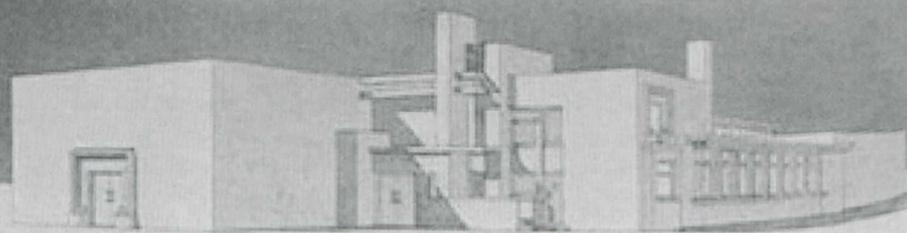


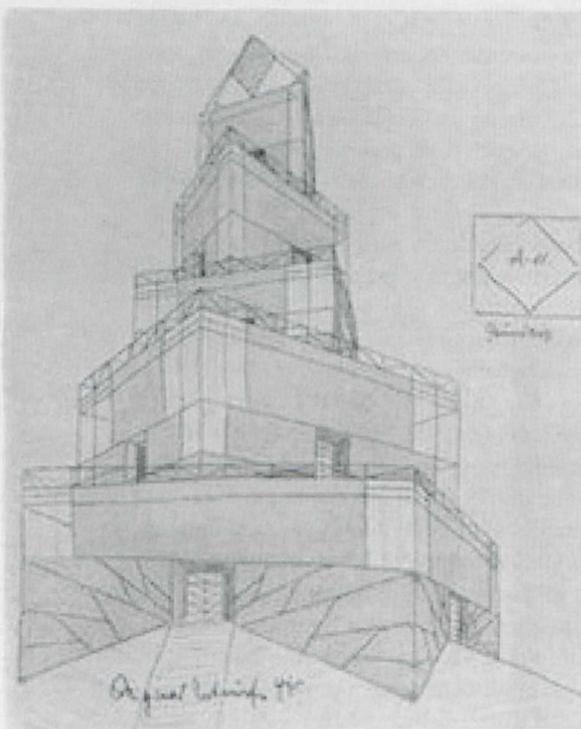
WOLFGANG LIPPMANN

La (s)fortuna critica di Sant'Elia in ambito germanico La difficile diffusione del Futurismo italiano oltralpe

Il manifesto dell'*Architettura futurista* è stato pubblicato in lingua tedesca soltanto nel 1966¹, nonostante l'opera di Sant'Elia sia stata divulgata in Germania sin dall'inizio degli anni 1920. In un saggio sulla rivista "Frühlicht" (1921-22), diretta da Bruno Taut, Adolf Behne dedica un brevissimo commento elogiativo all'architetto comasco² che viene significativamente compreso tra alcuni architetti innovatori di diverse nazionalità, tra i quali Jacobus Johannes P. Oud e Hans Poelzig. Nel suo articolo Behne dimostra il proprio apprezzamento per le tesi di Oud rispetto al problema di una nuova espressione artistica e architettonica ispirata ai segni della modernità che vengono identificati – al pari di Sant'Elia e dei futuristi – nei mezzi di trasporto e di comunicazione³. È significativo il fatto che il critico tedesco per segnalare Sant'Elia in Germania si sia avvalso di quanto pubblicato dalla rivista "De Stijl", compresa un'immagine di una casa a gradoni con ascensori esterni (definita nella didascalia a uso di uffici)⁴ [fig. 1]. Altri disegni di Sant'Elia furono presentati in due importanti eventi espositivi d'oltralpe, entrambe del 1927: la *Internationale Plan- und Modellausstellung Neuer Baukunst* nell'ambito della *Werkbund-Ausstellung die Wohnung* a Stoccarda (dal 23 luglio al 31 ottobre 1927) e la *Ausstellung Neuer Italienischer Malerei* nel Kunsthaus di Zurigo⁵. Ciò nonostante, come precisa Dorothea Eimert, "l'architettura futurista, documentata tramite centinaia di disegni di Sant'Elia, rimase in ambito tedesco [...] un fenomeno isolato"⁶. Per comprenderne le ragioni è opportuno un discorso preliminare sulla diffusione del Futurismo in ambito germanico, a partire dalle iniziative – pubblicazioni e mostre – del critico Herwarth Walden (1878–1941), direttore della galleria *Der Sturm* di Berlino [fig. 2]⁷. Mentre l'azione culturale di Walden ha lasciato una traccia, non altrettanto si può dire delle iniziative del letterato e pittore Ruggero Vasari (1898–1968), il quale si recò appositamente a Berlino su incarico di Marinetti nella primavera del 1922 per organizzare una mostra sul Futurismo e per fondare la rivista "Der Futurismus"⁸, ambedue destinate a un sostanziale insuccesso⁹.



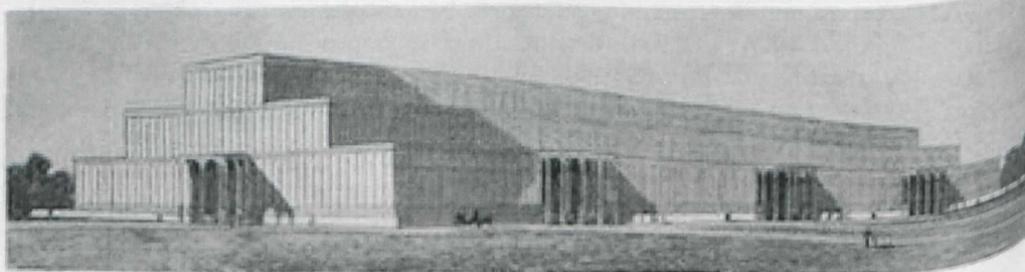
J.P.P. Oud: Fabrik- und Kraftwerksanlage (nach „De Stijl“)



Walter Gropius: Turm



Antonio Sant'Elia: Gesamtkunstwerk
(nach „De Stijl“)



Joseph Paxton: Industriehalle in London, erbaut 1850



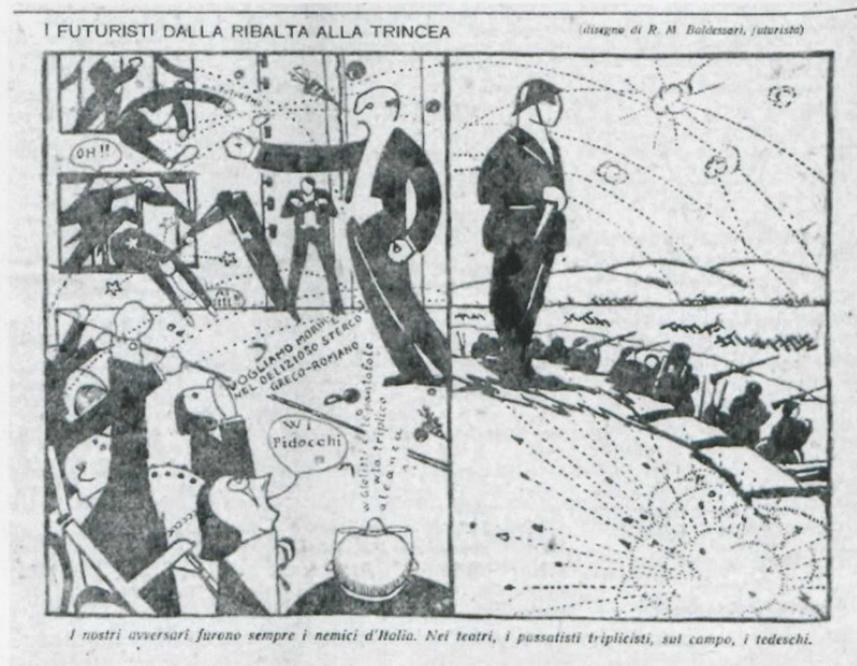
1. (pagina a fianco) A. Sant'Elia, casa a gradoni, indicata come casa-ufficio (*Geschäftshaus*) (da A. Behne, *Architekten*, in "Frühlicht", 2, 1921-22, p. 59)

2. (in alto) Frontespizio della rivista "Der Sturm", n. 104, marzo 1912 con la traduzione in tedesco del *Manifesto del Futurismo* (1909) di Marinetti

