Studi e ricerche di storia dell'architettura

Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

numero 10, anno 5-2021

NUMERO MONOGRAFICO

Dopo la sintesi delle arti II

Dialoghi e rapporti tra artisti e architetti nel Novecento

Studi e ricerche di storia dell'architettura

Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

numero 10, anno 5-2021

NUMERO MONOGRAFICO

Dopo la sintesi delle arti II

Dialoghi e rapporti tra artisti e architetti nel Novecento

Edizioni Caracol

Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura
Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

anno V - 2021 NUMERO 10
Numero a cura di Elisa Boeri e Roberto Dulio

Direttore Responsabile Stefano Piazza

Vicedirettrice Francesca Mattei

Comitato scientifico Paola Barbera, Donata Battilotti, Gianluca Belli, Philippe Bernardi, Mario Bevilacqua, Federico Bucci, Marco Cadinu, Simonetta Ciranna, Claudia Conforti, Daniela del Pesco, Alessandro De Magistris, Dirk De Meyer, Vilma Fasoli, Adriano Ghisetti Giavarina, Anna Giannetti, Antonella Greco, Giovanni Leoni, Elena Manzo, Fernando Marias, Marco Mulazzani, Marco Rosario Nobile, Sergio Pace, Alina Payne, Walter Rossa, Aurora Scotti Tosini, Rosa Tamborrino, Carlo Mario Tosco

Capo redattrice Rosa Maria Giusto

Comitato editoriale Armando Antista, Giovanni Bellucci, Elisa Boeri, Lorenzo Ciccarelli, Gaia Nuccio, Anna Pichetto Fratin, Monica Prencipe, Domenica Sutera

Impaginazione e grafica Giovanni Bellucci

Le proposte, nel rispetto delle norme editoriali, devono essere inviate all'indirizzo redazione.aistarch@gmail.com.
I saggi, selezionati preventivamente dalla direzione e dal comitato editoriale, sono valutati da referees del comitato scientifico o esterni, secondo il criterio del double blind peer review. La decisione definitiva sulla pubblicazione dei testi viene presa dalla direzione che, di volta in volta, può ricorrere anche alla consulenza di ulteriori specialisti.
Gli autori sono gli unici responsabili per il copyright delle immagini inserite a corredo dei rispettivi saggi.

Per gli abbonamenti rivolgersi a info@edizionicaracol.it

In copertina:
Roberto Burle Marx, Salgado Filho Square, Santos Dumont Airport, Rio de Janeiro, 1938. Automotive painting on Eucatex. (Rio de Janeiro, Burle Marx & Cia. Ltda Collection)

© 2021 Caracol, Palermo
Edizioni Caracol s.r.l. - via Villareale, 35 - 90141 Palermo
e-mail:_ info@edizionicaracol.it

ISSN: 2532-2699
ISBN: 978-88--32240-58-0

INDICE

Editoriale

Alcune note sui legami tra Architettura e Arti figurative nel XX secolo — *4* — ELISA BOERI
Some notes on the relationship between Architecture and the Figurative Arts in the 20th century

Saggi e contributi

Collages Cities — *8* — ANTHONY VIDLER
Città collage

Attraverso i piani. Gli elementi e lo spazio dalla pittura di Juan Gris all'architettura di John Hejduk — *20* — LUCA CARDANI
Through the Planes. The elements and spaces from the painting of Juan Gris to the architecture of John Hejduk

"Enthusiasm for Art in Architecture". Eero Sa*arinen e gli artisti* — *40* — CHIARA BAGLIONE
"Enthusiasm for Art in Architecture". Eero Saarinen and the Artists

I *selvaggi* incontrano l'architettura: parole e immagini di una polemica, 1926-1942 — *58* — MICHELA ROSSO
The wild ones *meet architecture: words and images of a polemic, 1926-1942*

André Bloc and The Architecture-Sculpture Debate — *80* — ANGELIQUE CAMPENS
André Bloc e il dibattito tra architettura e scultura

Painting-garden; garden-painting: the ambivalence of Burle Marx's gardens — *96* — ANA PAULA POLIZZO
Pittura-giardino; giardino-pittura: l'ambivalenza dei giardini di Burle Marx

Automorfismi e "unità di linguaggio": la teoria architettonica di Luigi Moretti — *108* — FEDERICO BUCCI
Automorphisms and "Unity of Language": The Architectural Theory of Luigi Moretti

Tema e variazioni su un gruppo di disegni per la Clore Gallery di Londra — *124* — CHIARA VELICOGNA
Theme and Variations on a Group of Drawings for the Clore Gallery in London

Lettere ai soci — *130*

Segnalazioni bibliografiche

Tafuri en Argentina, (Santiago del Cile, ARQ, 2019)
Victor Pérez Escolano, Carlos Plaza (a cura di),
Manfredo Tafuri desde España, (Granada, Junta de Andalucía-Consejeria de Cultura y Patrimonio Histórico – Patronato de la Alhambra y Generalife, 2020) — *134* — FULVIO LENZO

Gabriele Neri, Micaela Antonucci,
Pier Luigi Nervi in Africa. Evoluzione e dissoluzione dello studio Nervi (1964-1980),
(Macerata, Quodlibet, 2021) — *140* — LORENZO CICCARELLI

DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-boeri

Editoriale

Alcune note sui legami tra Architettura e Arti figurative nel XX secolo

Some notes on the relationship between Architecture and the Figuratives Arts in the 20th century

ELISA BOERI
Politecnico di Milano

Pittore, non forzarti di essere moderno. È l'unica cosa che, sfortunatamente, comunque tu agisca, non potrai evitare d'essere.
(Salvador Dalì, *I cornuti della vecchia arte moderna*, 42)

> Tutti sanno che l'intelligenza ci fa sprofondare nelle nebbie dello scetticismo, e che ha come effetto principale quello di ridurci a coefficienti d'incertezza gastronomica e supergelatinosa, proustiana e frolla. Sono queste le ragioni per cui è giusto e necessario che, di tanto in tanto, degli spagnoli come Picasso e come me vengano a Parigi per abbagliarvi mettendovi sotto gli occhi un pezzo crudo e sanguinolento di VERITÀ!...[1]

Con queste parole Salvador Dalì (1904-1989) saluta l'aula gremita della Sorbona di Parigi, dove il 16 dicembre 1955 studenti, professori, artisti ed intellettuali sono riuniti per ascoltare una sua memorabile conferenza che darà origine al famoso saggio *I cornuti della vecchia arte moderna*, pubblicato da lì a poco nella celebre collezione "Libelles" della casa editrice parigina Bernard Grasset & Fasquelle.
Il piccolo pamphlet contrappone il genio creativo francese, definito 'analitico', a quello spagnolo, più legato ad una sfera mistica ed emotiva. Anticipato da una disamina sulle quattro verità 'dell'arte moderna', il testo dello spagnolo si scaglia contro il 'moderno' in arte e architettura, quest'ultima rappresentata dalla figura di Le Corbusier, che Dalì definisce "l'inventore dell'architettura dell'autopunizione"[2]. Avvicinando il suo sguardo alla contemporaneità quale 'mortal nemico' (seguendo la lezione che Tiziano riservava alla propria arte), il pittore spagnolo ci trascina all'interno del vivido dibattito internazionale degli anni Cinquanta circa i legami tra arti figurative ed architettura, in un'epoca in cui arte del costruire, scultura e pittura si trovano dinnanzi a svolte cruciali che

[1] Salvador Dalì, *I cornuti della vecchia arte moderna* (Milano, Abscondita, 2008), 15, ed. originale *Les Cocus du vieil art moderne* (Paris, Libelles - Éditions Bernard Grasset & Fasquelle, 1956).
[2] *Ivi*, 35. E continua: "Le Corbusier mi domandò se avevo delle idee sull'avvenire della sua arte. […] Gli risposi che l'architettura sarebbe stata 'flaccida e pelosa' e affermai categoricamente che l'ultimo grande genio dell'architettura si chiamava Gaudì".

segneranno indelebilmente l'evoluzione artistica delle tre discipline. Nel 1951, quindici anni dopo la sua partecipata relazione al Convegno Volta, anche Le Corbusier, in una lettera indirizzata a Fernand Legér crea uno strappo con gli artisti a lui contemporanei e con il sogno di una 'sintesi delle arti'[3]:

> In un modo che mi preoccupa realmente, e che constato da più di vent'anni, gli artisti pittori o scultori moderni, i miei amici, mostrano un'indifferenza totale per l'architettura, ossia per il cantiere (lo spazio architettonico) e per la progettazione delle planimetrie (vale a dire il momento in cui tutto si genera e detta la forma che verrà eseguita). Questa mancanza d'interesse manifestata da pittori e scultori crea una voragine profonda, e sono persuaso che solo le nuove generazioni siano animate da questa curiosità che soddisfa non solo il piacere estetico, ma che stimola un vero lavoro intellettuale e materiale. Penso che la nostra generazione non sia quella che farà la sintesi delle arti maggiori; bisogna lasciare il campo alle forze nuove.[4]

Muovendo dall'ampiezza e dalle divisioni di intenti e vedute all'interno del dibattito sulla sintesi delle arti negli anni Cinquanta del Novecento, il numero 10 della rivista *Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura* ritorna su una lettura attenta, e per ovvie ragioni non esaustiva, dei legami tra Architettura ed Arte – in tutte le sue forme – in quegli anni di rivoluzione del pensiero che possiamo individuare nei decenni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale.
Dal punto di vista cronologico, il presente numero monografico si è costruito quale naturale continuazione del fascicolo n. 8 di questa stessa rivista, il cui titolo "Dopo la sintesi delle arti" esplicitava la volontà di noi curatori di riflettere sul rapporto tra artisti e architetti sviluppatosi in Italia negli anni del già citato Convegno Volta del 1936[5], e nei decenni immediatamente successivi.

[3] Appena due anni prima, nel 1949, Le Corbusier con la collaborazione di André Bloc aveva creato una "*Association pour une synthèse des arts plastiques*".
[4] Lettera di Le Corbusier a Fernand Legér, 6 settembre 1951, *Archive Fondation Le Corbusier*, T2 20, 419-420 (traduzione dell'autrice).
[5] Cfr. *Convegno di Arti. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, atti del convegno, Roma, Reale Accademia d'Italia, 25-31 ottobre 1936 (Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937).

Allargando geograficamente e temporalmente lo sguardo all'Europa e agli Stati Uniti d'America, questo numero di *Studi e Ricerche* propone di riflettere sull'evoluzione del rapporto tra le arti analizzando progetti e risultati di collaborazioni effettive o solamente ipotizzate.

Seguendo una ideale linea temporale, il numero ospita tra i saggi la polemica sferzante delle pagine de *Il Selvaggio*, la rivista artistica e letteraria diretta a partire dal 1926 dal pittore, artista, scrittore e illustratore Mino Maccari (1898-1989). Il contributo di Michela Rosso introduce a questa complessità attraverso l'immagine artistica e letteraria affermandone "l'uso ampio e sistematico della satira come strumento essenziale della critica".

Guardando verso la Francia postbellica, Angelique Campens esplora il lavoro dello scultore francese André Bloc (1896-1966) a partire dal suo impegno per una sintesi delle arti promossa a livello editoriale attraverso l'intenso lavoro all'interno di riviste come *L'Architecture d'Aujoud'hui*, *Art d'Aujourd'hui* e *Aujourd'hui Art et Architecture* e, parallelamente, con il *Groupe Espace*, fondato da Bloc con Félix del Marle nel 1951 e attivo in Francia fino al 1963.

Quasi negli stessi anni, l'architetto romano Luigi Moretti (1906-1973) fonda la rivista *Spazio*, a cui lavorerà incessantemente per un triennio (1950-1953) con l'aiuto dell'amico Agnoldomenico Pica (1907-1990). Le pagine dei sette numeri di *Spazio* – presentate e analizzate da Federico Bucci – introducono ad una Roma barocca che a partire da parole chiave come luce, spazio e struttura rivelano tutta la complessità e la straordinaria forza innovatrice delle 'parole dipinte' di Moretti, sino al suo dissolversi nell'astrazione della forma.

Il testo di Chiara Velicogna è dedicato alla genesi architettonica della Clore Gallery di James Stirling, inaugurata a Londra nel 1987 a seguito di un rinnovato e trascinante interesse per l'opera pittorica di Joseph Mallord William Turner (1775-1851).

Superando la divisione vasariana tra arti maggiori e arti minori, il saggio di Ana Paula Polizzo ben racconta l'inscindibile coesione tra l'arte dei giardini di Roberto Burle Marx (1909-1994) e la pittura moderna: Hans Arp, Juan Miró, Fernand Léger, Pablo Picasso, George Braque ed Henri Matisse sono solo alcuni degli artisti le cui linee e colori entrano in diretta comunicazione con le forme della natura dell'architetto brasiliano.

Chiara Baglione riflette ancora sul rapporto tra architettura e scultura, questa volta spostando il confine geografico verso gli Stati Uniti e operando a partire dal legame intellettuale e critico tra Aline e Eero Saarinen, nato e accresciuto anche attraverso le più importanti riviste e quotidiani dell'epoca, dal *New York Time* ad *Architectural Forum*. Con il progetto per la General Motor Technical

Center a Warren la relazione tra Saarinen e l'artista di origini friulane Harry Bertoia è analizzata alla luce dei bisogni della committenza, quella General Motors che proprio *Architectural Forum* aveva definito nel 1956 una "industrial Versailles". Ma è nelle architetture di Saarinen per la Cappella del MIT (Saarinen con Bertoia e Theodore Roszak) e per i Morse e Stiles Colleges di Yale (Saarinen con Costantino Nivola) che si raggiungono i risultati più impressionanti nel campo dell'arte pubblica.

