1982.

Pubblicato nella ricorrenza del 450° anniversario della morte di Michelangelo, questo volume è dedicato alla fortuna della sua figura e della sua opera nella cultura visiva del Novecento e dell'età contemporanea. Un'influenza che spazia dalla citazione diretta al richiamo ideale e che abbraccia scultura, pittura, architettura, grafica, fotografia, video, design. Il volume, a cura di Emanuela Ferretti, Marco Pierini e Pietro Ruschi rende conto del lavoro di circa sessanta artisti – fra cui Henri Matisse, Henry Moore, Tano Festa, Yves Klein, Robert Mapplethorpe e Jan Fabre – e offre contributi critici dei curatori e di Andrea Felici, Carlo Francini, Tommaso Mozzati, Alina Payne e Davide Turrini.

Published on the occasion of the 450th anniversary of the death of Michelangelo, this volume is devoted to the influence of his personality and work on the visual culture of the twentieth century and the contemporary age. An influence that can be seen in sculpture, painting, architecture, graphic art, photography, video and design, ranging from direct quotation to ideal evocation. Edited by Emanuela Ferretti, Marco Pierini and Pietro Ruschi, the volume features the work of about sixty artists, including Henri Matisse, Henry Moore, Tano Festa, Yves Klein, Robert Mapplethorpe and Jan Fabre, with critical essays by the curators and by Andrea Felici, Carlo Francini, Tommaso Mozzati, Alina Payne and Davide Turrini.



Fondazione Casa Buonarroti



galleria civica
comune di modena



9 788836 629169

€ 34,00

www.silvanaeditoriale.it