Ma procediamo per ordine. Non sembra che la pubblicazione del *Manifesto futurista* di Marinetti su "Le Figaro" (1909) abbia avuto un forte impatto sulla critica d'avanguardia tedesca¹⁰. Tre anni dopo, in occasione della mostra itinerante futurista *Les peintres futuristes italiens*, inaugurata a Parigi nel febbraio del 1912¹¹, Walden pubblicò quel manifesto in lingua tedesca sulla rivista "Der Sturm", da lui diretta. Dapprima, nel marzo 1912, quando la mostra era già stata trasferita a Londra¹², egli presentò la traduzione tedesca dell'introduzione al catalogo parigino curata da Boccioni, Carrà e da altri artisti¹³. Soltanto nel numero seguente egli pubblicò la traduzione del manifesto del 1909¹⁴. Entrambe le traduzioni vanno interpretate come anticipazioni della mostra sul Futurismo presso la galleria *Der Sturm*, inaugurata il 12 aprile 1912¹⁵ (e preceduta, il mese prima, da quella dedicata al Blauer Reiter). La mostra sul Futurismo ospitava una trentina di quadri, tra i quali opere di Boccioni, Carrà, Russolo e Severini¹⁶. Mentre la mostra parigina proseguiva con grande successo il suo itinerario per Den Haag, Amsterdam, Amburgo, Karlsruhe,

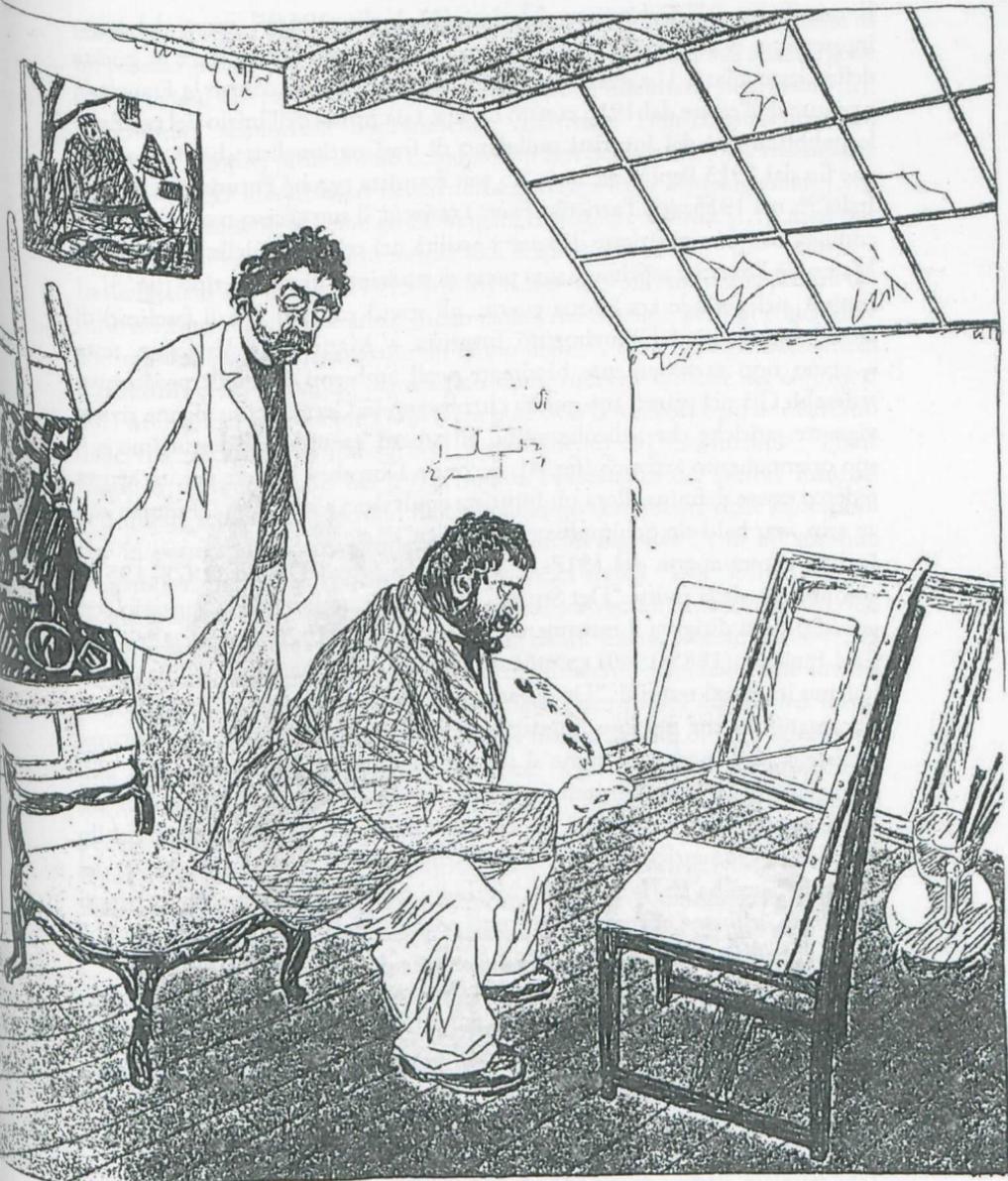
Monaco di Baviera e infine Vienna¹⁷, Walden volle dare ampia risonanza alla propria iniziativa pubblicando sulla rivista "Der Sturm" le traduzioni di alcuni manifesti futuristi: il *Manifesto della donna futurista* (maggio 1912)¹⁸, *Uccidiamo il chiaro di luna* (*Tod dem Mondschein*, aprile 1912)¹⁹ e il manifesto tecnico della letteratura futurista (*Die futuristische Literatur – Technisches Manifest*, ottobre 1912 e un commento nel marzo 1913)²⁰, entrambi a firma di Marinetti, l'articolo di Boccioni *Simultaneità futuriste* (1915)²¹, riproduzioni di alcuni dipinti del medesimo²² e alcune poesie di Marinetti.

A testimonianza del crescente interesse di Walden per il movimento, si segnalano infine – sempre alla galleria *Der Sturm* – una mostra di Gino Severini del giugno 1913²³ e nell'estate del 1914, proprio allo scoppio della prima guerra mondiale, un'ultima mostra sulla pittura futurista²⁴.



3. (in alto) I nemici dei futuristi: "i passatisti triplicisti" e i "tedeschi" in una vignetta di R. M. Baldessari (da "Roma Futurista", n. 7, 1918, p. 1)

4. (pagina a fianco) Caricatura ironica sui futuristi da "Simplicissimus" 17, 1912, fasc. 37, p. 607



Der moderne Künstler muß das Studium der Anatomie meiden; denn anatomische Kenntnisse verleiten zum Detail."

Il manifesto dell'*Architettura futurista* (11 luglio 1914)²⁵ passa del tutto inosservato, poiché viene praticamente a coincidere con l'entrata in guerra della Germania: il 1° agosto contro la Russia, il 3 agosto contro la Francia, e a partire dall'estate del 1916 contro l'Italia. Già prima dell'inizio del conflitto le pubblicazioni dei futuristi pullulano di frasi nazionaliste: basti ricordare che fin dal 1913 Papini dichiara "Io son futurista perché Futurismo significa Italia"²⁶; nel 1915, con l'articolo *Fuori i tedeschi*, il suo acceso nazionalismo si coniuga con una posizione di aperta ostilità nei confronti della Germania²⁷. Ma non è l'unico a esprimere una presa di posizione di questo tipo [fig. 3].

Inoltre, nel periodo tra le due guerre, gli stretti contatti con il fascismo di alcuni esponenti del movimento futurista – Marinetti e Vasari in testa – erano noti e ovviamente biasimati negli ambienti culturali progressisti tedeschi. Già nel primo anteguerra circolavano in Germania su alcune riviste vignette satiriche che ridicolizzavano gli aspetti 'emotivi' del Futurismo e il suo orientamento artistico [fig. 4]. Secondo Dorothea Eimert per un artista tedesco essere definito allora un futurista equivaleva a un'offesa ("Futuristisch zu sein, war bald ein Schimpfwort geworden")²⁸.