Sempre indagando il rapporto arte-architettura in USA, il testo di Luca Cardani costruisce un vincente dialogo fatto di relazioni e comparazioni tra alcune opere sperimentali di John Hejduk (1929-2000) ed il 'cubismo sintetico' dell'opera pittorica dell'artista madrileno Juan Gris (1887-1927), arrivando ad eleggere l'analogia quale "strumento del pensiero, per superare le barriere disciplinari e stimolare l'avanzamento della conoscenza". E ancora l'analogia, intesa nella sua forma artistica e di sapere più elevata, è il tema centrale attorno a cui ruotano le riflessioni di Anthony Vidler, invitato ad aprire questo numero. Nelle pagine del suo testo, il tema del collage – e del *Collage Thinking* – è sviscerato con sapienza a partire dagli usi di queste tecniche all'interno dei CIAM della metà degli anni Cinquanta. Tracciando una connessione profonda e instaurando un acceso confronto tra il leggendario *Collage City* di Colin Rowe e Fred Koetter (1975) e la *Città Analoga* di Aldo Rossi, Vidler riflette sul rapporto tra testo e immagine, e sul tradimento o destoricizzazione di quest'ultima, arrivando ad affermare – non senza sollevare un'eco tafuriano – che il collage stesso "non contiene forse un'utopia?", mentre la *Città Analoga* si pone quale contrappunto alla 'città museo' di Rowe e Koetter.

In conclusione, i testi qui raccolti ben rappresentano la complessità della tensione ideale del Novecento per una chimerica 'sintesi delle arti' ampiamente ricercata seppur mai pienamente raggiunta. Questo lavoro collettivo, frutto di riflessioni individuali e discussioni comuni ed interdisciplinari, si pone quale ulteriore tassello per una maggior comprensione di un fenomeno che da più di un secolo interessa il mondo dell'architettura e le sue storie.

DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-vidler

Collage Cities

Città collage

ANTHONY VIDLER
The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York

Collage as the architect's conscience,
collage as technique and collage as a state of mind.
Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City*, 1978

Anche per la "città analoga" di Rossi non esiste "luogo".
Al di sotto della composizione potrebbe ben figurare la scritta,
vergata con calligrafia infantile, "ceci n'est pas une ville".
Manfredo Tafuri, "Ceci n'est pas une ville", 1976

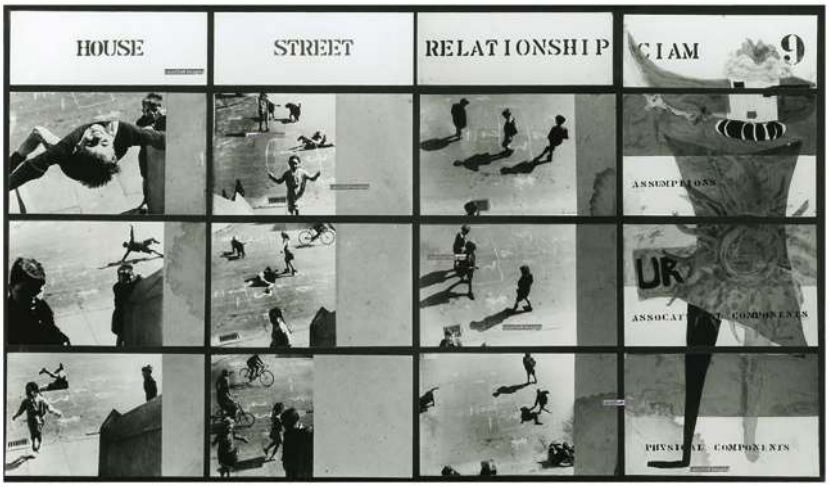
Collage Thinking

The practice of what historian Christine Boyer has termed "collage thinking" was especially active in the young art and architectural circles of mid-1950s Britain[1]. Members of the Independent Group within the ICA constructed manifestoes, exhibition catalogues, and architectural drawings using cut outs from photographs and mass-media magazines, at once reviving the aura of the radical montages of the 30s of the Twentieth Century and highlighting the extreme social contradictions of the postwar. Photographs of the ruins of London and Coventry were deployed as the "ground" of projects for the Golden Lane housing estate by the architects Alison and Peter Smithson [*Fig. 1.1*]; Nigel Henderson's East-end street photographs of children at play were collaged onto presentations for the CIAM architectural congress of 1953; clippings of new consumer products from *Life Magazine* advertisements were assembled in a poster for the exhibition *This is Tomorrow* in 1956 [*Fig. 1.2*]. These collages, and many more, were construed in parallel with the aesthetic of "as found," a response to the conditions of scarcity and class inequality after 1945, which itself produced a form of "collage architecture," built up out of existing and low-cost materials, of which the Smithsons' 1954 Elementary School at Hunstanton became a paradigmatic example. Collage was both a material necessity and a representation of the process of picking up the pieces from the war and rebuilding a new city for a new society,

[1] M. Christine Boyer, *Not Quite Architecture. Writing Around Alison and Peter Smithson* (Cambrdige. Mass., MIT Press, 2017), 157.

Abstract: Starting from the practice Christine Boyer has named “collage thinking”, this essay deals with the subject of collage in architecture, tracing its historical and theoretical bases throughout the second half of the 20th century. Relying on original texts and documents, the essay focuses on the comparison between two works based on the theme of collage by two architects who left an indelible mark on twentieth-century architecture: on the one hand, Colin Rowe and Fred Koetter’s book *Collage City* (1983) and on the other hand Aldo Rossi’s huge *Città Analoga* collage (1976).

Keywords: Collage, Figure-Ground, Città Analoga, Colin Rowe, Aldo Rossi

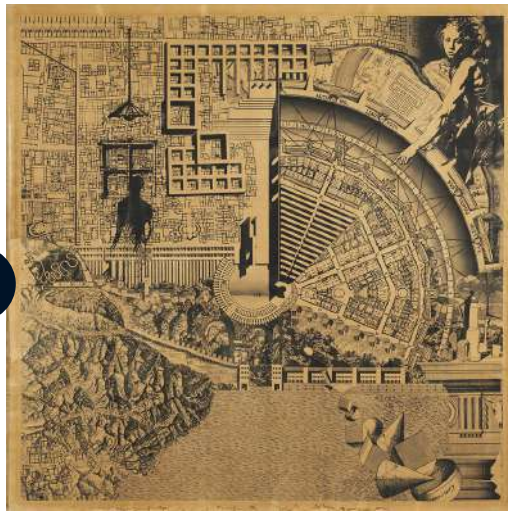


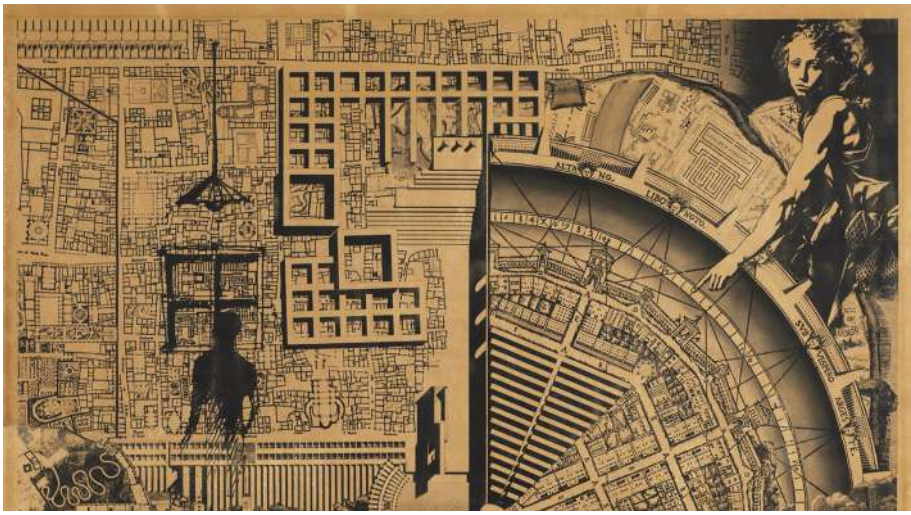
1.1
Alison and Peter Smithson, Detail of the “Urban re-identification” grid, presented at the IX CIAM congress in Aix-en-Provence, 1953.
(Paris, Centre Pompidou)

1.2
Richard Hamilton, *Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?*, collage, 1956.
(Tübingen, Kunsthalle Tübingen)

a “new” Brutalism to replace the brutal wounds of war. Collage, which, for the avant-garde architects of the 20s, had offered a dramatic means of visualizing their new urban visions in contrast with the old urban fabric, now, for the neo-avant-gardes of the 50s, collage offered metaphoric images of a world reconstructed on the bombed-out ruins of the old.

When, more than twenty years later, collage thinking was once more invoked as a means of figuring a new city, its ideological relationship to postwar thinking had faded. In its place was the felt need to resist precisely the new city produced by postwar reconstruction – the city of modernist architecture that was, by the 1970s, demonstrating its insensitivity to the old centers of European cities, and effectively destroying the inner-cities under the aegis of “urban renewal”.





1.3, 1.4
Details of the "La Città Analoga" by Aldo Rossi with Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin and Fabio Reinhart, Photoengraving on paper mounted on canvas, 1976. (Maastricht, Bonnefanten Museum)

Thus, Colin Rowe and Fred Koetter's article "Collage City" published in 1975, and Aldo Rossi's huge *Città Analoga* collage unveiled at the Milan Triennale a year later, now proposed collage as an *antidote* to the new Brutalist utopia, re-envisioning it as a metaphorical and instrumental means of urban repair [*Figg. 1.3, 1.4*]. Since 1963, Colin Rowe, in his Urban Design studio program at the University of Cornell had worked to counter the destructive effects of a Modern Movement urbanism driven by the paradigm of Le Corbusier's Ville Radieuse; Rossi, in the context of his teaching in Venice and Zurich in the same years had worked to construe the architecture of the city, its morphologies and typologies. Similarities of technique, however, did not obscure the profound differences, ideological and architectural, between Rowe's city, dedicated to counter what he called modernism's "city of voids" and its assumed utopian premises, and Rossi's city of many histories re-assembled in collage as a form of memory theater.

Collage City

In their re-purposing of collage thinking, Rowe and Koetter drew on new theories of collage that had been developed by critics supporting a new Formalism in art re-examining the early collages of Picasso for their significance to a revived call for media-specificity. Alfred Barr, at the Museum of Modern Art, had already framed Picasso's collages as disturbing the unitary surfaces of early cubism by attaching "foreign" materials to the canvas, as in the use of wallpaper painted to simulate chair caning in *Still Life with Chair Caning* of 1911[(2)] [*Fig. 1.5*]. For Clement Greenberg, collage, utilizing trompe-l'oeil and the attachment of three-dimensional "foreign substances" to the picture-plane represented a "necessary" tactic to "discriminate more explicitly between the resistant reality of the flat surface and the forms shown upon it in yielding ideated depth"[(3)]. And cities were already seen as in themselves collages as

[(2)] Alfred Barr (edited by), *Picasso Forty Years of his Art* (New York, The Museum of Modern Art, 1939), 78.

[(3)] Clement Greenberg, "The Pasted Paper Revolution," [1958] in *The Collected Essays and Criticism*, edited by John O'Brien, Vol. 4, "Modernism with a Vengeance, 1957-1969" (Chicago and London, Chicago University Press, 1993), 62.

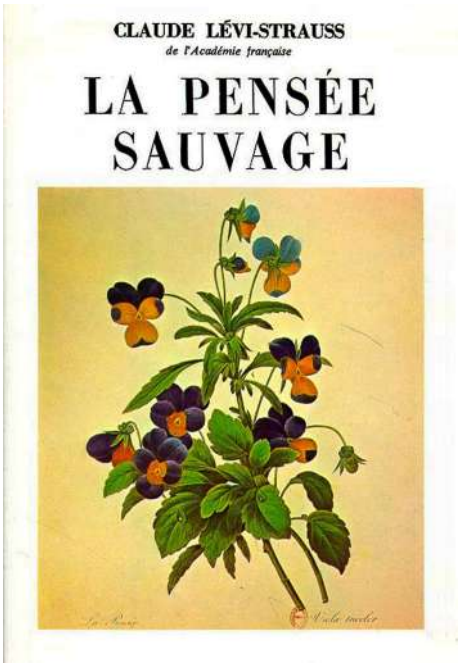
1.5
Pablo Picasso, *Still Life with Chair Caning*, collage of Oil on canvas, paper and rope, 1911.
(Paris, Musée National Picasso)

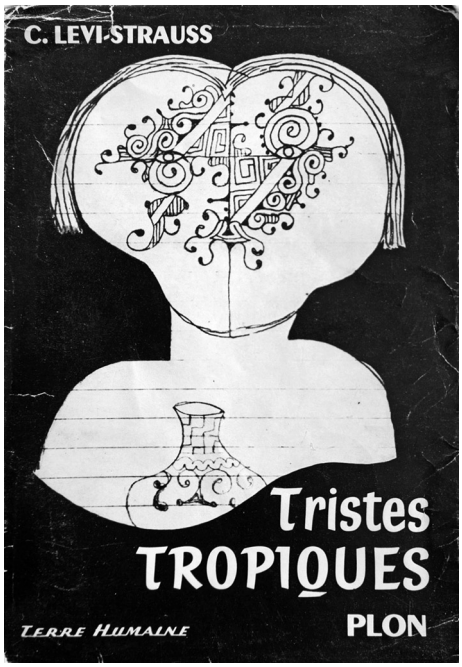
transposed to the vision of cities by Gyorgy Kepes, in his "Notes on Expression and Communication in the Cityscape" in 1961, where he proposed an almost filmic vision of collage in motion:

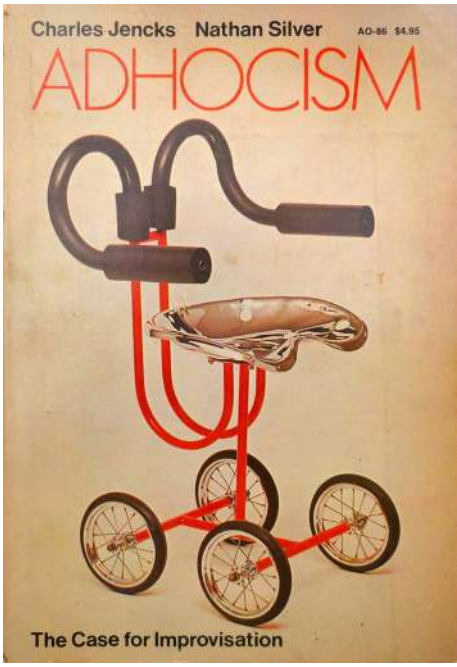
> A new art form of our century is the collage, a device by which materials from the most heterogenous fields are brought into a contrasting but complementary ensemble. The cityscape is to some degree a counterpart of the collage, in which the contrast and variety of the elements produces a vitality though tension and the potential of structure. Through the cooperation of architects, designers, painters, and sculptors skilled in the expressionist nature of forms, a wealth of new architectural devices, color and textural values can be brought into play. We must learn to make every building expressive….[(4)]

Fore Rowe and Koetter, however, the overriding impetus was derived from architects' reception of the Structuralist movement in France, with Claude-Levi-Strauss's analysis of the elements of cultural production in first place. Lévi-Strauss's postwar publications had been received with great enthusiasm by the architectural community: *Triste tropiques* had been signaled by Aldo Rossi as a guide to writing *L'Architettura della città* (1966), and the translation of his *Structural Anthropology* (*L'Anthropologie structurale*) had stimulated interest in the semiotics of architecture in the work of George Baird and Charles Jencks. On its translation, *The Savage Mind* (*La pensée sauvage*) with its long introductory chapter on *bricolage*, and its practitioner, the *bricoleur* was equally taken up by theorists eager to counter the universalism and rigor of modern movement planning. Guy Debord would laud what he called the "architecture sauvage" of le facteur Cheval or Simon Rodia's Watts Towers. Among architectural theorists, Charles Jencks and Nathan Silver, seized on Lévi-Strauss's

[(4)] Gyorgy Kepes, "Notes on Expression and Communication in the Cityscape", *Daedalus*,"The Future Metropolis", 90/1 (Winter 1961), 147-165.