In una lettera aperta del 1912-13 il letterato Alfred Döblin (1878–1957), cofondatore della rivista "Der Sturm", aveva criticato il modo autoritario con cui Marinetti dirigeva il movimento futurista²⁹. Nel 1926 lo storico dell'arte Carl Einstein (1885-1940) commenta i legami tra il Futurismo e il fascismo italiano in questi termini: "Da questi luoghi comuni furono creati con molte urla manifesti che nel loro linguaggio dittatoriale anticiparono le adunanze fasciste"³⁰. Sul medesimo tema si soffermano altri scritti del periodo³¹. Più dettagliatamente Carl Einstein, nel suo *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* del 1926, accusa i pittori futuristi di non saper esprimere nelle loro opere quello "splendore geometrico" invocato da Marinetti in un articolo-manifesto del 1914 su "Lacerba"³²: "Nonostante Marinetti dedichi alla geometria un intero manifesto, le forme geometriche furono poco utilizzate dai Futuristi [...], che poco seppero utilizzare i loro mezzi [...]"³³.

Inoltre Einstein critica la rapidità esecutiva di alcune opere futuriste, definendole "schizzi piuttosto che quadri"³⁴; per arrivare a concludere polemicamente che: "Tutto quel fare del dinamismo non è nato in Italia"³⁵, bensì ha origini europee: "[...] anche se il "grido" del Futurismo è tipico del temperamento e del pathos italiano, esso è stato un prodotto europeo e suo tramite la provinciale Italia si è ricollegata alla modernità europea"³⁶.

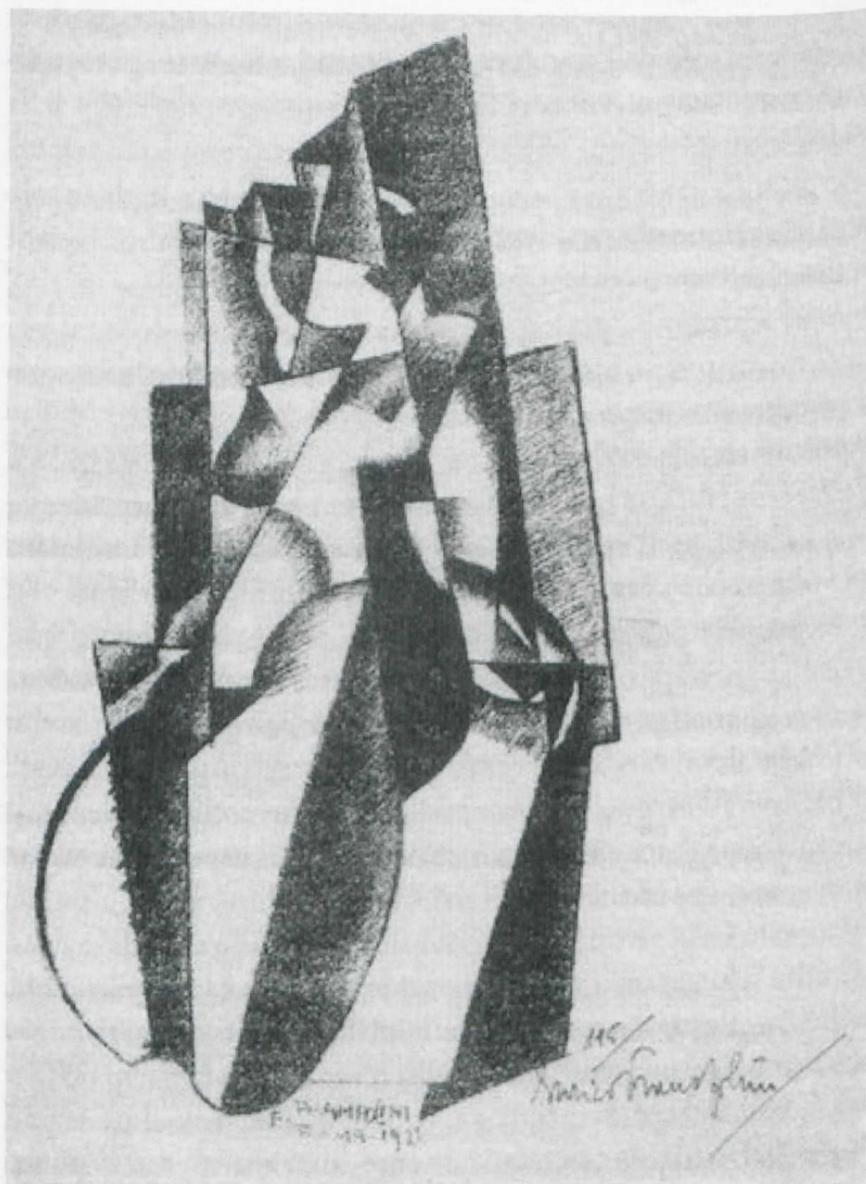
Tale giudizio deriva da un'analisi complessiva della situazione culturale e artistica italiana³⁷ e della sua difficoltà di rinnovarsi a causa del persistente, forte

condizionamento delle sue illustri tradizioni: “Niente è più imbarazzante di un passato grande che distrugge il presente; l'Italia guarda alle sue spalle e gode con inerzia il suo passato” scrive Einstein (“Italien dämmerte nebenhin [...]. Ringsumher schnurrten bildstaubende Archivare, Dantekommentatoren, Amateure, Tenöre, professorale Lokalgrößen mit Schlapphut, das rhetorische Gewimmel der literarischen Leichenbitter ertragreicher Vergangenheit [...]. Nichts ist peinlicher als eine große Vergangenheit, die auffrißt [...]; man war rückblickend vorhanden und sonnte sich bequem”)³⁸.

In una lettera a Walden del 1913 Wassily Kandinsky afferma che la pittura dei futuristi è poco pensata e ancor meno curata nei dettagli, per poi concludere con rammarico che “queste cose mi fanno male”³⁹. Non tutti gli intellettuali e gli artisti tedeschi hanno manifestato simili riserve e critiche nei confronti del Futurismo. Inizialmente Döblin era piuttosto favorevole e persino attratto dalle rivendicazioni di libertà e di rinnovamento del movimento⁴⁰. Franz Marc in un quotidiano nel 1912 liquida l'esperienza dei pittori futuristi con questa sentenza: “I giovani italiani ci danno certamente delle ispirazioni che in parte sono positive, in parte però anche negative”⁴¹; in un secondo contributo, pubblicato pochi mesi dopo nella rivista “Der Sturm”, invece elogia le opere di Carrà, Boccioni e Severini, scrivendo: “I futuristi riescono a dipingere benissimo [*le impressioni della città*]. Carrà, Boccioni e Severini diventeranno una pietra miliare della pittura moderna e noi sentiremo invidia per questi figli d'Italia; questi dipinti saranno ben presto esposti nei nostri musei”⁴². Decisamente favorevole è anche la valutazione di Paul Klee dopo una visita a una mostra di opere futuriste: “Qui si critica furiosamente la nuova epoca, in particolare gli artisti futuristi che ci hanno ispirato almeno per il loro grande talento”⁴³.

A sua volta Walter Gropius, volendo alludere al Futurismo nel programma del Bauhaus del 1923, critica l'eccessiva mitizzazione della macchina, poiché – a suo dire – le macchine dovrebbero servire a liberare l'umanità dall'estenuante lavoro e liberare le forze spirituali e creative⁴⁴. Probabilmente Gropius, al pari di Adolf Behne, era venuto a conoscenza del movimento futurista attraverso la rivista “De Stijl” dove, nell'agosto 1922, era apparso il manifesto *Eстетica della macchina* di Enrico Prampolini⁴⁵.

A Prampolini va riconosciuto il merito di aver contribuito fortemente alla diffusione del Futurismo oltralpe. Egli era allora uno dei pochi artisti italiani in stretto contatto con gli ambienti d'avanguardia europei; è opportuno ricordare, infatti, che Prampolini è stato anche membro della *Novembergruppe*, fondata nel 1918. In più occasioni fu invitato a tenere conferenze all'estero,