1.6
Book cover from Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, 1962

1.7
Book cover from Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1955

1.8
Book cover from Charles Jencks, Nathan Silver, *Adhocism: The Case for Improvisation*, New York, Doubleday & Company, 1972

image to support their proposition of "Ad-Hocism" as alternative to total design. Their book *Adhocism*, published in 1972 opened with a long description of the *bricoleur*, and followed with a long catalog of buildings and designed object that were the results of *bricolage*[5] [*Figg. 1.6-1.8*].
Here the notion of the bricoleur, the assembler of fragments, was instructive. The bricoleur – untranslatable in French but close to what the British called "an odd job man," was a "jack of all trades" and master of none; he travelled with a bag of parts of disparate kinds, using his ingenuity to fit them together in a way that solved a problem – plumbing or electrical – but that they had not been manufactured for. For Lévi-Strauss this way of working resembled the way in which peoples naturally classified the objects of their surroundings, developing languages and practices that had no relation to Western science, but for all that had cultural and social integrity of their own. Hence the analogy:

> There still exists among ourselves an activity which in the technical plane gives us quite a good understanding of what a science we prefer to call 'prior' rather than 'primitive', could have been on the plane of speculation. This is what is commonly called 'bricolage' in French. In its old sense the verb '*bricoler*' applied to ball games and billiards, to hunting, shooting, and riding. It was however always used with reference to some extraneous movement: a ball rebounding, a dog straying or a horse swerving from its direct course to

[5] Charles Jencks and Nathan Silver, *Adhocism. The Case for Improvisation* (New York, Doubleday and Company, 1972). With almost exactly the same quotation from *The Savage Mind*, Jencks draws a slightly different conclusion to that of Rowe: "The distinction is between appropriateness and urgency. The scientist is intent on using the tools and hypothesis appropriate to his job, whereas the bricoleur or adhocist is intent on undertaking his job immediately, with whatever resources are available" (*Adhocism*, 17).

> avoid an obstacle. And in our own time the 'bricoleur' is still someone who works with his hands and uses devious means compared to those of a craftsman.[6]

Lévi-Strauss compared this practice to that of mythical thought, a "heterogeneous repertoire" assembled in a "kind of intellectual bricolage." He even drew the parallel with "raw" or "naïve" art, and gave the example of "architectural follies like the villa of Cheval the postman or the stage sets of Georges Méliès".
The shift from collage thinking to urban thinking however was accomplished by Rowe's long-standing adhesion to the precepts of gestalt psychology. Here the principle of collage, laying down a figure on a pre-prepared ground, were easily assimilated. Wedded to the idea of re-conceiving the city as a holistic perceptual entity"[7] Rowe substituted the idea of the "perceptual". For Rowe, the reliance on so-called scientific measures of function, and specious authorizations as a counter to the "functionalism" that, under the sign of rationalism, had failed to recognize the importance of the visual experience of cities through the understanding of a city's "*gestalt*", its visual unity. Deploying the gestalt psychological theories of Koffka, Albers and Kepes, Rowe began to shift the argument from a modernist conception of separate monuments assembled according to zoning, to the apperception of city plans[8].

Figure-Grounds

If one of the formal strategies that develops from collage, first into synthetic and then into late cubism, it is the insistence of figure/ground reversal and the continual transposition between negative and positive form.
Rosalind Krauss, 1981[9].

In his 1967 Thesis, Rowe's student Wayne Copper systematically outlined the approach of the Cornell Urban Design Program. Under the title "Figure/Grounds", he painstakingly laid out the rationale for analyzing city plans through figure-ground diagrams[10]. Using Rudolph Arnheim's text-book of theory, *Art and Visual Perception*, he described the procedures of enclosing the figure, recognizing the ground, and enlarging the scale, transposing the notion of "field" for space, articulating fields in "zones", identifying hierarchies and establishing perimeters. An analogy throughout the essay is that of analytical cubism, a favorite object for Rowe following his work with Slutzky. "Analytical cubism" wrote Copper "and the products and ideas of that era, are singularly applicable to urbanism"[11].

[6] *Ibidem*.

[7] For a comprehensive review of the history of figure-ground theory as a background to Rowe's urban representation, see Michael Hebbert, "Figure-ground: history and practice of a planning technique," *Town Planning Review* 87, 6 (2016), 705-728. See also, Charles Graves (former student at the Cornell UD program), "The Legacy of Colin Rowe and the Figure-Ground Drawing," paper delivered at the International Conference of Urban Design "Urban Design and the Legacy of Colin Rowe," Rome 18-21 June 2014, https://lookingatcities.info/2020/03/23/the-legacy-of-colin-rowe-and-the-figure-ground-drawing/; also, Charles P. Graves, "The Plan Game: The origins of *Collage City*", 2018, https://lookingatcities.info/2018/09/05/the-plan-game-the-origins-of-collage-city/. James Khamsi offer a comparison between Rowe's and Kevin Lynch's urban diagrams in "Curious Little Diagrams. Gestalt Psychology and the Urbanism of Colin Rowe and Kevin Lynch", *Urban Infill*, 5 (2012), 85-89. See also Steven Hurtt, "Conjectures on Urban Form", *The Cornell Journal of Architecture* 2, "Urban Design" (New York, Rizzoli, 1983), 56.

[8] Christoph Schnoor "Colin Rowe: Space as well-composed illusion", *Journal of Art Historiography*, 5 (December 2011), 11-14, who analyzes Rowe and Slutzky's use of Kepes' *Language of Vision* (Chicago, P. Theobald, 1944) in their essay "Transparency: Literal and Phenomenal," [1955-56], *Perspecta*, 8 (1963), 45-54.

[9] Rosalind Krauss, "In the Name of Picasso," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MIT Press, 1985), 34.

[10] Wayne Copper, "The Figure/Grounds", *The Cornell Journal of Architecture* 2, "Urban Design" (New York, Rizzoli, 1983), 42-53.

[11] *Ibidem*.

1.9
Ground plan of Wiesbaden from Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, London, The MIT press, 1983, 82

> For the most part, these paintings are structured by a grid system oriented with the edges of the canvas, with numerous variations of light and dark forms played within this orientation. The definition of single objects may take up a diagonal pattern woven through the base grid, while curvilinear shapes are usually set up as another system. Larger readings within these systems are available through more local field-defining clues […] though for the most part any super-dominant readings are suppressed in favor of a continuing collage of minor ones. The general has been fractured, in hopes that the local specifics will resemble some version of it I an ever-changing manner.[(12)]

He concluded, "one may, with some degree of abstraction, apply the principles outlined […] to the ideas of urban structure". Here Copper introduces his analysis of Gunner Asplund and Ture Tyberg's 1922 entry for the Royal Chancellery of Stockholm – an image that, contrasted with Le Corbusier's project for "Une Ville Contemporaine" in the same year, will become a center piece of Collage City: "The Chancellery is tied to its context and is highly empirical; Une Ville Contemporaine is idealized and highly platonic"[(13)].

Supported by carefully categorized figure/ground studies – "dominant solids placed in a void", "dominant voids surrounded by solids", "dominant voids shaped by solids", "solids setting up a field within a void" – the series ended in the plan of Wiesbaden [*Fig. 1.9*] that was first proposed as a T-Shirt, then retained for the cover of the book, to be the perpetual leitmotiv of Collage City. Copper's thesis, as Rowe belatedly recognized, was one of the central foundations of the method and it contributed more to the illustrative and theoretical content of Collage City than has been acknowledged[(14)].

Criticizing the open cities of modernism, with their spaced out superblocks of housing and institutions, Rowe and Koetter put forward an idea of "texture" – the solid and continuous physical structure of the traditional city against what they called the "matrix" of modernist voids. The central chapter of *Collage City* set out the principle with two side-by-side illustrations – the Place des Vosges, Paris, from the Turgot plan of 1739, and Le Corbusier's sketch of the *Ville Radieuse* from 1930 – illustrating the problem in its spatial dimensions. The one, a bird's eye view of a tightly woven city fabric, the other a ground-level perspective from the park-like setting of distant glass towers. The argument is then presented in a dramatic double page juxtaposition of Le Corbusier's projected postwar plan for Saint-Dié, France (1945) and the plan of the center of Parma, Italy. Saint-Dié, its center destroyed by bombing, is endowed with

[(12)] *Ivi*, 51.
[(13)] *Ivi*, 53.
[(14)] Rowe, wrote to Wayne William Copper (12 August 1996) just three years before his death, asking him: "So what about the figure-ground book of so long ago? I regard it as a genuine contribution to knowledge, as one of the best things ever done at Cornell, and – since it still languishes without publication – still an incomplete project". In Daniel Naegele (edited by), *The Letters of Colin Rowe: Five Decades of Correspondence* (London, Artifice Press, 2018), 486.

a modern version of the Acropolis, Parma its tightly packed medieval streets and well-defined squares, illustrate, in figure-ground black and white plans, the contrast between the "modern city" and the "typical format of the traditional city" as "alternate reading of some Gestalt diagram illustrating the fluctuations of the figure-ground phenomenon":

> Thus, the one is almost all white, the other almost black; the one an accumulation of solids in a largely unmanipulated void, the other an accumulation of voids in a largely unmanipulated solid; and, in both cases, the fundamental ground promotes an entirely different category of figure – in the one *object*, in the other, *space*. [Italics in the original]

As a design procedure, rather than an analytical strategy, then collage would be then defined as an assembly of cultural fragments, or "set pieces", subsuming history in a formal continuity that would counter the utopian totalities proposed by modernist "radiant cities".

Città Analoga

Rowe and Koetter end their book with a series of examples bundled together in an "Excursus", a litany of images illustrating aspects of urban collage. Of these, one stands out: Canaletto's fantasy painting of Venice "rebuilt" by Palladio, grouping built projects from Vicenza around the unbuilt project for the Rialto bridge. Rowe and Koetter note that it is reminiscent of the "ruins" in T. S. Eliot's *The Waste Land*, and that the picture implies "some of the arguments of *Collage City*". What they fail to mention, however, is that this image had also been already widely popularized by Aldo Rossi as a favorite dreamscape of his *Città Analoga*, as exhibited as a huge Xeroxed pasteup of historical and contemporary urban projects mounted as the entry way to the architectural exhibition of the 1976 Venice Biennale[15].

Rossi himself, however, advanced no "theory" of collage in the manner developed by Rowe and Koetter; his theoretical interventions before the mid-70s of the Twentieth Century were famously directed towards the development of a new "typology" and a new rationalism that would conceive of the city as structure – also replying on Levi-Strauss but without adopting the idea of bricolage. The analogous city of the Biennale was more the product of a last-minute curatorial inspiration. Nevertheless, a collage was produced, and one that became the dominant image of what, previously had seemed impossible to visualize.

[15] A comprehensive survey of the literature on Rossi, Rowe, and Tafuri, with reference to *Collage City*, is Alioscia Mozzato, "Colin Rowe and Aldo Rossi. Utopia as Metaphor of a New City Analogous to the Existing One", in *Politics*, Vol. 5, (Bucharest, "Ion Mincu" University Press, 2019), 142-158.

1.10
Antonio Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, Oil on canvas, 58x82 cm, 1750-60 ca. (Parma, Galleria Nazionale)

Rossi had outlined the idea in the Preface to the second Italian edition of his *L'Architettura della città* of 1969. Revising his earlier structuralist vision of the city, he wrote:

> After I wrote this book and from the concepts I postulated in it, I outlined the hypothesis of the analogous city, in which I attempted to deal with theoretical questions concerning design in architecture. In particular I elaborated a compositional procedure that is based on certain fundamental artifacts in the urban reality around which other artifacts are constituted within the framework of an analogous system.[16]

While this "compositional procedure" was not signaled as "collage", the example he provided was the same Canaletto view of Venice, the capriccio assembling Palladio's built and unbuilt structures along the Grand Canal [*Fig. 1.10*], cited by Rowe and Koetter. The result as he continued constituted a recognizable city, composed solely of architecture references, by means of "geographical transposition". "This example" he concluded "enabled me to demonstrate how a logical-formal operation could be translated into a design method and then into a hypothesis for a theory of architectural design in which the elements were preestablished and formally defined, but where the significance that sprung forth at the end of the operation was the authentic, unforeseen, and original meaning of the work"[17].

[16] Aldo Rossi, Preface to the Second Italian edition, in *The Architecture of the City*, translated by Diane Ghirardo and Joan Ockman (Cambridge, Mass, MIT Press and The Institute for Architecture and Urban Studies, 1982), 166.
[17] *Ibidem*.

While the assembling of elements in a painting might resemble a collage, but nevertheless does not fit the definition of different elements applied to a ground that is still visible, the *Città Analoga* that he and his colleagues (Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart) produced seven years later for the Triennale, was however a real collage. What Reinhart in 2015 referred to as a "map" two meters square, was, Reinhart explained, constructed self-consciously on principles of gestalt form psychology – so much so that the map itself was thought of as a visual sound poem following Jean Tinguely engendering the feelings "on screech, pant, puff, and groan", all resulting in the layered vision of a triple city – the royal, the memorial, and the ideal. At its center, standing in silhouette, was the figure of the architect looking out of a square window and lit from above by a single shade: Aldo Rossi. Reinhart evoked Magritte's 1965 painting *Le blanc-seeing* as inspiration for this figuration: an equestrian figure passing, ghost-like, through a grove of trees.

Here we are returned to the Surrealist origins of the collage, the fabrication of images that fuse history and the present, space and time, so as to induce the possibility of a future, an ideas that could not be more opposed in its proto-utopian sensibility to that of Rowe and Koetter, with their literalist attempt to re-construct the historical matrix of the city out of its lost fragments.

Manfredo Tafuri, commenting on Rossi's collage, under the title "Ceci n'est pas une ville", a title drawn from Magritte's painting *Ceci n'est pas une pipe*, that itself had occasioned a series of critical responses after Michel Foucault's own interpretative essay on the image. Foucault, in response to the painting's primary title, "La trahaison des images", had contested the normal, structural relation between image and text, claiming that rather then a direct negation of the one by the other, Magritte's combination had constructed a complex commentary on the act of naming itself.

In "re-naming" Rossi's analogous city, Tafuri questions the collage itself as having anything to do with a city, returning to the origins of collage itself in the 18th century capriccio, in Canaletto's Palladian Venice, and in the Carceri of Piranesi. The former, Tafuri sees as a negative collage, dismantling and reconstructing Venice in favor of Palladio's Roman vision; Piranesi, transforms the very structure of space, turning it into its opposite, emptiness, and a labyrinth of hollow spaces. In this sense, one also recognized by Rowe, "collage contains utopia":

> D'altronde, il collage – e non solo quelli pittorici, ma anche Kinoglaz di Dziga Vertov – non contiene forse un'utopia? Estraniando immagini e parole, non presentano forse come possibilità sottaciuta il recupero (dialettico, certo) fra segno e significato?[18]

[18] Manfredo Tafuri, "Ceci n'est pas une ville", *Lotus International*, 13 (December, 1976), 12.

1.11
Maastricht, Bonnefanten Museum Building, 1992-1995.
(photo K. Zwart)

Tafuri's judgement on Rossi's collage was brief. Unlike the collages of the modernists, whether political like John Heartfield or propagandistic like Rodchenko, Rossi's "combinatory manipulation of real and ideal places" hovers between "analogy" and archaism, as an "assemblage of de-historicized images":

> Pensiero analogico come pensiero arcaico esprimibile solo attraverso immagini destoricizzate? E perché, ora, tale ulteriore proposta di un itinerario nel dedalo di un sogno urbano in cui il frammento di un trattato rinascimentale vale un progetto settecentesco o uno rossiano? Anche per la "citta analoga" di Rossi non esiste "luogo".[19]

Yet for Rossi it is precisely the de-historicization of the image that permits it to be brought into the same plane as other, often contradictory images from the city's history. In a comment written after the Triennale of 1976, Rossi referred to another panel, a Mannerist painting by Tanzio da Varallo exhibited the year before at the Venice Biennale, where "history and geography are merged". In such merging, by means of painting or collage, lies a technique that allows for imagination and concrete intervention, understanding "monuments also a pieces of cities, sedimentations of materials that can be transformed, adapted and arranged for a fresh life. Rossi's *Città Analoga* here stands as an open city for the constructive imagination, against the "museum city" academically and coldly construed by Rowe and Koetter. Indeed, in 2015, in Rossi's Bonnefanten Museum, Maastricht, [*Fig. 1.11*] a veritable collage that absorbs the motifs of its context into an analogous architecture.

[19] *Ibidem*.

BIBLIOGRAPHY

Barr Alfred (edited by), *Picasso Forty Years of his Art* (New York, The Museum of Modern Art, 1939)

Boyer M. Christine, *Not Quite Architecture. Writing Around Alison and Peter Smithson* (Cambrdige. Mass., MIT Press, 2017)

Copper Wayne, "The Figure/Grounds", *The Cornell Journal of Architecture* 2, "Urban Design" (New York, Rizzoli, 1983), 42-53

Greenberg Clement, "The Pasted Paper Revolution", [1958] in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, edited by John O'Brien, Vol. 4, "Modernism with a Vengeance, 1957-1969" (Chicago and London, Chicago University Press, 1993), 61-67

Hebbert Michael, "Figure-ground: history and practice of a planning technique", *Town Planning Review* 87, 6 (2016), 705-728

Hurtt Steven, "Conjectures on Urban Form", *The Cornell Journal of Architecture* 2, "Urban Design" (New York, Rizzoli, 1983), 54-141

Jencks Charles and Silver Nathan, *Adhocism. The Case for Improvisation* (New York, Doubleday and Company, 1972)

Kepes Gyorgy, "Notes on Expression and Communication in the Cityscape", *Daedalus*, "The Future Metropolis", 90/1 (Winter 1961), 147-165

Khamsi James, "Curious Little Diagrams. Gestalt Psychology and the Urbanism of Colin Rowe and Kevin Lynch", *Urban Infill*, 5 (2012), 85-89

Krauss Rosalind, "In the Name of Picasso", in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MIT Press, 1985), 23-41

Mozzato Alioscia, "Colin Rowe and Aldo Rossi. Utopia as Metaphor of a New City Analogous to the Existing One", in *Politics*, Vol. 5, (Bucharest, "Ion Mincu" University Press, 2019), 142-158

Rossi Aldo, *The Architecture of the City*, translated by Diane Ghirardo and Joan Ockman (Cambridge, Mass, MIT Press and The Institute for Architecture and Urban Studies, 1982)

Rowe Colin and Slutzky Robert, "Transparency: Literal and Phenomenal", [1955-56], *Perspecta*, 8 (1963), 45-54

Rowe Colin and Koetter Fred, *Collage City* (London, The MIT Press, 1983)

Schnoor Christoph, "Colin Rowe: Space as well-composed illusion", *Journal of Art Historiography*, 5 (December 2011), 11-14

Tafuri Manfredo, "Ceci n'est pas une ville", *Lotus International*, 13 (December, 1976), 10-13

DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-cardani

Attraverso i piani. Gli elementi e lo spazio dalla pittura di Juan Gris all'architettura di John Hejduk

Through the Planes. The elements and space from the painting of Juan Gris to the architecture of John Hejduk

LUCA CARDANI
Politecnico di Milano

INTRODUZIONE Le ragioni di una ricerca nel contesto americano della metà Novecento

"Do a building in the intention of Juan Gris!"[1].

Con questa richiesta John Hejduk (1929-2000) lancia ai suoi studenti della Cooper Union School of Art and Architecture di New York la sfida del *Juan Gris Problem*, uno degli esercizi di progettazione architettonica del programma pedagogico[2] della scuola costruito a partire dal 1964 e raccontato nel catalogo *Education of an Architect: a point of view*[3].

Si tratta dell'ultimo esercizio del percorso di formazione che interroga lo studente sulle possibilità di sviluppare una composizione architettonica a partire dall'analisi e dall'interpretazione dell'opera del pittore cubista:

> a very thorough analysis into the generating ideas within the paintings of Juan Gris and within the work of the Cubist – Picasso, Braque and Leger – is made. Relationships between the ideas and work of architects and painters are discovered. An understanding of the organic links is revealed. The pursuit is more than just a historical analysis – for the student produces a work. He finds that the initial statement of the problem launches him into the world of re-creation and finally creation. This, of course, could be the illusionary view of the teacher – the student's reality may be elsewhere. The above does depend on the belief that 'Juan Gris' is important to architects and to the issues of today.[4]

La genesi di questo esercizio ha un senso più profondo del semplice pretesto figurativo e affonda le radici nell'educazione formale di Hejduk architetto e artista prima ancora che insegnante.

Gli stessi problemi sottoposti agli studenti infatti sono al centro delle preoccupazioni teoriche del loro docente, come sottolinea nelle ultime righe della descrizione

[1] John Hejduk, "The Juan Gris Problem", *Education of an Architect: a point of view. The Cooper Union School of Art and Architecture. 1964-1971*, a cura di Ulrich Franzen, Alberto Perez-Gomez, Kim Shkapich (New York, Monacelli Press, 1999), 163-207: 163.

[2] Il programma di laurea della scuola di Architettura della Cooper Union è sviluppato sui cinque anni del corso di studi, attraverso i corsi di fondamenti teorici e i Design Studio, laboratori di progettazione impostati sul progetto come esperimento di verifica e scoperta delle questioni teoriche. Cfr. Robert Slutzky, "Introduction at Cooper Union. A pedagogy of form", *Lotus International*, 27 (1980), 86-105; Raphael Moneo, "The work of John Hejduk or the passion to teach. Architectural education at Cooper Union", *ivi*, 65-85; Wim Van den Bergh, "John Hejduk's teaching by Osmosis", *The Clinic of dissection of art*, a cura di Antonella Gallo (Venezia, Marsilio, 2012), 61-80; Guido Zuliani, "Una, nessuna e centomila. Note sulla Cooper Union di John Hejduk, Raimund Abraham, Peter Eisenman… e molti altri", *ivi*, 81-106; Luca Cardani, "1964-1971 The 'counter-revolution' of Cooper Union School of Art and Architecture", *Architecture 68. International panoramaof the renewal of education*, a cura di Anne Debarre, Caroline Maniaque, Eléonore Marantz, Jean-Louis Violeau (Genève, Metis Presses, 2020), 127-136.

[3] *Education of an Architect: a point of view. The Cooper Union School of Art and Architecture. 1964-1971*. La prima edizione del 1971 è pubblicata con numero limitato di 500 copie in occasione dell'esposizione al MoMa: 323 pagine che illustrano principalmente i progetti degli studenti e il programma della scuola accompagnati da breve note. Il libro – *Education of an Architect: a point of view. The Cooper Union School of Art and Architecture. 1964-1971*, a cura di Ulrich Franzen, Alberto Perez-Gomez, Kim Shkapich (New York, Monacelli Press, 1999) – è stato ripubblicato in occasione della mostra alla Cooper Union di New York dal 13 Novembre 1999 al 10 Gennaio 2000.

[4] *Ivi*, 163.

[5] Cfr. John Hejduk, "Armadillos", prefazione in *John Hejduk: 7 Houses* (New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, 1980), 4-7; Giuseppina Scavuzzo, "John Hejduk o la passione di imparare", in *John Hejduk. Soundings Series of Theory and architectural Openness*, a cura di Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente (Firenze, Aion, 2016), 7-21: 11.

Abstract: “Do a building in the intention of Juan Gris!”. With this request John Hejduk (1929-2000) challenged his students at Cooper Union in New York to solve the “Juan Gris Problem”, an architectural composition exercise based on an analogy between art and architecture.
Hejduk, educated in the post war years in architecture, bases his research on the necessity of bringing order to the discoveries of modern architecture, with particular attention to the consequences caused by the spatial “revolution” of Cubist painting.
According to the hypothesis of this article, with the series of projects from 1968 to 1974, Hejduk carried out an operation of translation of spatial meanings from Cubist painting to architecture, with a particular affinity to the work of Juan Gris.
Thanks to the analysis of original materials from Hejduk’s collection preserved at the Canadian Center of Architecture in Montreal (CCA), this article focuses on Hejduk’s theoretical hypothesis and the design outcomes to which it led, demonstrating the importance of the use of analogy as a means of interrelation between the arts, which can lead to the overcoming of disciplines boundaries, and to the discovery and advancement of knowledge.