come nel maggio-giugno del 1922 al Congresso internazionale degli artisti di avanguardia a Düsseldorf. Da qui si recò appositamente a Weimar per incontrarsi con Gropius, con il quale prese accordi per la pubblicazione di un fascicolo dei "Bauhaushefte" [fig. 5]⁴⁶. Perciò, non a caso Marinetti scelse Prampolini per riallacciare i rapporti con l'avanguardia tedesca, interrotti dagli eventi bellici. I due giunsero a Berlino nell'autunno del 1921. Non risulta che abbiano visitato la centesima mostra della galleria *Der Sturm*, inaugurata proprio in questo periodo, che ospitava tra l'altro quattro dipinti futuristi (di Boccioni, Carrà e Severini)⁴⁷. È assai probabile che, pur conoscendo Walden, non si siano incontrati con lui. Nella Berlino postbellica il noto critico e gallerista aveva ormai perduto l'egemonia culturale di un tempo e per giunta versava in difficoltà finanziarie⁴⁸. Marinetti e Prampolini avevano un duplice scopo: fondare la rivista "Der Futurismus", la cui redazione fu affidata a Ruggero Vasari, e preparare una grande mostra di opere futuriste, ben oltre le dimensioni della piccola galleria privata di Walden e lontano dai legami con l'Espressionismo tedesco. In questa mostra, aperta nel febbraio-marzo 1922, furono esposti ben venti dipinti di Boccioni e numerosi altri di Rosai, Depero, Prampolini ecc.⁴⁹. Significativamente Marinetti e Prampolini decisero di imprimere a questa iniziativa un respiro internazionale con la presenza di artisti tedeschi, come Alexander Mohr (1892-1972)⁵⁰, russi e giapponesi⁵¹. Non risulta che la mostra abbia ospitato disegni e progetti di architetture futuriste, nemmeno di Sant'Elia, nonostante proprio nell'ottobre del 1921 abbia avuto inizio il "culto" del giovane architetto con la cerimonia ufficiale, alla presenza di ex-combattenti e di camerati fascisti, dell'esumazione del suo corpo e della sua ricollocazione nel cimitero di Como⁵². Come ho già accennato, questa mostra fu un insuccesso di critica e di pubblico. Molto plausibilmente a causa della diffusa avversione verso il movimento futurista e per motivi politici. Secondo Franco Bevilacqua offriva "un panorama piuttosto indefinito, dove [...] la presenza autenticamente futurista [...] [era] diluita in un insieme di paesaggi, ritratti, nature morte, spesso di carattere naturalistico, che desta poca attenzione nella critica berlinese"⁵³.

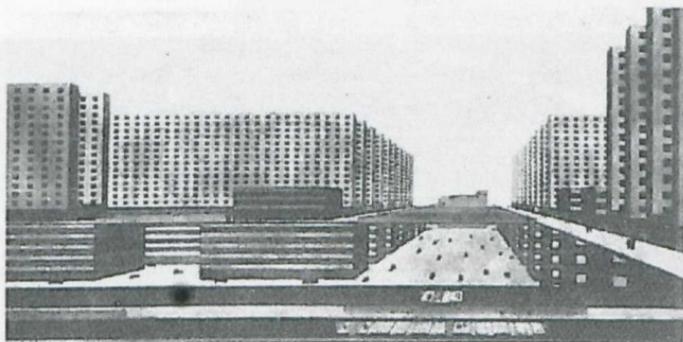
5. (pagina a fianco) E. Prampolini, *Figura femminile in un ambiente*, litografia pubblicata nel Bauhausheft *Neue Europäische Graphik* di W. Gropius, 1922 (da *Prampolini dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti con la collaborazione di R. Siligato, Roma 1992, pp. 220-221)

Anche un'altra importante iniziativa di Ruggero Vasari, patrocinata e introdotta da Goebbels⁵⁴, fu un vero fallimento. Mi riferisco alla mostra, prima a Berlino e poi trasferita ad Amburgo (1934), dedicata ad alcune nuove opere del cosiddetto Neo-Futurismo o Aero-Futurismo (dopo l'avvenuta censura tedesca seguì sulla stampa italiana una controversia che ulteriormente mise in cattiva luce la mostra)⁵⁵. Una tale iniziativa doveva per forza fallire poiché fu ignorata sia dai progressisti che dalla cultura accademica ufficiale, aperta alle concezioni tradizionaliste e certamente non a quelle futuriste.

Per lungo tempo in ambito germanico il Futurismo è stato collegato solamente alle arti figurative, plastiche, al teatro, alla musica e alla poesia, non all'architettura. Il manifesto dell'*Architettura futurista* di Sant'Elia passò del tutto inosservato, non solo per le vicende della prima guerra mondiale⁵⁶ ma anche – non secondariamente – per l'aspra condanna della "pseudo-architettura d'avanguardia austriaca, ungherese, tedesca e americana"⁵⁷. Furono, invece, paesi neutrali come la Cecoslovacchia, appena costituitasi, e l'Olanda a dimostrarsi più aperti nei confronti del movimento. Una breve sintesi del manifesto di Sant'Elia appare, infatti, in un articolo di Robert van 't Hoff sulla rivista "De Stijl" dell'agosto 1919⁵⁸ e nelle pubblicazioni di Karel Teige del 1925 e 1927⁵⁹.

Malgrado la traduzione tedesca del manifesto dell'*Architettura futurista* sia molto tardiva (1966)⁶⁰, la Germania ha svolto un ruolo di una certa importanza nella divulgazione dell'opera di Sant'Elia. La conoscenza di alcuni disegni di Sant'Elia avvenne in ambito tedesco per l'iniziativa di singoli personaggi⁶¹ e soprattutto tramite la già menzionata mostra del Werkbund di Stoccarda (1927)⁶². In quell'occasione, Ludwig Hilberseimer (1886–1967) fu incaricato di pubblicare una sintesi dell'architettura moderna internazionale, edita con il titolo *Internationale neue Baukunst* (1927). Attingendo al manifesto dell'*Architettura futurista* significativamente egli incluse nel materiale illustrativo il disegno della casa a gradoni con ascensori esterni di Sant'Elia⁶³, in versione leggermente rielaborata [fig. 9b].

Non è facile dire, se siano stati i disegni di Sant'Elia per la *Città nuova* o piuttosto i progetti di Le Corbusier per la *Ville contemporaine* (1921–22) e il *Plan Voisin* (1925)⁶⁴, ispirati a quel prototipo di città futura, a influenzare Hilberseimer nella sua concezione della metropoli. Nella sua *Großstadtarchitektur*, pubblicata nel 1927 [fig. 6]⁶⁵, possiamo riscontrare alcune analogie con entrambe quelle proposte: nel sistema viario e nel tema dei grattacieli come elementi fondamentali dell'assetto di una grande città⁶⁶. Nel 1928 Martin Wagner, assessore all'urbanistica di Berlino, elaborò il



6. (in alto) L. Hilberseimer, *Großstadtarchitektur* (Stuttgart 1927), dettaglio della veduta prospettica della città

7. (a sinistra) Alexanderplatz: importante nodo di comunicazioni con metrò sotterranea (U-Bahn), ferrovia sopraelevata veloce (S-Bahn) e tram; foto del 1932ca.



piano generale dell'Alexanderplatz, concepito come "una cateratta di traffico quasi interrottamente in piena", snodo di "una rete di arterie stradali di prima grandezza"⁶⁷, introducendo quattro percorsi a diversi quote: ferrovia metropolitana sotterranea e relativi passaggi di raccordo, piano di transito a livello della piazza e ferrovia sopraelevata [fig. 7]. Sarebbe però azzardato affermare che siano stati i disegni di Sant'Elia a suggerirgli questa soluzione, ormai diffusa in diverse proposte di riassetto urbano dell'epoca⁶⁸.

Notoriamente, per quanto riguarda invece l'edilizia residenziale (le Siedlungen) venne adottato – in conformità con i regolamenti edilizi⁶⁹ – un sistema estensivo, formato da case a schiera (preferibilmente con un giardinetto) e solo di rado correlate con qualche edificio più alto, però anche questo non eccedente i quattro-cinque piani [fig. 8].