Keywords: John Hejduk, Juan Gris, Architectural Composition, Cubism, Analogy

dell’esercizio, affermando l’importanza di indagare le questioni aperte dalla pittura cubista come tema fondamentale per l’architettura del suo tempo [*Fig. 2.1*].
Le ragioni di questa convinzione possono esser ritrovate in due condizioni legate al contesto dell’architettura degli Stati Uniti del dopoguerra in cui muove la sua esperienza di architetto, da studente prima e docente poi.
La prima risiede in una propensione verso la costante ricerca di un rapporto dell’architettura con le altre arti, per cui la contaminazione e la comparazione tra i risultati delle diverse discipline è vista come opportunità di interrogazione e rinnovamento dell’architettura.
Questa attitudine deriva in parte dall’educazione architettonica di Hejduk, formatosi negli anni del dopoguerra alla Cooper Union con una pedagogia di carattere fortemente umanistico teso a costruire un metodo comparativo tra le arti[5], e in parte dalle sue prime esperienze da giovane insegnante all’inizio degli anni Cinquanta alla Texas School of Architecture di Austin.
Qui intreccia il suo modo di intendere la relazione tra arte e architettura con quella dei cosiddetti *Texas Rangers*[6], i giovani insegnanti chiamati a riformare il sistema pedagogico della scuola: Colin Rowe, erede del pensiero del Warburg Institute e della ‘iconologia’ come ricerca di una “interrelazione tra il momento iconografico e quello formale”[7], attraverso il ritrovamento delle costanti e degli assiomi compositivi tra forme sviluppatesi in ambienti ed epoche differenti; Robert Slutzky impegnato nell’investigazione dei rapporti tra architettura e pittura sulla scia della Gestalt, dopo aver frequentato i corsi di Josef Albers a Yale; e Bernard Hoesli che ha lavorato a Parigi nello studio di Le Corbusier e a Marsiglia in quello di Fernand Léger.
Bisogna inoltre ricordare che verso la metà del Novecento lo studio dei rapporti tra arte e architettura è al centro degli interessi della cultura architettonica americana, grazie in particolare alle ipotesi sollevate da Henry-Russel Hitchcock, prima accennate assieme a Philippe Johnson nel

2.1
John Hejduk con il libro di Juan Gris, “Somewhere between Texas 1954 and New York 1980”.
(da: *John Hejduk: 7 Houses*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, 1980, 3)

[6] Alexander Caragonne, *The Texas Rangers: notes from an architectural underground* (Cambridge Mass. London, MIT, 1995). Il nome Texas Rangers è utilizzato da Caragonne per raggruppare il partito dei giovani architetti della Scuola di Architettura di Austin, tra 1953 e il 1957, che volevano rinnovare l’insegnamento considerato troppo accademico, sotto la direzione del direttore Harwwell Hamilton Harris. Sono considerati componenti di questo gruppo: Bernard Hoesli, Colin Rowe, John Hejduk, Robert Slutzky e Lee Hirsche.
[7] Elio Franzini e Maddalena Mazzocut-Mis, *Estetica* (Milano, Mondadori, 2010), 194-195.

celebre *International Style*[8], e poi sviluppate nel libro del 1948 *Painting toward Architecture*[9], dove viene messa in luce la relazione tra architettura moderna e cubismo.
Se questo contesto dimostra un'attenzione particolare della cultura architettonica americana verso il problema del rapporto tra le arti ancora tutto da teorizzare, nell'esperienza dei Texas Rangers si ritrova una seconda ragione di principio e di metodo che porta Hejduk all'analisi comparativa con la pittura cubista.
Difatti la rifondazione dell'insegnamento della Scuola di Austin si fonda sul credo che una nuova idea di architettura possa svilupparsi soltanto a partire da una lettura critica dell'eredità delle scoperte dell'architettura e dell'arte della prima metà del XX secolo, come ricordano le parole di Rowe e Slutzky nello scritto per il nuovo corso di studi del 1954:

> As a matter of historical common sense, the core of an academic situation in the year 1954 should be involved with the critical appraisal of the formal systems of three men, Wright, Le Corbusier and Mies van der Rohe. Their forms will be used with or without conscious knowledge. It is the duty of an academy to make knowledge conscious. It is foolish to ignore the formal systems implied by these names.[10]

Una riflessione confermata dalle parole di Hejduk di alcuni anni dopo:

> The generation I find myself within came into being while the truly great masters of twentieth century architecture, such men as Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, were still alive, still practicing, still creating […] We, the third generation, were heavily, heavily influenced. […] What remained was a job of filling in ... to 'fill in'. We have witnessed the result of a bombardment.[11]

Questa necessità di mettere ordine ad un bombardamento di scoperte per acquisirne consapevolezza e quindi emanciparsi da esse, si sviluppa su una convinzione, messa in luce da Caragonne:

> architectural design, specifically modern architectural design, *could be taught*; that there existed a large number of significant buildings and projects within the so-called modern movement; that these e-

[8] Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922* (New York, W.W. Norton, 1932).
[9] Henry-Russel Hitchcock, *Painting toward Architecture* (New York, Duell, Sloan and Pearce, 1948).
[10] Colin Rowe e Bernard Hoesli, "The memorandum of March 13, 1954", in Caragonne, *The Texas Rangers*, 33-34.
[11] John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983* (New York, Rizzoli, 1985), 26.

> xamples demonstrated certain basic principles; and that it was now possible to analyze these examples, and to understand and extract from them a workable, useful body of architectural theory.[12]

Si tratta di un approccio che proviene da una tradizione filosofica dell'arte riassumibile nel filone degli autori della 'pura visibilità' – Riegl, Wölfflin, Hilderband, Fiedler – secondo cui la "forma è retta da leggi universali"[13] e possiede delle costanti che si verificano in tutto il mondo dell'arte[14], per cui le forme sono analizzabili razionalmente, il loro significato risiede nella sola forma ed è estraibile da essa[15], o per dirla con le parole di Hejduk: "In an age where historical and formal precedent is held suspect, it is perhaps necessary to make an affirmation that there exist certain formal constants which are the generators of continuous creative evolution"[16].
È importante ricordare che questo seme di ricerche sul rapporto tra arte e architettura instillatosi a cavallo tra le guerre, diffonde ramificazioni che raggiungono una maturità del dibattito negli anni Sessanta, sviluppando diverse tesi tra cui quella di Hejduk di cui si occupa questo scritto.

TEORIA L'elaborazione di una critica teorica nell'articolo "Out of Time and Into Space" (1965)

Sono dunque queste premesse a fornire ad Hejduk le fondamenta della sua ricerca che si sviluppa a partire dall'ipotesi che le scoperte della pittura cubista abbiano generato la nuova spazialità e il nuovo linguaggio dell'architettura, il cui esito paradigmatico è raggiunto da Le Corbusier con il Carpenter Center for the Visual Art di Harvard completato nel 1962, come racconta lo stesso Hejduk nell'articolo "Out of time and into space" comparso sulle pagine de *L'Architecture d'aujourd'hui* nel 1965[17].
Questo articolo si pone, per ammissione di Hejduk[18], come diretta prosecuzione dell'affondo analitico sul rapporto tra architettura e cubismo condotto da Colin Rowe e Robert Slutzky con il celebre saggio "Transparency: Literal and Phenomenal", scritto circa dieci anni prima e finalmente pubblicato nel 1963 sulle pagine della rivista di Yale *Perspecta*[19].
A partire dall'affermazione di Gyorgy Kepes in *Language of vision*[20], per cui la trasparenza è una scoperta del cubismo che introduce una nuova qualità ottica e consente "una percezione simultanea di differenti localizzazioni spaziali"[21], l'intento dei due autori è quello di chiarificare il campo di definizione del concetto e delle sue manifestazioni, attraverso una serie di comparazioni binate tra opere d'arte e opere di architettura: una 'trasparenza letterale' che mira ad

[12] Caragonne, *The Texas Ranges*, 33.
[13] "La pura visibilità diventa una facoltà della visione a priori e il mondo, con le sue forme variegate e molteplici, si struttura unicamente a partire dall'attività dell'occhio e dai processi di percezione e rappresentazione a essa correlati. Tale corrente di pensiero si sviluppa nella seconda metà del secolo XIX, soprattutto in Germania con Alois Riegl, Heinrich Wölfflin e Adolf Hilderband. Quest'ultimo, per esempio, in *Il problema della forma* (1893), sostiene che la forma è retta da leggi universali, valide per tutti coloro che sono dotati di un autentico talento creativo". cfr. Franzini, Mazzocut-Mis, *Estetica*, 192.
[14] "Secondo Fiedler, l'arte è soggetta a 'forme costanti', che hanno la loro sede nel soggetto; esistono cioè forme aprioristiche anche nell'ambito dell'estetica, le stesse che Kant aveva scartato". *Ivi*, 193.
[15] Cfr. Luca Cardani, "'It's not just building per se. It's building worlds'. John Hejduk: l'architettura e la sua idea", *FAMagazine*, 38 (2016), 48-60.
[16] Hejduk, *Mask of Medusa*…, 66.
[17] John Hejduk, "Hors du temps dans l'espace", *L'Architecture d'aujourd'hui*, 122 (1965), XXI, XXIII; versione in lingua inglese: John Hejduk, "Out of Time and Into Space", *Mask of Medusa*, 71-75.
[18] "That article was a spinoff from Rowe and Slutzky's Transparency article. Well, the painting lineage was always there, even at Cooper. I had always been empathetic to painting. I start with the modern paintings – Mondrian – and work backwards. Modernism ends with Mondrian. I don't go beyond that, as I told you. So there's only one way to go". John Hejduk, "Interview with Don Wall", *Mask of Medusa*, 36.
[19] Colin Rowe, Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal", *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, 8 (1963), 45-54.
[20] Gyorgy Kepes, *Language of Vision* (Chicago, P. Theobald, 1944).
[21] "If one sees two or more figures overlapping one another, and each of them claims for itself the common overlapped part, then one is confronted with a contradiction of spatial dimensions. […] a new optical quality. The figures are endowed with transparency; that is they are able to interpenetrate without an optical destruction of each other. Transparency however implies more than an optical characteristic, it implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different spatial locations". *Ivi*, cit. in Rowe, Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal", 45.

introdurre o riprodurre sia fisicamente che concettualmente la proprietà fisica della trasparenza dei materiali, e una 'trasparenza fenomenica', un'invenzione compositiva più complessa, che permette di manifestare nella realtà dello spazio piatto e astratto della pittura come in quello tridimensionale dell'architettura, la compresenza contemporanea dei diversi piani dimensionali degli oggetti o di luoghi differenti.

Il concetto di 'trasparenza' è per i due autori il cardine in grado di spiegare – e così evitare derive improprie – il sistema di temi connessi e diffusi nell'architettura del loro tempo, che comprende i concetti di spazio-tempo, simultaneità, interpenetrazione, sovrapposizione, ambivalenza[22].

Se questo articolo tende appunto a chiarire il campo di definizione dei concetti di trasparenza attraverso l'evidenza nei risultati delle opere, il saggio di Hejduk indaga le conseguenze aperte da questa nuova proprietà nelle possibilità della composizione architettonica, vale a dire la 'simultaneità' della visione e "l'idea cubista di spazio in architettura"[23].

A partire da una lettura del Carpenter Center, che tiene in considerazione due precedenti decisivi – la Cité de Refugé del 1933 e la Villa Garches del 1927, ampiamente analizzata nello scritto già citato di Rowe e Slutky – Hejduk, premettendo che l'opera di Le Corbusier include contemporaneamente molte altre influenze e questioni del suo tempo, formula l'ipotesi di un suo specifico rapporto con il cubismo sintetico di Juan Gris[24].

Descrivendo a confronto le composizioni di Gris Chitarra, bicchieri e bottiglia e Violino e Giornale con l'opera di Le Corbusier, Hejduk sostiene un'analogia nella costruzione dello spazio, che si riscontra sia nell'esito finale dell'opera che nel comune processo di genesi della forma [*Fig. 2.2*].

In particolare individua alcuni principali temi e caratteri comuni della concezione spaziale.

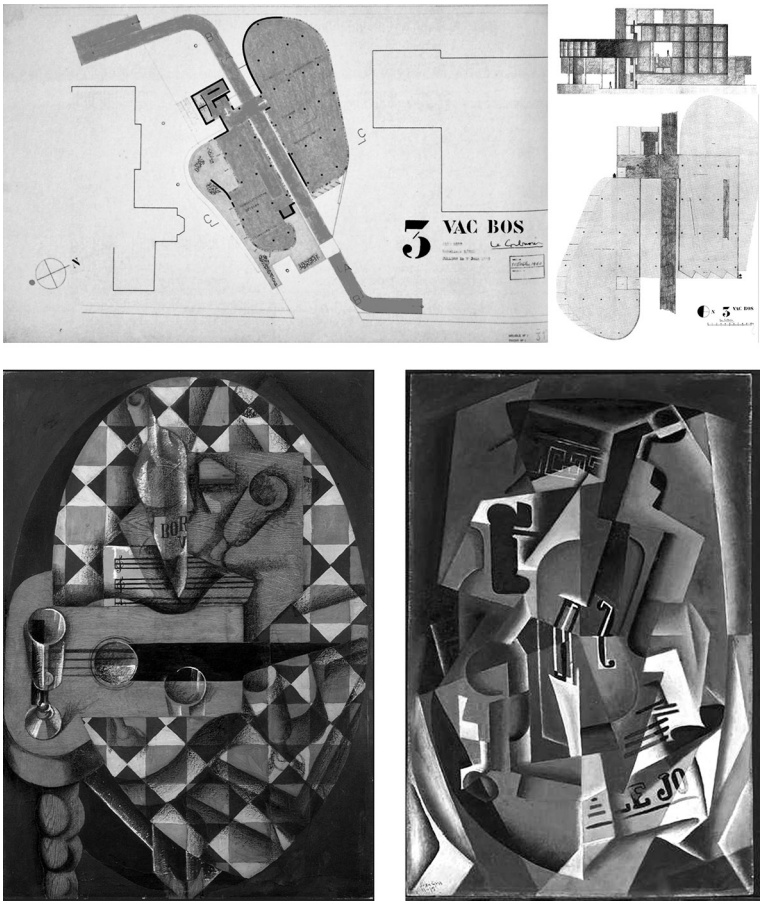
Il primo è la definizione del campo, cioè di una cornice spaziale entro cui sviluppare la composizione, che permette di stabilire uno o più orientamenti e gerarchie rispetto alla tela o alla planimetria nel caso dell'architettura. Le composizioni esaminate infatti, a partire dal riconoscimento di un campo limite orientato e non isotropo, si fondano attraverso un'assialità verticale e orizzontale, che individua un centro agglutinante e quattro quadranti, che disperdono la forza delle masse verso i punti periferici. Come nota Hejduk, grazie agli studi condotti nei precedenti anni sulle composizioni degli anni Venti di Piet Mondrian dette *Lozenges*[25], questa periferia del campo si carica però della massima tensione, grazie alla torsione di 45° che ruota la figura centrale in maniera obliqua rispetto al perimetro del campo. Non a caso nel Carpenter Center sono proprio

[22] "'Transparency', 'space-time', 'simultaneity', 'interpenetration', 'superimposition', 'ambivalence': in the literature of the contemporary architecture these words, and others like them, are often used as synonyms. We are familiar with their use and rarely we seek to analyze their application. To attempt to make efficient critical instruments of such approximate definitions is perhaps pedantic. Nevertheless, in this attempt to expose the levels of meaning with which the concept of transparency has become endowed". *Ibidem*.

[23] Hejduk, *Mask of Medusa*, 71.

[24] "In order to fully understand the implication of spatial views incorporated within the Center, one must look at the workings of the Cubist canvas; in particular the synthesization by Juan Gris", *Ivi*, 72.

[25] Cfr. John Hejduk, "Introduction to Diamond Catalogue", *Mask of Medusa*, 48-49.



2.2
Pagina tratta dall'articolo di John Hejduk "Out of Time and Into Space" (da: John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, New York, Rizzoli, 1985, 71-75):
Juan Gris, *Guitar, Glasses and Bottle*. 1914. *Violin and Journal*. 1918.
Le Corbusier, Carpenter Center fo Visual Art, Harvard University, Cambridge, USA, 1962.

i punti periferici verso gli spigoli del campo ad ospitare le tensioni più forti, con i due volumi organici delle aule che si flettono sinuosamente per mediare le inclinazioni e le due rampe che si adagiano sull'andamento delle strade dopo aver tagliato in obliquo per il centro l'intero complesso.
La rotazione introduce il secondo tema comune della griglia, intesa come strumento di stabilizzazione del quadro sul quale gioca la libertà della composizione e del contrappunto. Sulla regolarità della griglia si sviluppano i rapporti dimensionali e le logiche di posizione tra gli elementi e i piani, orientati su quattro principali angoli di inclinazione (90°, 45°, 30°, 60°), che generano infinite possibilità di combinazioni. Con questa trama le figure stabiliscono poi rapporti di coordinazione o subordinazione, ponendosi all'interno, al di sopra o al di sotto di essa.
Un tema sotteso nelle opere cubiste, dove si manifesta con la presenza simbolica di oggetti come la scacchiera frantumata in diamanti nello spazio in cui si stagliano gli oggetti delle nature morte, e che invece è assunto e sperimentato in tutta l'opera di Le Corbusier, dove il rapporto della griglia come regola e struttura con le pareti e i solai che orientano e connotano lo spazio, si esprime in una continuità sperimentale, che raggiunge nel Carpenter Center gli esiti più interessanti per ambiguità e contrasto tra telaio e figure plastiche.
Se questi due argomenti così chiarificati sono indagati dallo stesso Hejduk nei progetti degli anni precedenti[26], il tema della simultaneità è la novità di questa analisi, che diventa il nocciolo concettuale della sua ricerca della fase successiva.

[26] Seguendo la catalogazione dei progetti in fasi temporali delineate nella monografia *Mask of Medusa*, le serie che precedono la fase tra il 1968-1974, raggruppano come principali progetti le Texas Houses (Frame II, 1954-1963), e le Diamond Houses (Frame III, 1963-1967). cfr. Hejduk, *Mask of Medusa*, 23.

Con simultaneità si può intendere una proprietà complementare alla trasparenza di Rowe e Slutzky, ossia la possibilità di comprendere grazie alla trasparenza della struttura dello spazio cubista la compresenza contemporanea di diversi piani ed elementi.
Hejduk intuisce che ciò che nella pittura si svolge moltiplicando i piani su una sola superficie piana e astratta, con una cornice a fornire i limiti della composizione, nelle tre dimensioni dell'architettura di Le Corbusier si manifesta in maniera analoga, attribuendo lo stesso valore simultaneamente a pianta e sezioni: "A plan is a section – and when sections are put togheter they make space"[27].
Così alla composizione centripeta della pianta corrisponde la costruzione della sezione verticale, facendo convergere progressivamente verso il centro gli elementi strutturanti, e costruendo lo spazio cubista in architettura.
I volumi curvilinei delle aule, come casse di mandolino o di chitarra sezionate, si giustappongono riavvicinandosi e comprimendo il centro, lasciando uno spiraglio in cui si insinua il percorso a rampa di ingresso, che penetra lungo l'altra diagonale piegandosi sui lati.
Questo scontro tra volumi-figure conferito dalla rotazione e quindi dall'incontro degli orientamenti nel centro è, per Hejduk, l'esito di una concezione simultanea dei piani nello spazio, che si traduce nella simultaneità dell'esperienza spaziale, per cui l'osservatore è coinvolto in una regolata ambiguità dove: "The eye never attempts to relate the two – it never had time – it must focus on one or the other, but never on both togheter"[28].
L'edificio esprime così contemporaneamente un doppio carattere: l'estensione conferita dagli assi che affermano direzioni e l'opposta compressione centrale data dalla compresenza di piani. Due caratteri che si esprimono nelle compresenti modalità di visione, del distanziamento e orientamento dell'oggetto e della esplosione a caleidoscopio interna, in maniera del tutto analoga a quanto avviene su unico piano nelle opere di Gris.
La simultaneità conduce alla concezione e alla rappresentazione di uno spazio in cui possono coesistere contemporaneamente nella struttura dell'opera tensione e comprensione, direzione e centralità, regola e ambiguità, sotto il dominio di una logica compositiva in grado di immaginare i luoghi nello spazio simultaneamente.

DALLA TEORIA ALLA PRATICA Processo di inquisizione e scoperta
Per tornare al legame con l'articolo di Rowe e Slutzky è importante notare infine la diversità delle conclusioni tra i due scritti. Il saggio sulla trasparenza termina precisando che quanto affermato serve a chiarire le possibilità dell'architettura, ma non una sua necessaria proprietà.

[27] *Ivi*, 73.
[28] *Ivi*, 71.

Al contrario Hejduk usa parole più profetiche:

> Our heritage is shown and our future can only be anticipated. The technical competence and accurate finish needed to strengthen the theoretical arguments are impeccable. The ease with which one floats through the building is like being on a magic carpet. It makes all things possible.[29]

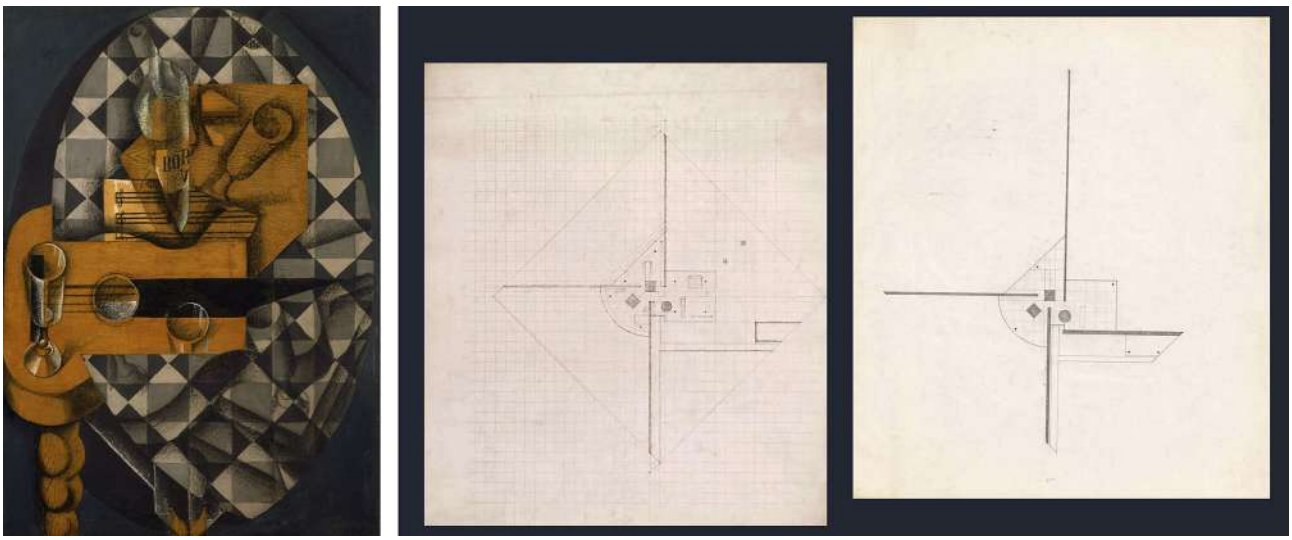
È infatti su queste scoperte, considerate terreni ancora fertili di ricerca per l'invenzione di ciò che non è ancora stato portato a compimento, che si innesta la consueta pratica sperimentale della serie di progetti tra il 1968-1974 dell'opera di Hejduk. Questa fase sembra metter a punto nella sperimentazione progettuale l'accumulazione delle ipotesi sulla rivoluzione dello spazio teorizzata negli articoli, con un movimento che è stato definito come "processo di inquisizione e scoperta"[30], che progredisce per intuizioni e analogie, per cui la teoria è sempre accompagnata dalla pratica come sperimentazione delle questioni emerse, provocando nuove riflessioni teoriche:

> whether the evolution of form continues or stops depends on the use of the intellect, not intended as an academic tool, but as a passionate living element. […] In order to have meaningful a-priori principles, and to take on the path towards a total revelation, which should be present in the obtained form.[31]

Nell'opera di Hejduk così le serie di progetti tra gli anni Cinquanta e Settanta si pongono in continuità l'una con l'altra secondo un approccio incrementale, dove le soluzioni vengono portate fino all'estreme conseguenze, per passare poi ad un nuovo problema progettuale[32].
Un'accumulazione appunto che non consente di distillare singolarmente i referenti specifici di ciascun progetto, caricandosi di ricerche passate e nuovi interessi, ma che nella serie di progetti analizzata, realizzata a cavallo delle Diamond Houses (1963-1967) e delle Wall Houses (1968-1974) con esiti forse meno radicali, permette di riconoscere con chiarezza un'analogia stabilita con la pittura di Juan Gris.

OPERE La sperimentazione analogica[33] dei progetti
Nell'esperimento della *1/4 House C* (1968-1974), dove 1/4 sta ad indicare il sezionamento degli elementi principali con cui lavora la composizione ridotti

[29] *Ivi*, 74.
[30] Questi termini sono usati da Caragonne per descrivere il metodo di insegnamento di Hejduk alla Cooper Union, la cui origine risiede nella rilettura critica del Movimento Moderno avviata alla Scuola di Austin. Cfr. Caragonne, *The Texas Rangers*, 360.
[31] John Hejduk, "Statement", in *Projects – John Hejduk Architect*, an exhibition at the Fondation Le Corbusier, (Paris, October 1972 (CCA)).
[32] Cfr. Guido Zuliani, "End Games – Note sull'architettura di John Hejduk", *FAmagazine*, 29 (2014), 48-60.
[33] Gli affiancamenti di immagini delle pagine seguenti sono costruiti più per suggerire rimandi analogici alle condizioni e i temi che si ripresentano nelle diverse opere, che per ipotizzare una consequenzialità diretta tra essi. Le opere di Juan Gris sono state scelte tra quelle esposte alla mostra monografica del MoMa di New York del 1958, così da provare a costruire una comparazione con immagini che presumibilmente hanno attraversato l'esperienza di Hejduk. Questa possibilità è avvalorata anche dal carattere analitico dei progetti di Hejduk, che in molti come Peter Eisenman e Raphael Moneo hanno fatto notare, dove il linguaggio con elementi base della costruzione (colonne, muri, lastre, vetrate) è utilizzato come vocabolario minimo per saggiare le possibilità combinatorie della composizione. Questo carattere permette di analizzare la composizione come fatto autonomo di architettura, dove i temi ripresi dalla pittura non riguardano analogie di figura per la suggestione di nuove forme, ma analogie di concezione spaziale, che investono quindi la composizione piuttosto che il linguaggio e i temi che rappresentano.



2.3
J. Gris, *Guitar, Glasses and Bottle*. 1914. Collection Nelson A. Rockfeller, New York.
(da: James Thrall Soby (a cura di), *Juan Gris*, Museum of Modern Art, New York, 1958, 37)
J. Hejduk, 1/4 House C, Technical drawings, 1968-74
(John Hejduk fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal. Reference number: AP145.S2.D21.SD3)

a frammenti di figure regolari, il tema della casa è sviluppato a partire da una griglia regolare quadrata che viene ruotata di 45° rispetto al campo del foglio. Quattro muri, giustapposti tra loro lungo le diagonali della griglia a maglia quadrata, definiscono i due assi di orientamento della composizione e quattro quadranti, luoghi orientati all'affaccio per le stanze della casa [*Fig. 2.3*].

La rotazione del campo è ripresa dagli studi sui *Lozenges*, ma diversamente da Mondrian dove gli assi si incrociano sempre tra loro in intersezioni cariche della tensione del quadro, Hejduk giustapponendo i muri permette un vuoto compresso al centro, in maniera analoga ad alcune opere di Gris dove gli assi conducono verso il centro per riconoscere una parte rilevante dell'oggetto indagato. I muri infatti si incontrano ma non si incrociano, formando un quadrato centrale che individua l'atrio di ingresso da cui si sviluppano a turbina le parti della casa.

In modo simile nel quadro di Gris *Violino e Scacchiera* (1913) si riconosce un piano al centro degli assi e della griglia della scacchiera orientato orizzontalmente, enfatizzato nella sua piattezza dal disegno che riproduce le venature del legno della cassa di chitarra e dall'ombra astratta in una campitura nera senza sfumature del manico, sul quale si imposta la verticale della bottiglia, con lo spartito e un bicchiere e le orizzontali del tavolo.

Da questo centro si dipanano nello spazio della tela piani e oggetti sovrapposti o sottomessi alla griglia della scacchiera orientata a 45°, provocando nuove inclinazioni su cui si costruiscono anche le corde della figura ovoidale del piano ribaltato della tavola, che rimarca il centro e crea la tensione periferica della tela.