Questo dimostra che per gli architetti tedeschi le case a gradoni di Sant'Elia non si prestavano tanto per un uso residenziale quanto piuttosto per edifici pubblici. Infatti, nel volume *Der Terrassen-Typ* (1929) Richard Döcker propone questo tipo principalmente per ospedali e ospizi [fig. 9a]⁷⁰, e anche per alberghi, grandi



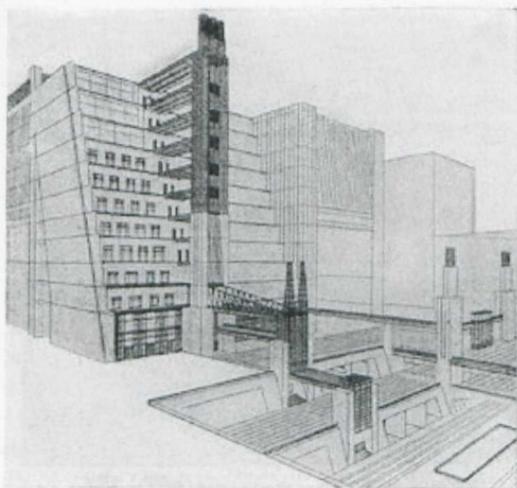
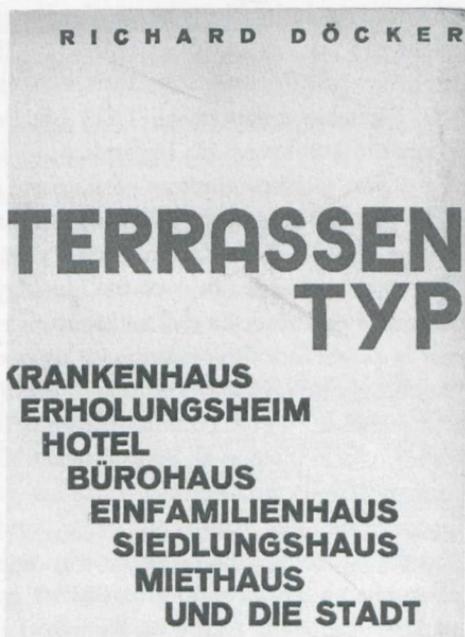
8. Nucleo residenziale Hufeisensiedlung Britz della GEHAG a Berlino, progettato da B. Taut e M. Wagner (1925-26) come esempio di costruzioni abitative estensive

magazzini, costruzioni per uffici, e – in dimensione assai ridotta – per le case a due o tre piani; e solo eccezionalmente per complessi abitativi di notevole altezza – e in questo contesto riproduce un disegno di Sant’Elia [fig. 9b].

Neanche nella Svizzera tedesca si può parlare di una vera e propria fortuna critica dell’architetto comasco⁷¹; eppure lì – a differenza della Germania nazionalsocialista – vigeva libertà di stampa e di opinione. Come spiegarlo? Credo per gli stessi motivi e principalmente per il giudizio assai negativo riportato nel manifesto dell’Architettura futurista nei confronti dell’architettura d’avanguardia germanica. Inoltre la Svizzera non contava allora città di rilevante grandezza che avessero bisogno di interventi architettonici di tale mole.

Vorrei concludere richiamandomi a un equilibrato commento formulato nel 1934 da Walter Gropius, il quale dimostra un raro intuito nel cogliere alcune incongruenze tra la ricerca progettuale del giovane architetto, a cui

9a. (a destra) - 9b (in basso).
R. Döcker, *Der Terrassen-Typ*,
libro pubblicato nel 1929 a Stoc-
carda con il disegno di Sant'Elia
della casa a gradoni, pubblicato
due anni prima da Hilberseimer e
leggermente ritoccato

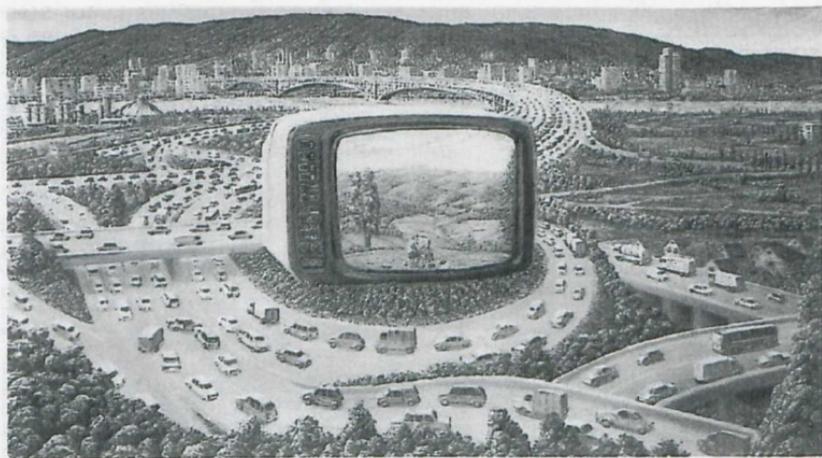


Gestaffeltes Hochhaus
in viergeschossiger Straße.

Architekt: Antonio Sant'Elia
(gestorben 1916) Mailand.

Aus „Internationale Neue Baukunst“,
Verlag Julius Hoffmann.

ricosce un indubbio valore e alcuni aspetti del suo manifesto del 1914: “Nel 1913 [sic] in Italia venne lanciato il Futurismo; uno dei membri più importanti di tale movimento fu St. Elia, che sfortunatamente morì in guerra. Alla Triennale milanese del 1933 Marinetti, il fondatore del Futurismo, lo ricordò come uno tra i grandi propulsori della nuova architettura [“as one of the great originators of the new architecture”]. St. Elia scrisse nel 1913 parole che meravigliano [così riporta il testo originale tedesco della lezione di Gropius, alterato nella versione inglese con questi termini: “astounding anticipations of the ideology of the coming architecture”]⁷² a proposito dell'avvenire dell'architettura e dei suoi concetti, non ebbe però mai la possibilità di concretizzare un'opera. Il suo progetto di grattacielo fiancheggiante una strada a quattro livelli rimase, infatti, sulla carta”⁷³. Dimostrando piena consapevolezza storica unita a un sentimento di orgoglio nazionale e al tempo stesso una grande apertura culturale nei confronti della architettura, Gropius rettifica a suo modo il passo più inaccettabile del manifesto sulla condanna della “pseudo-architettura d'avanguardia austriaca, ungherese, tedesca e americana”; quello stesso passo che gli storici sono giustamente propensi ad attribuire a Marinetti⁷⁴ anziché al giovane architetto formatosi sotto l'influsso della *Wagnerschule*:



10. C. Hillebrand, *Metropoli moderna con natura virtuale* (Natura ridotta in televisione/Landschaft im Fernsehen in einer Landschaft), 1975 ca. (da M. Oesterreicher-Mollwo, *Vorsicht Natur – Künstler sehen unsere Umwelt*, Freiburg 1986)

“Si è fatta strada una nuova concezione dell'edilizia, basata sulla realtà, e con essa una nuova concezione dello spazio [...]. Quanto è progredita fino a oggi questa tendenza, e quale ruolo hanno giocato in essa le diverse nazioni? Cominciamo con i precursori del primo anteguerra, e mi limiterò a porre a confronto i reali fondatori dell'architettura moderna fino al 1914: - Berlage - Behrens - il sottoscritto - Poelzig - Loos - Perret - Sullivan e Sant'Elia [...]”⁷⁵.

Note al testo

1. Il manifesto è stato stampato come volantino e poi pubblicato in “Lacerba”, 2, fasc. 15, luglio 1914, pp. 228–231 (con alcune alterazioni); cfr. E. Godoli, *Il futurismo*, Laterza, Roma/Bari 1989² [1983¹], pp. 7 sgg., 221; cfr. anche F. Mangone, *Sant'Elia*, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di E. Godoli, Vallecchi-Mart, Firenze 2001, vol. 2, p. 1030; per la traduzione tedesca cfr. C. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek, Hamburg 1966, pp. 217–221; per una seconda edizione tedesca del testo cfr. J. P. Schmidt Thomsen, *Floresale und futuristische Architektur – Das Werk von Sant'Elia*, Berlin 1967 [tesi TU Berlino, 1966], pp. 247–251.
2. A. Behne, *Architekten*, in “Frühlicht” 2, 1921/22, pp. 55–58, in particolare a p. 58: “In Italia Sant'Elia, morto prematuramente, fu sulla stessa strada [cioè di creare una nuova architettura sulla base delle esigenze moderne come in Olanda], e di recente Chiattonne ha imboccato la stessa direzione” (“In Italien war der jung gestorbene Sant'Elia auf ähnlichem Wege, und neuerdings arbeitet Chiattonne dort in gleicher Richtung”).
3. Bruno Taut ha successivamente approfondito la tematica nella sua monografia *Die neue Baukunst in Europa e America* (*L'architettura nuova in Europa e in America*) del 1929, in particolare pp. 3 sgg., dove l'autore fa ampio riferimento all'estetica dei nuovi mezzi di comunicazione (“man übernahm die Formen der Verkehrsmittel”) e al concetto del dinamismo (“«dynamisch» war eine Zeitlang ein beliebtes Schlagwort”), senza però nominare i futuristi italiani; a parte qualche vaga allusione (“sporadische Ansätze”), anche qui senza menzionare in alcun modo l'architetto Sant'Elia; cfr. B. Taut, *Die neue Baukunst in Europa e America*, Stuttgart 1929, ristampa anastatica, Stuttgart 1979, p. 33.
4. Cfr. R. Van 't Hoff, *Aanteekeningen (bij Bijlage XX)*, in “De Stijl” 2, fasc. 10, agosto 1919, pp. 412–415; a proposito del ruolo di De Stijl come motore di divulgazione dell'opera futurista cfr. E. Godoli, *Città, architettura e ambientazione*, in *Futurismo 1909–1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio–22 ottobre 2001, Mazzotta, Milano 2001, pp. 99–114, in particolare pp. 100 sgg., 107–108; cfr. anche D. Eimert, *Der Einfluß des Futurismus auf die deutsche Malerei*, Köln 1974 [tesi Università di Colonia, 1973], p. 28 e n. 67 a p. 317.