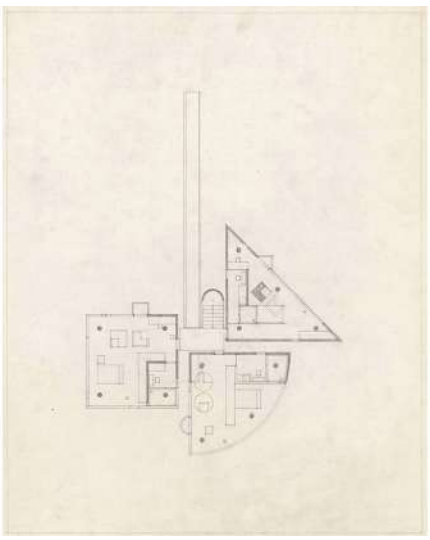
E così sono proprio i quattro quadranti che si aprono verso la periferia, verso le diagonali del campo e quindi verso l'infinito, a dare senso alla composizione per quarti di figure del progetto di Hejduk. Le quattro figure – un prisma triangolare, un quarto di cilindro, un cubo, rispettivamente frammenti di un prisma a base romboidale, di un cilindro e di un cubo quattro volte più grande – sono col-

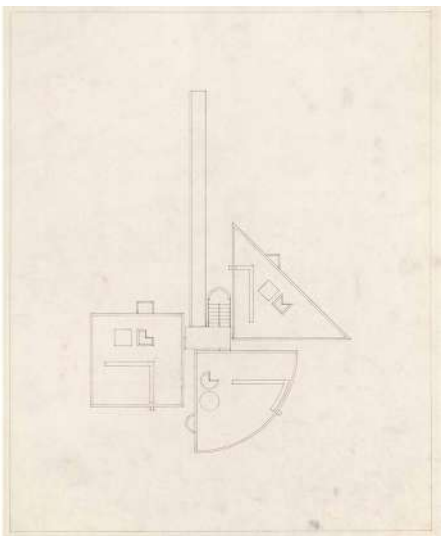
locate appoggiando i loro lati amputati sui muri e lasciando i lati originari aperti verso la periferia del campo, affacciati su uno spazio esteso fino al bordo della griglia e poi idealmente verso l'infinito. Il quarto quadrante, senza una figura di riferimento ad eccezione della sagoma a terra di un parcheggio appoggiato al muro, è deputato a costruire il luogo di ingresso della casa conducendo dallo spazio esterno lungo i muri verso il centro dell'atrio.
La relazione tra centro e periferia è così indagata e portata avanti attraverso due elementi differenti: i muri come assi ordinatori che conducono da fuori a dentro e viceversa, riprendendo anche le soluzioni del problema del rapporto con l'estensione dello spazio di natura di Mies Van Der Rohe e Frank Lloyd Wright; e i quarti di figura che si incontrano verso il centro ma risolvono il problema della tensione della periferia lavorando proprio sull'ipotenusa tesa tra gli assi.
In questo senso è interessante notare un dettaglio che si ripete nelle diverse soluzioni progettuali[34]. I muri si interrompono solo sul limite del campo ruotato della griglia di costruzione, tagliando la testa a 45°, come ad indicare l'estensione verso l'infinito di questi assi, ricordando l'ambiguità raggiunta sul confine delle tele di Mondrian, dove avviene il passaggio tra l'opera e la realtà.
Lo spazio cubista nella pittura ha la sua condizione di esistenza nel piano astratto del limite fisico della tela e della sua cornice, per cui il problema dei cubisti è la rappresentazione di una concezione simultanea della realtà, dello spazio e del tempo all'interno di un perimetro finito e bidimensionale, come ricorda Gris:

> Therefore I will conclude by saying that the essence of painting is the expression of certain relationships between the painter and the outside world, and that a picture is the intimate association of these relationships with the limited surface which contain them.[35]

Per l'architettura invece, come per la scultura, il problema è opposto perché si compongono di volumi con implicazioni nella realtà "fisica" tridimensionale, ma per Hejduk il problema della perdita di astrazione, da lui stesso sollevato citando il saggio sul "Nuovo Realismo" di Mondrian[36], si risolve nella concezione e rappresentazione dell'opera.
La simultaneità nelle tre dimensioni si dà attraverso la costruzione di una relazione tra volumi, che possono essere visti come risultato di una concezione per piani-sezioni analoga a quella della pittura, dimostrando così "l'intrinseco legame che unisce pittura, scultura e architettura"[37], nella concezione, rappresentazione e fabbricazione della realtà[38].

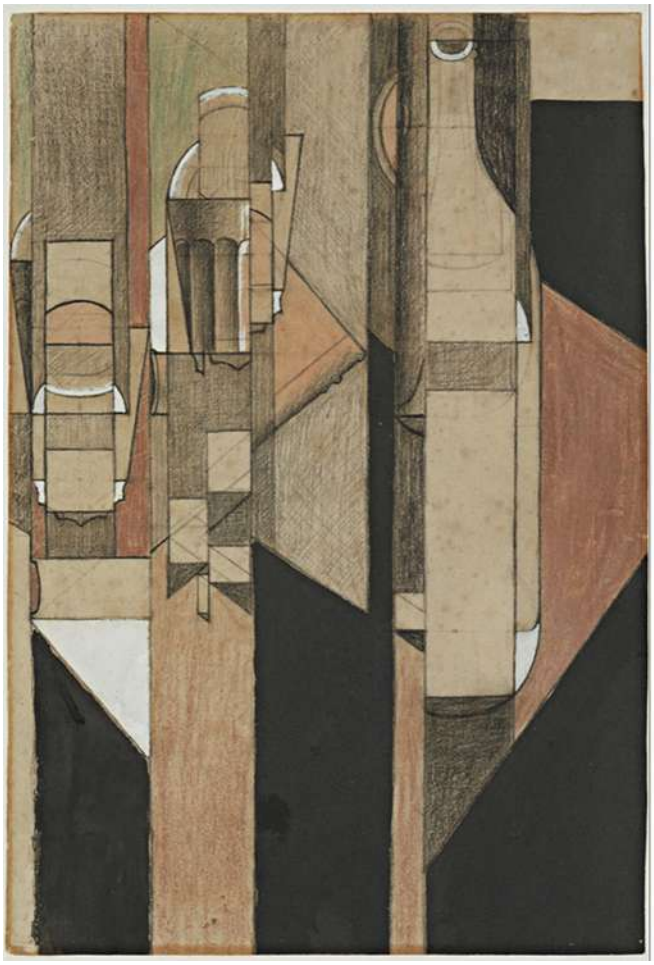
[34] CCA. *John Hejduk collection*, *¼* House Sol. C, 1968-1974.
[35] Cit. di Juan Gris da: Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. His Life and work* (Curt Valentin, New York, 1947), 144.
[36] Cfr. Piet Mondrian, "A New Realism", in *Piet Mondrian, Tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman trascrizione del discorso alla Valentine Gallery di New York in occasione dell'inaugurazione della mostra nel 1943 (Feltrinelli, Milano, 1975), 387-396. Cfr. Scavuzzo, "John Hejduk o la passione", 9. Il libro che Lynch consegna a Hejduk diciottenne è *Arte plastica e pura arte plastica* di Mondrian contenente l'omonimo saggio in cui il pittore, morto proprio a New York solo quattro anni prima che Hejduk leggesse il libro, ridefinisce le nozioni di soggettività e oggettività. Del saggio Hejduk dice: "Non credo di averlo capito allora. L'ho capito alla fine dei vent'anni, e allora ha avuto un impatto potente sul mio pensiero. Se pensi di diventare architetto, il libro parla di pensiero architettonico, come di pittura e di filosofia".
[37] Trad.it. Hejduk, *Mask of Medusa*, 74.
[38] Cfr. John Hejduk, "The flatness of depth", introduzione a Judith Turner, *Judith Turner Photographs Five Architects* (Rizzoli, New York, 1980), in parte riedita in Hejduk, *Mask of Medusa*, 68-69.

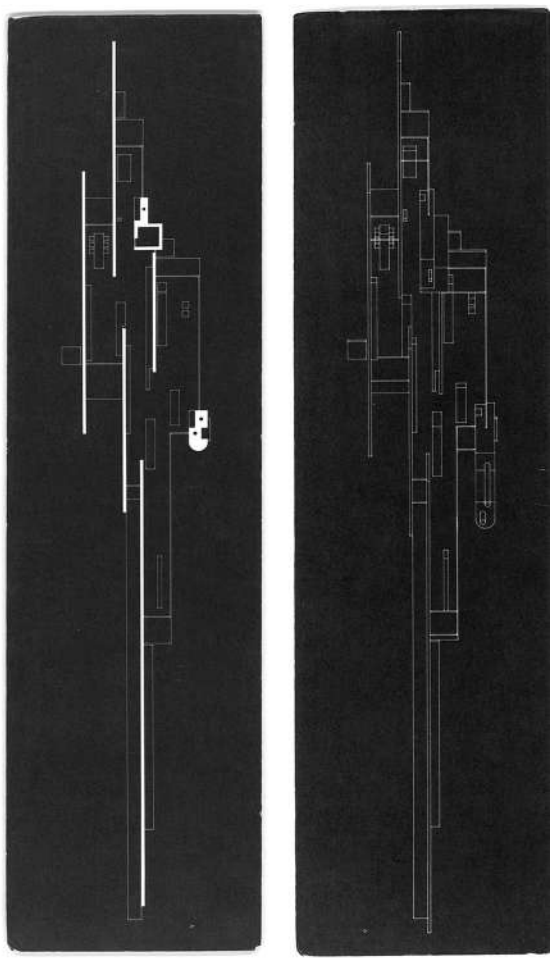




2.4
J. Gris, *Violin and Newspaper*. 1917. Private collection, New York. (da: James Thrall Soby (a cura di), *Juan Gris*, Museum of Modern Art, New York, 1958. 80)
J.Hejduk, 3/4 House, Technical drawings, 1968-74. (John Hejduk fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal. Reference number: AP145.S2.D23)

Questo tema è evidente anche nella successiva soluzione della *1/4 House D* (1968-1974).
A partire dallo stesso tema del centro e delle figure frammentate come elementi finiti/luoghi della casa – un riferimento ulteriore alla composizione della "natura morta" dove gli oggetti sono individuati con un loro significato, ma componendoli assieme esprimono un senso più ampio – i muri che operano da assi ordinatori si accorciano fino quasi a sparire, come rimandi in assenza rinvenibili solo nelle pareti portanti delle stanze/figure poste verso il centro della casa [*Fig. 2.4*].
Così gli orientamenti rispetto alla griglia e le rotazioni rimangono ma perdendo il muro come referente letterale della suddivisione dei luoghi della casa.
Se si osserva *Violino e Giornale* (1917) il centro è chiaramente occupato dalla figura del violino posta nel mezzo del quadro, ma non si tratta più di un vuoto bensì di un punto: il punto di incontro della relazione dei piani, orientati con diverse giaciture, che svelano le parti e i caratteri degli oggetti – o della casa – ricomponendole in un'inedita ma precisata distorsione della figura.
Così alle figure delle stanze è affidato il compito di stabilire le relazioni del centro con la periferia, attraverso i lati che rimangono esposti e quelli che invece si avvicinano e si giustappongono.
Il tema dell'estensione orizzontale della composizione, quasi annullato in questo progetto, è invece approfondito in maniera specifica con la *Extension House* (1968-1974).
Affiancando questo progetto rappresentato con piante e una particolare tipo di assonometria, con *Glass and Bottle* del 1913, si nota che la frammentazione degli oggetti sezionati e ricomposti con un ritmo verticale da Gris, è analoga alla scomposizione e ricomposizione delle stanze allungate e affiancate della casa di Hejduk, definite dalla ripetizione di muri longitudinali disposti parallelamente tra loro con un ritmo serrato [*Fig. 2.5*].





Un'analogia che riguarda la rappresentazione ma anche la concezione dell'oggetto, sezionato nelle sue parti e ricomposto per affiancamento, con una modalità che nella pittura si sviluppa con esiti più radicali nella tecnica del *collage* prima e del *cut-out* poi.

Il problema dell'estensione orizzontale porta l'attenzione verso un altro tema che è appena accennato nel saggio su cui si è basata questa lettura, ma che proviene dalla stessa analisi.

Si tratta del tema del "Centralized relief upon a tableau"[39] della pittura cubista, vale a dire del rapporto stabilito tra una figura centrale posta in rilievo o fatta emergere, dal piano della struttura di fondo della tela. Questo tema è fortemente indagato dalla pittura cubista e portato avanti da quella post-cubista, dove la struttura di indagine per piani degli oggetti protagonisti del quadro, trova modo di stabilire un rapporto di sovrapposizione rispetto al fondo della tela, senza ovviamente ricorrere ad una visione prospettica, naturalistica o chiaroscurale, sollevando il problema del rapporto tra frontalità e pianta.

2.5
J. Gris, *Glass and Bottle*. 1913. New York MoMA. (Object number: 129.1984)
J. Hejduk, Extension House, Technical drawings, 1968-74. (John Hejduk fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal. Reference number: DR1998:0067)

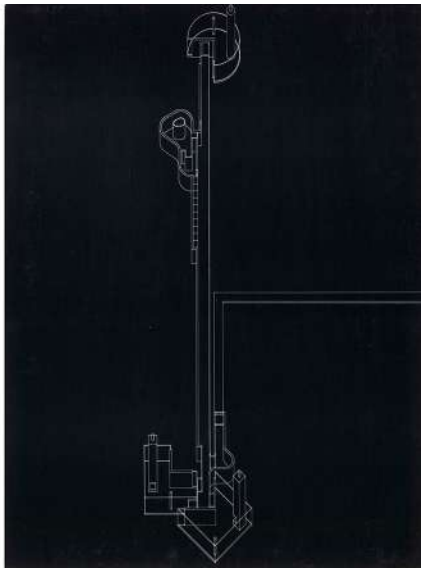
[39] *Ivi*, 66.