5. Vedi Gtr., *Das neue Italien*, in "Das Werk", 14, n.6, 1927, p. 6.
6. Ivi, p. 309: "Die futuristische Architektur, die sich in hunderten hinterlassenen Entwürfen von Sant'Elia dokumentiert, blieb in der deutschen wie auch in der europäischen Baukunst eine isolierte Erscheinung".
7. Sull'argomento, dibattuto molto in Italia, cfr. M. Bressan, *Der Sturm e il Futurismo*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2010; F. Musarra, «*Der Sturm*» – *incontri e scontri tra l'Espressionismo e il Futurismo italiano*, in *Azione/Reazione – Il Futurismo in Belgio e in Europa 1909–2009*, atti del convegno internazionale, Bruxelles, Lovanio, 19-20 novembre 2009, a cura di B. Van den Bossche, G. Manica, C. Van den Bergh, Cesati, Firenze 2012, pp. 121–140, in particolare n. 20 a p. 128 e p. 134. La rivista, recante lo stesso nome "Der Sturm", uscì in principio settimanale, poi bisettimanale e, infine, prima di chiudere definitivamente nel 1932, mensilmente; raramente si trovano però nella rivista articoli riguardanti l'architettura.
8. Cfr. P. Demetz, *Worte in Freiheit – Der italienische Futurismus und die deutsche Avantgarde (1912–1934)*, Piper, München-Zürich 1990, p. 138 ("ließ sich Ende 1921, oder Anfang 1922, in Berlin nieder"). Resta da approfondire questa iniziativa italiana, come anche la questione, tutt'altra che secondaria, dei fondi necessari per entrambe le iniziative.
9. Sulla rivista "Futurismus", di cui uscirono solo otto numeri, tutti nel 1922, cfr. ivi, p. 139; F. Musarra, *op. cit.*, pp. 135–136.
10. Va segnalato l'articolo sulla "Vösische Zeitung" del 23 febbraio 1923; cfr. F. Bevilacqua, *Germania*, in *Il dizionario del futurismo*, cit., p. 516. Esemplare è lo sbaglio di data di Gropius, che posticipa la data di fondazione del movimento al 1913 (vedasi in fondo)!
11. Nella Galerie Bernheim-Jeune il 5 febbraio 1912 e si concluse già il 24 dello stesso mese; cfr. D. Eimert, *op. cit.*, p. 25.
12. A Londra la mostra venne ospitata nella Sackville Gallery (dal 1 marzo al 4 aprile 1912); ivi, p. 26.
13. L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Die Aussteller an das Publikum*, in "Der Sturm", 3, fasc. 103, marzo 1912, pp. 822–824; cfr. J. Eltz, *Der italienische Futurismus in Deutschland 1912–1922* (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, vol. 5), Bamberg 1986, p. 8 e n. 16 a p. 141.
14. F. T. Marinetti, *Manifest des Futurismus*, in "Der Sturm", 3, fasc. 104, marzo 1912, pp. 828–829; cfr. J. Eltz, *op. cit.*, n. 16 a p. 141; sui manifesti cfr. *Futurismo*, a cura di U. Apollonio, G. Mazzotta, Milano 1970.
15. Il titolo della mostra era *Kollektivausstellung – Die Futuristen, 2. Ausstellung*; cfr. J. Eltz, *op. cit.*, p. 8.
16. D. Eimert, *Der italienische Futurismus und die deutsche Malerei*, in *Avanti! Avanti – Futurismus im deutschen Expressionismus*, catalogo della mostra a cura di P. Dering, Bonn (Schriftenreihe Verein August Macke Haus e.V., vol. 25), Bonn 1978, pp. 11–56, in particolare p. 16; a riguardo del numero esatto di quadri esposti in quella mostra (35 o solo 34) cfr. in particolare C. Chiellino, *Die Futurismusdebatte – Zur Bestimmung*

- des futuristischen Einflusses in Deutschland* (Europäische Hochschulschriften, Reihe I *Deutsche Literatur und Germanistik*, vol. 252), Frankf. a.M., Bern-Las Vegas 1978 [tesi Università Gießen, 1976], n. 8 a pp. 46-47.
17. Cfr. J. Eltz, *op. cit.*, n. 16 a p. 141.
18. Valentine de Saint-Point, *Manifest der futuristischen Frau*, in "Der Sturm", 3, fasc. 108, 1912, pp. 26-28; cfr. F. Bevilacqua, *op. cit.*, p. 517; cfr. anche J. Eltz, *op. cit.*, pp. 10-11, 221-225.
19. Per la sua lunghezza il testo fu pubblicato in due numeri della rivista: F.T. Marinetti, *Tod dem Mondschein*, in "Der Sturm", 3, fasc. 111, 1912, pp. 50-51 e fasc. 112, pp. 75-78; cfr. J. Eltz, *op. cit.*, pp. 11-13, 226-236.
20. Fu pubblicata in "Der Sturm", 3, fasc. 133, 1912, pp. 194-195 e un "Supplemento", in "Der Sturm", 4, fasc. 150/151, 1913, pp. 280-282; cfr. J. Eltz, *op. cit.*, pp. 13-17.
21. U. Boccioni, *Simultaneität futuriste*, in "Der Sturm", 4, fasc. 190/91, 1915; cit. in F. Bevilacqua, *op. cit.*, p. 517.
22. Furono vendute cartoline di Boccioni (*La risata*, ecc.), Severini (*La modiste*, *La danza del pan pan*) e Russolo (*Dinamismo di un treno*, *Ricordi di una notte*); cfr. anche J. Eltz, *op. cit.*, pp. 26 sgg.
23. Cfr. *ivi*, p. 47. La mostra poi proseguì per Halle (febbraio 1914) e Hannover (aprile 1914); cfr. D. Eimert, *Der italienische Futurismus und die deutsche Malerei*, in *Avanti! Avanti*, cit., p. 16.
24. Si trattava della 20^{ma} mostra allestita nella galleria d'arte Der Sturm (agosto-novembre 1914); cfr. J. Eltz, *op. cit.*, pp. 55-56. A riguardo della più piccola retrospettiva nell'Erster Deutscher Herbstsalon cfr. D. Eimert, *Der italienische Futurismus und die deutsche Malerei*, in *Avanti! Avanti*, cit., p. 16.
25. Vedi n. 1.
26. G. Papini, *Perché sono Futurista*, in "Lacerba", 1, fasc. 23, dicembre 1913, p. 266; cfr. C. Baumgarth, *op. cit.*, p. (230-)236; cfr. anche J. Eltz, *op. cit.*, pp. 91-92 e n. 389 a p. 178.
27. G. Papini, *Fuori i tedeschi*, in "Lacerba", 3, 15 febbraio 1915; cfr. F. Bevilacqua, *op. cit.*, p. 524. La condanna della cultura d'avanguardia tedesca durante il fascismo da parte di alcuni autori è spesso dovuta a un miscuglio di ottuso nazionalismo e razzismo come nel caso di Giuseppe Pesnabene: "Le idee dell'ebreo Mendelsohn e dei comunisti Mayr e Gropius [...], è chiaro che non debbono riguardare l'Italia"; G. Pensabene, "Razionalismo" *ritardatario*, 21-22 luglio 1937 (cit. da E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani 1971, p. 728).
28. D. Eimert, *Der italienische Futurismus und die deutsche Malerei*, in *Avanti! Avanti*, cit., p. 16.
29. Mi riferisco alla lettera aperta di Alfred Döblin a Marinetti, cfr. A. Döblin, *Futuristische Worttechnik - Offener Brief an F.T. Marinetti*, in "Der Sturm", 3, fasc. 150-51, 1912-13, pp. 280-282; cfr. R. Hodonyi, *Herwarth Waldens «Sturm» und die Architektur - Eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne*, Bielefeld 2010 [tesi TU Dresda, 2009/10], p. 246; cfr. anche F. Musarra, *op. cit.*, p. 132.

30. C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, vol. 16), Berlin 1926, p. 89: "Aus diesen den Italienern überraschenden Gemeinplätzen wurden Manifeste erschrien, die in ihrem diktatorischen Ton die Haltung faschistischer Kundgebungen vorbereiteten".
31. Ciò vale anche per alcuni scritti degli esponenti della Novembergruppe; sull'associazione progressista di artisti, grafici e architetti tedeschi, legata strettamente alla galleria berlinese Der Sturm (vedasi n. 6), cfr. il catalogo della mostra *Die Novembergruppe*, 15^{ma} mostra europea d'arte, Rathaus Wedding-Berlino, 15 settembre-15 novembre 1977, Berlino 1977; per una breve sintesi dei principi artistici del movimento e dei legami con il Futurismo cfr. J. Eltz, *op. cit.*, pp. 117 sgg.
32. F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, in "Lacerba", 15 marzo 1914; cfr. U. Apollonio, *op. cit.*, pp. 211-219.
33. C. Einstein, *op. cit.*, p. 89: "Wiewohl Marinetti dem Geometrischen ein umfangreiches Manifest widmete, wurde es nur wenig von Futuristen verwendet [...], ohne daß sie die Mittel tatsächlich beherrscht wurden"; per poi proseguire: "Le forme geometriche e le conoscenze numeriche furono poco sviluppate dai Futuristi"; ivi, p. 90 ("Das Geometrische oder Numerische wurde von den Futuristen kaum ausgebildet [...]").
34. Ivi, p. 94: "[...] man walzt allzu rasch die Konzeption aus und malt ins Genialisch-Leere und -Ungewisse oder bietet Skizzen statt Bilder aus".
35. Ivi, p. 90: "Dieser ganze Dynamismus ist nicht in Italien gewachsen".
36. Ivi, p. 93: "[...] der Futurismus war, wiewohl Temperament und Pathos italienisch dröhnten, europäisches Erzeugnis, und durch ihn schloß sich das bisher provinzielle Italien der europäischen Moderne an".
37. Segue un'analisi delle caratteristiche della pittura futurista riferita dall'autore alla " lirica simbolista", alle opere pittoriche del Cubismo e ad alcune opere di F. Delaunay (l'influsso dalla prima mostra futurista di Parigi sull'opera di questo pittore cfr. D. Eimert, *Der Einfluß des Futurismus auf die deutsche Malerei*, cit., p. 25): "Man findet hierin [...] die metaphorische Technik der Symbolisten [...] Wir kennen dies dynamische Erfassen des Bildraums vom Kubismus her; Delaunay hatte es anekdotisch beschreibend verwertet [...]"; C. Einstein, *op. cit.*, p. 90. Dell'opera di De Chirico il critico parla con più rispetto, principalmente a causa della sua vena poetica e creativa, ma la mette in relazione all'Espressionismo tedesco, giudizio questo - quasi da *Leitmotiv* - che si ritrova in molte altre critiche tedesche del periodo: "Das Schöpferische soll diesem Maler aus dem Dichterischen emporsteigen. Man nähert sich dem Expressionismus, den gedichteten Allegorien Böcklins"; ivi, p. 98.
38. Ivi, p. 87.
39. Lettera di W. Kandinsky datata 12 novembre 1913: "Aber alles so wenig durchdacht und durchgeführt. Solche Sachen tun mir weh" (Berlino, Preußische Staatsbibl., Sturm Archiv); cfr. J. Eltz, *op. cit.*, p. 99.
40. A. Döblin, *Die Bilder der Futuristen*, in "Der Sturm" 3, fasc. 118, [maggio] 1912, p. 42; cfr. F. Musarra, *op. cit.*, p. 132; cfr. anche R. Hodonyi, *op. cit.*, pp. 244-245.

41. F. Marc, *Erwiderung*, in "Münchener Neueste Nachrichten", n. 384, 30 luglio 1912: "Anregungen aber geben die Jung-Italiener uns Deutschen unbedingt, pro und contra"; cit. da J. Eltz, *op. cit.*, p. 101.
42. F. Marc, in "Der Sturm" 3, fasc. 132, ottobre 1912: "Und solche Dinge zu malen gelang den Futuristen, vorzüglich sogar. Carra [sic!], Boccioni und Severini werden ein Merkstein der Geschichte der modernen Malerei sein. Wir werden Italien noch um seine Söhne beneiden und ihre Werke in unseren Galerien aufhängen".
43. P. Klee, *Tagebuch 1898-1918*, 1957, p. 282: "Man zertert hier über die heranbrechende Zeitwende, insbesondere über die futuristischen Künstler, die uns doch mindestens mit ihrem großen Talent anregen"; cit. da C. Chiellino, *op. cit.*, p. 75. Cfr. F. Bevilacqua, *op. cit.*, p. 520.
44. W. Gropius, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, München 1923: "[...] mechanisierte Arbeit ist leblos und Aufgabe der toten Maschine. Solange aber die Wirtschaft und die Maschine Selbstzweck sind statt Mittel, die Geisteskräfte zunehmend von mechanischer Arbeitslast zu befreien, bleibt der einzelne unfrei und die Gesellschaft kann sich nicht ordnen"; cit. da J. Eltz, *op. cit.*, p. 121. Sul tema della macchina e sensibilità meccanica in ambito dei futuristi cfr. E. Crispolti, *op. cit.*, pp. 280-283, 304, 450 sgg.; cfr. anche R. Banham, *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970 (edizione inglese 1960), pp. 61 sgg., 167-167.
45. Cfr. G. Lista, *Enrico Prampolini*, Carocci, Roma 2013, p. 128; cfr. anche *Prampolini - dal Futurismo all'Informale*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo-25 maggio 1992, Carte segrete, Roma 1992, pp. 472 sgg.
46. Cfr. G. Lista, *op. cit.*, p. 110 (fig.); cfr. anche E. Crispolti, *op. cit.*, pp. 293-294 e pp. sgg.
47. In occasione della 100^{ma} mostra Walden (*10 Jahre Sturm, Sturm-Gesamtschau, Hundertste Ausstellung*, Berlin 1921) aveva aggiunto alcune opere futuriste, per lo più della sua collezione: quattro dipinti, uno di Boccioni, uno di Carrà e due di Severini - niente più! Cfr. J. Eltz, *op. cit.*, pp. 57 sgg.; per l'elenco dei quadri cfr. anche F. Bevilacqua, *op. cit.*, p. 524.
48. Cfr. F. Musarra, *op. cit.*, p. 134.
49. La mostra si tenne al Graphisches Kabinett Neumann di Berlino; cfr. F. Bevilacqua, *op. cit.*, p. 524 e J. Eltz, *op. cit.*, pp. 59-60.
50. Alexander Mohr non è stato un esponente di primo piano dell'avanguardia tedesca. L'artista autodidatta sposò una greca-tedesca di buona famiglia e si stabilì nel 1932 ad Atene, lasciando un rilevante *oeuvre*, per lo più di stile espressionista.
51. Cfr. D. Eimert, *Der Einfluß des Futurismus auf die deutsche Malerei*, cit., p. 265; J. Eltz, *op. cit.*, p. 59.
52. Cfr. E. da Costa Meyer, *The work of Antonio Sant'Elia - The retreat into the Future*, Yale University press, New Haven-London 1995, p. 191: "On October 23, 1921 five years after his death, his body was transferred from Montefalcone to the main cemetery in Como [...]. Although the ceremony was organized by the local authorities, the proceedings were dominated by the fascists. After a religious service,

- the long funeral procession made its way to the cemetery. It included various military organizations: alpini, arditi (shock troops), and all the local fasci (fascist militias) with their respective banners [...]. The coffin was covered by a wreath given by the Squadra d'Azione Fascista 'Antonio Sant'Elia', a fascist militia named after the young architect".
53. Cfr. F. Bevilacqua, *op. cit.*, p. 524. Secondo J. Eltz la principale ragione di questo insuccesso è dovuta alla massiccia presenza di futuristi della seconda generazione con opere, che si richiamavano solo di sfuggita ai temi tipici del linguaggio e della poetica futurista; cfr. J. Eltz, *op. cit.*, p. 60; cfr. anche E. Crispolti, *op. cit.*, pp. 592 sgg.
54. D. Eimert, *Der italienische Futurismus und die deutsche Malerei*, in *Avanti! Avanti!*, cit., pp. 50–51; P. Demetz, *op. cit.*, pp. 147 sgg.
55. Cfr. S. Porto, *Vasari Ruggero*, in *Il dizionario del futurismo*, cit., p. 1207.
56. Questo vale anche per il movimento olandese De Stijl, almeno fino al 1920; cfr. J. J. P. Oud, *Architectonische Beschouwing (bij Bijlage III)*, in "De Stijl" 3, fasc. 3, [gennaio] 1920, pp. 500–503; Th. van Doesburg, *Futurisme*, in "Eenheid", 3, fasc. 127, 1912.
57. Cfr. "Lacerba" 2, fasc. 15, [14 luglio] 1914, pp. 228–231 (vedi n. 1). L'attitudine "anti-nordica" la ritroviamo anche nella rivista "Sant'Elia"; cfr. F. Mangone, *op. cit.*, p. 1031. Secondo Banham il *Manifesto dell'architettura futurista* fu in buona parte scritto da Marinetti, almeno sarebbe da attribuirgli questa frase anti-tedesca e anti-americana: "[...] rappresenta le idee di Marinetti e rivela chiaramente il suo stile in questa ultima parte [...]", (R. Banham, *op. cit.*, p. 142); cfr. anche L. Quattrocchi, *La presenza di Sant'Elia e dell'architettura futurista nelle avanguardie europee*, in *Futurismo 1909–1944*, cit., pp. 115–127, in particolare p. 117.
58. R. Van 't Hoff, *Aanteekeningen (bij Bijlage XX)*, in "De Stijl" 2, fasc. 10, agosto 1919, pp. 412–415; ne segue J.J.P. Oud, *op. cit.* (vedasi n. 4).
59. Cfr. L. Quattrocchi, *op. cit.*, p. 118.
60. C. Baumgarth, *op. cit.*, pp. 217–221 (vedasi n. 1); nella traduzione tedesca dell'opera di R. Banham *Theory and design in the first machine age* del 1964 si trova una prima versione tedesca del manifesto, anche se parziale e non del tutto corretta; cfr. a riguardo anche J. P. Schmidt Thomsen, *op. cit.*, pp. 247–251.
61. Vorrei segnalare, a questo punto, il libro di A. Behne, *Der moderne Zweckbau*, Drei Masken, München 1926, ma concepito intorno al 1923, e l'articolo di Albert[o] Sartoris, *Projects de l'architecture – Antonio Sant'Elia*, in "Das Werk", 14, fasc. 6, giugno 1927, pp. 184–185.
62. Da quel momento il nome di Sant'Elia appare nella maggioranza delle pubblicazioni di architettura contemporanea – anche nel dizionario tedesco degli artisti e architetti: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Thieme/Becker, vol. 20 (a cura di H. Vollmer), 1935, p. 429 (l'articolo non è segnato); il brevissimo testo si basa principalmente sulle affermazioni del saggio di A. Sartoris del 1930.
63. L. Hilberseimer (a cura di), *Internationale neue Baukunst*, Verlag J. Hoffmann, Stuttgart 1927 [R1998], tav. 44; cfr. anche L. Quattrocchi, *op. cit.*, p. 118.

64. Cfr. F. Tentori, R. De Simone, *Le Corbusier*, Laterza, Roma-Bari 2001⁷ [1987¹], pp. 95 sgg.; cfr. anche P. Sica, *Storia dell'urbanistica – Il Novecento*, vol. 1, Laterza, Roma-Bari 1978, pp. 137 sgg. e figg. 312–315 a p. 140.
65. L. Hilberseimer, *Grossstadt-Architektur – Grossstadt, Städtebau, Wohnbauten, kommerzielle Bauten, Hallen- und Theaterbauten, Verkehrsbauten, Industriebauten, Bauhandwerk u. Bauindustrie, Grossstadtarchitektur*, J. Hoffmann, Stuttgart 1927, Die Baubücher, vol. 3; ediz. italiana *L'architettura della grande città*, a cura di G. Polesello, Napoli 1998; cfr. anche P. Sica, *op. cit.*, pp. 127 sgg. e fig. 267 a p. 128.
66. Cfr. F. Tentori-R. De Simone, *op. cit.*, pp. 95 sgg.; P. Sica, *op. cit.*, pp. 137 sgg. e figg. 312–315 a p. 140.
67. M. Wagner, *Das Formproblem eines Welt-Platzes*, in “Das neue Berlin”, 2, 1929, pp. 33–38; cit. da V. Magnago Lampugnani, *Berlino metropolitana – I progetti per il centro 1907–1931*, in *Espressionismo e Nuova Oggettività – La Nuova Architettura degli Anni Venti*, catalogo della mostra a cura di M. De Michelis [et al.], Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte, 4 novembre–11 dicembre 1994, Electa, Milano 1994, pp. 82–96, in particolare p. 90.
68. Mi riferisco in particolare agli studi di Eugène Hénard (1849–1923) degli anni 1903–1909: E. Hénard, *Études sur les transformations de Paris et autres écrits sur l'urbanisme*, L'Esquerre, Paris 1982; cfr. anche P. Sica, *op. cit.*, pp. 46 sgg. e fig. 86–87 a p. 49; ma anche la visione di Harvey Wiley Corbett (1873–1954), *City of the Future*, cfr. “Scientific American” 109, fasc. 4, giugno 1913, p. 61 (pubblicata da “L'Illustrazione Italiana” nel 1913, per cui era nota a Sant'Elia). Si dovrebbe anche far riferimento ai progetti per la ferrovia metropolitana di Napoli di Lamont Young del 1885–88.
69. Proprio in quegli anni entra in vigore una norma nazionale che limitava l'altezza delle costruzioni abitative a soli tre piani nei centri minori e a quattro piani nelle città maggiori, a cui generalmente si poteva aggiungere un piano per i servizi. Sull'importanza di tale norma, emanata nel 1929 e denominata “Reichsrichtlinien über das Wohnungswesen” (trad. ital.: Disposizioni governative per le abitazioni), si sofferma anche Gropius, *Architettura integrata*, traduzione italiana di R. Pedio, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 141–142; cfr. anche P. Sica, *op. cit.*, pp. 195–201, figg. 411, 416, 426, 434, 436.
70. R. Döcker, *Terrassen-Typ*, Akademischer Verlag Fritz Wedekind & Co., Stuttgart 1929, fig. 134 a p. 85.
71. In un articolo del 1931 Siegfried Giedion, *Situation de l'architecture contemporaine en Italie*, in “Cahiers d'Art”, 9–10, 1931, pp. 111–119, segnala Terragni (figg. 15–18 Novo Comum). Luciano Baldessari (Bar Craja a Milano) e Sant'Elia, di cui pubblica soltanto un disegno (fig. 10); e dà ampio risalto alle prime “autostrade” italiane (la Milano Laghi, la Milano-Bergamo, ecc., figg. 12–13) e anche al problema del nuovo stile poco razionalista del regime fascista (fig. 9: Borsa di Milano, 1931).
72. W. Gropius, *Architektur – Wege zu einer optischen Kultur*, Fischer, Frankfurt am Main, Hamburg 1956, p. 57: “[...] schrieb allerdings erstaunliche Worte über die

kommende Architektur". Trattandosi della traduzione da un testo tedesco, rimane il dubbio se la versione inglese corrisponda esattamente all'originale o sia stata in qualche modo modificata e 'abbellita' dal traduttore P.M. Shand. Nel 1934 Gropius aveva dovuto lasciare – dopo la chiusura del Bauhaus – la Germania ed era rifugiato in Inghilterra.

73. W. Gropius, *The formal and technical problems of modern architecture and planning*, in "Journal of the Royal Institut of British Architects", 41, fasc. 13, 1935, pp. 679–694 (lezione tenuta il 19 maggio 1934); cit. da Idem, *Scope of total architecture*, George Allen & Unwin, London 1956, p. 72; per la versione tedesca cfr. Idem, *Architektur – Wege zu einer optischen Kultur*, cit., p. 57; l'edizione italiana ha il seguente titolo: *Architettura integrata*, cit., p. 85; le traduzioni variano abbastanza, proprio in questo passo.

74. A proposito della possibile collaborazione di Marinetti vedasi n. 56.

75. W. Gropius, *Scope of total architecture*, cit., p. 70; cfr. anche la versione tedesca *Architektur – Wege zu einer optischen Kultur*, cit., 1956, p. 56.