Hejduk afferma in alcuni suoi scritti che il problema del "rilievo accentrato sopra una tavola" è passato dal cubismo al post-cubismo, entrando negli interessi di Le Corbusier e manifestandosi in architettura nelle opere della Cité de Refugé (1929-1933) e del Padiglione Svizzero (1930-1932).
In queste opere si traduce nel rapporto della visione frontale tra l'elemento di stabilizzazione della griglia e le figure che si giustappongono o si collocano su di essa, cioè nella relazione tra gli elementi che mediano l'insediamento planimetrico e la lastra che gli fa da fondale. Hejduk nota come questo rapporto si renda esplicito formalmente anche nel linguaggio attraverso l'interrelazione tra forme tecniche e forme plastiche:

> One might infer that Le Corbusier was manipulating two major compositional themes; that is, the play between the biomorphic and the biotechnic. The predisposition towards the biomorphic in the entry pavilions and towards the biotechnic in the gridded glazed, and evenly modulated tableau-facade. The juxtaposition of these two themes represents a particular condition of modern architecture: one, the technological precision of the high-rise tableau-facade and two, the spatially oriented pavilions placed near the grade and near to man. It became apparent that several of the Cubists, in particular Gris and Léger operated within similar field of ideas.[40]

L'insieme dei temi tratti dal cubismo fino ad ora mostrati vengono portati a sintesi con due progetti: *3/4 House* o *House 10* e la *Grandfather House* o *House 11*.
La 3/4 House si sviluppa col pretesto di usare, analogamente a quanto visto in precedenza, figure volumetriche regolari, amputate in questo caso di un quarto [*Fig. 2.6*].
Anche questo progetto si fonda sulla definizione dell'estensione e dell'allungamento della pianta in una direzione e la divisione del campo in due luoghi distinti separati e uniti dal muro, che passa da elemento primo della costruzione, ad elemento primo tipologico diventando un corridore che collega le parti della casa. Su questo elemento lineare disteso si attaccano i volumi analitici delle stanze, elementi che al pari degli oggetti della natura morta hanno una loro definizione autonoma seppure frammentaria ma assumono un ruolo più complesso nella composizione.
Difatti, diversamente da quanto visto in precedenza nella *1/4 House*, qui le figure frammentate, con la loro origine individuale, come raccontano gli schizzi del percorso progettuale[41], sono in grado di completare la figura della casa nei

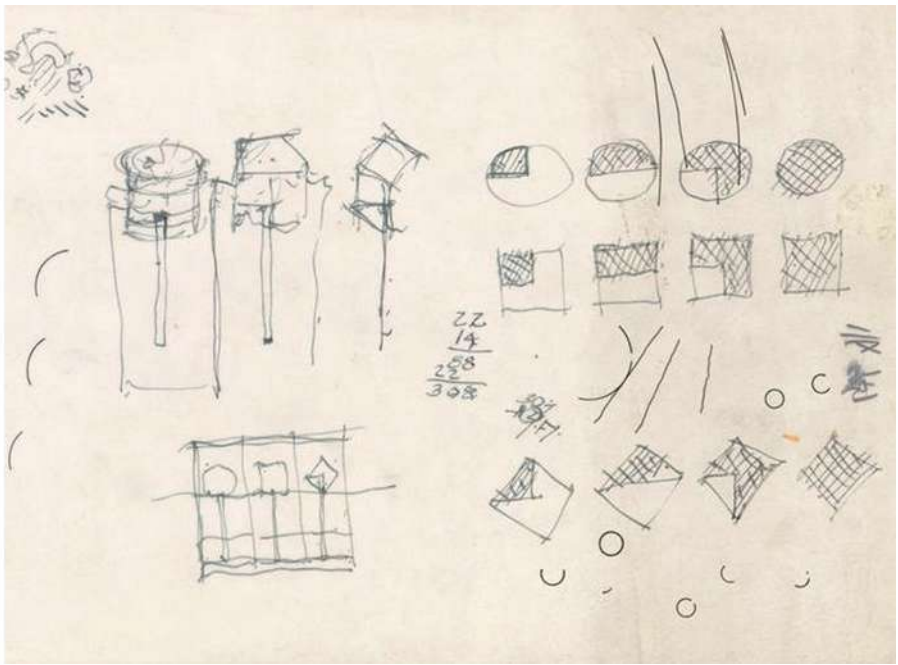
[40] *Ibidem*.
[41] CCA of Montreal. *John Hejduk collection*, 3/4 House, 1968-1974.

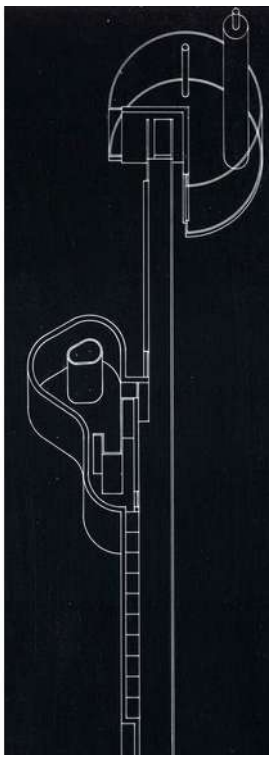


2.6
J. Gris, *The Guitar*. 1913. Private Collection, Paris.
(da: Juan Gris, New York, Abbeville Press Publishers, 1983, 42)
J. Hejduk, 3/4 House, Technical drawings, 1968-74.
(John Hejduk fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal. Reference number: AP145.S2.D23)

punti di massima tensione, cioè sulle teste del lungo muro corridore, proprio perché si assemblano su di esso con il quarto lato mancante, aprendosi invece verso possibili relazioni sui lati restanti [*Fig. 2.7*].
Il centro dunque non è più un vuoto, né un punto, ma una linea, che diventa superficie e volume del corridore nelle altre dimensioni, che si estende orizzontalmente orientando la casa e diventando il supporto per la collocazione degli elementi-stanze che si proiettano verso altre relazioni.
Questo carattere è riscontrabile in alcune opere, come *Violino e Chitarra* (1913) o *La Chitarra* (1913), che rappresentano un passaggio verso un successivo periodo della pittura di Juan Gris, dove l'oggetto, dopo aver subito la scomposizione analitica e il sezionamento attraverso i piani, riacquista la sua

2.7
Dettaglio J. Gris, *The Guitar*, 1913, (Private Collection)
Dettaglio J. Hejduk, 3/4 House, Technical drawings, 1968-74.
(John Hejduk fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal. Reference number: AP145.S2.D23)





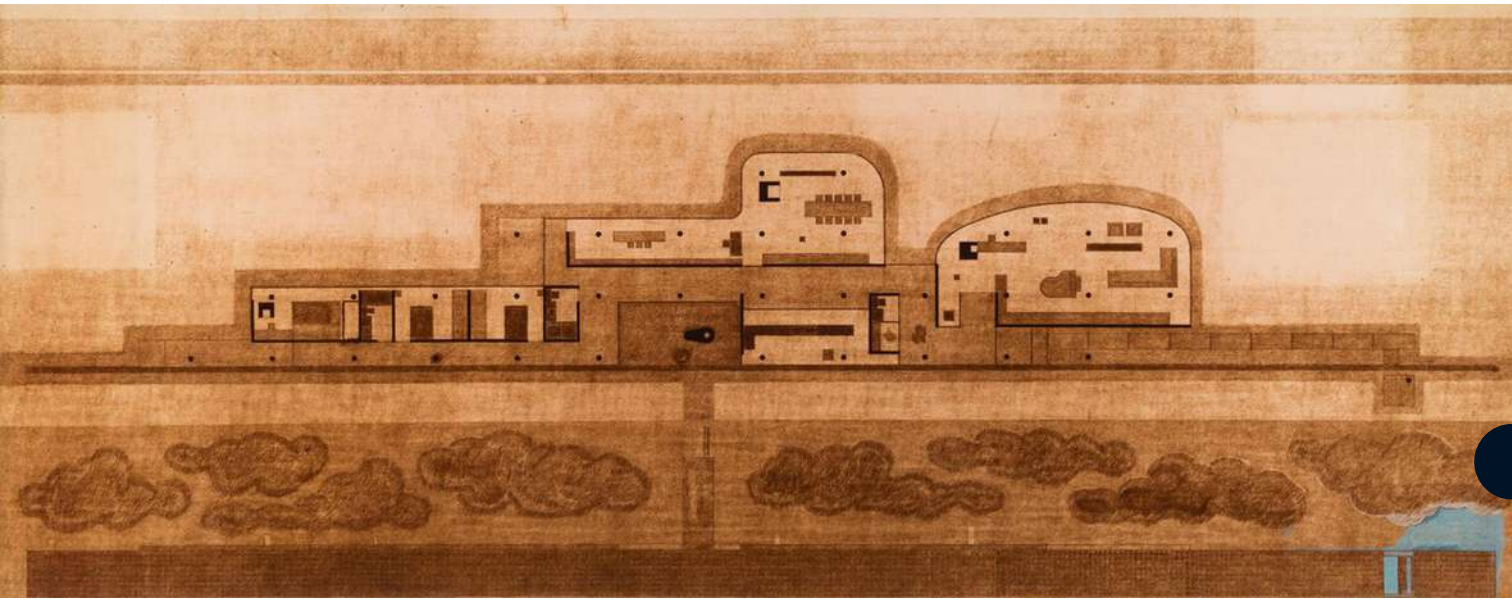
2.8
J. Gris, *Violin and Guitar*. 1913, Private Collection Mr. and Mrs. Ralph F. Colin, New York.
(da: *Juan Gris*, New York, Abbeville Press Publishers, 1983, 47)
J. Hejduk, 3/4 House, Sketches, 1968-74.
(John Hejduk fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal. Reference number: AP145.S2.D23)

centralità in una nuova sintesi figurativa, attorno a cui i piani degli oggetti, i piani delle ombre e dello sfondo ne rafforzano la presenza, come nota il critico Kahnweiler:

> Everything was restored to the flat surface; the objects inscribed thereon were emblems which he invented, true 'concepts'. He abandoned multiple descriptions of objects. Line and color were more closely associated, for his preoccupation with 'local' color apparently diminished. The emblems themselves rise one above the other architecturally, and they are controlled by the general structure, which causes their 'distortion' and 'discoloration'. It might almost be more accurate to say that it is the architecture – the whole construction – that governs their form and their color.[42]

Nella casa di Hejduk, come nella pittura, si attua, attraverso la relazione tra l'eccesso di orizzontalità, la frammentarietà delle figure e la loro ricomposizione, una deformazione della figura. Con deformazione non si intende però un impoverimento, ma l'accentuazione di alcuni aspetti che sovraccaricano il carattere dell'edificio, un tema che inizia ad intravedersi in quest'opera e occupa in maniera dirompente la produzione di Hejduk[43] degli anni successivi.
Entra in gioco così quella dialettica tra "biomorfico" e "biotecnico" o tra "rilievo e tavola" osservata nell'opera di Le Corbusier.
Nei quadri di Gris è evidente nel rapporto tra la struttura regolata dunque dalla geometria come principio ordinatore attraverso il campo, la griglia e gli assi della composizione; e le sagome, i volumi e dettagli che rivelano la natura degli oggetti, con la loro origine singolare che li eleva ad elementi stabili della realtà pittorica[44], che entrano in contatto con questa struttura stabilendo diversi ordini e deformazioni, ma una sola unità.
Nella *3/4 House* assieme alle figure frammentate, che deformandosi spostano la loro natura a cavallo tra "biomorfico" e "biotecnico" grazie anche alla compenetrazione verticale delle torri dei camini, compare appoggiata al muro, in una posizione secondaria rispetto alle testate ma in massima evidenza sulla superficie piatta del corridore, una stanza ameboide da un lato e un elemento sinuoso dall'altro a dar forma all'ingresso della casa [*Fig. 2.8*].
Sagome curvilinee che diventano volumi in alzato, ricordando i frammenti di violino o di chitarra di Gris, e rimandando al problema della frontalità piuttosto che ad una loro citazione letterale.

[42] Kahnweiler, *Juan Gris. His Life*, 91.
[43] Cfr. Luciano Semerani, "Lama & ingranaggio", *Incontri e Lezioni: Attrazione contrasto tra le forme* (Napoli, Clean, 2013), 158-167.
[44] "I consider that the architectural element in painting is mathematics, the abstract side; I want to humanize it. Cézanne turns a bottle into a cylinder, but I begin with a cylinder and create and individual of a special type. I make a bottle – a particular bottle – out of cylinder". Juan Gris, "Système esthétique…", *Esprit Nouveau*, 5 (1921), 533-555: 534.



2.9
J. Hejduk, The Grandfather Wall House, Final Drawing, 1968-74.
(John Hejduk fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal. Reference number: AP145.S2.D26)

Anche nella modalità di rappresentazione del progetto subentra la necessità di porre sullo stesso piano di valore la pianta e l'alzato. E così Hejduk rappresenta i progetti con una particolare assonometria, una sintesi tra la monometrica e la cavaliera, in cui pianta e alzato si sovrappongono con la stessa direzione e dimensione per conferirgli uguale importanza[45]. Un aspetto che proviene dall'intuizione di molte opere di Juan Gris e di Fernand Léger, portate avanti poi con estrema chiarezza dal post-cubismo di Amedee Ozenfant e di Charles-Édouard Jeanneret, in cui le figure presentano questa ambiguità del rapporto tra pianta e frontalità, ponendole contemporaneamente sullo stesso piano della tela.
Infine, il progetto della *Grandfather House*, detta anche *House 11* (1968-1974) raccoglie questo bagaglio di possibili soluzioni e le porta ad un livello nuovo in cui il tema del rapporto tra "biomorfico e biotecnico", tra piano e figura, tra pianta e frontalità, sembrano condurre verso nuovi orizzonti la produzione di Hejduk [*Fig. 2.9*].
La composizione è impostata su due elementi "biotecnici": un lungo muro in mattoni che divide in due campi l'area di pertinenza, e una maglia di pilastri giustapposta su un lato ad esso.
Il muro è condizione di possibilità del senso della casa in relazione al luogo, supporto da cui prende le mosse la composizione, esattamente come nella suddivisione assiale della pittura di Gris, e come precisa Hejduk con una sua affermazione:

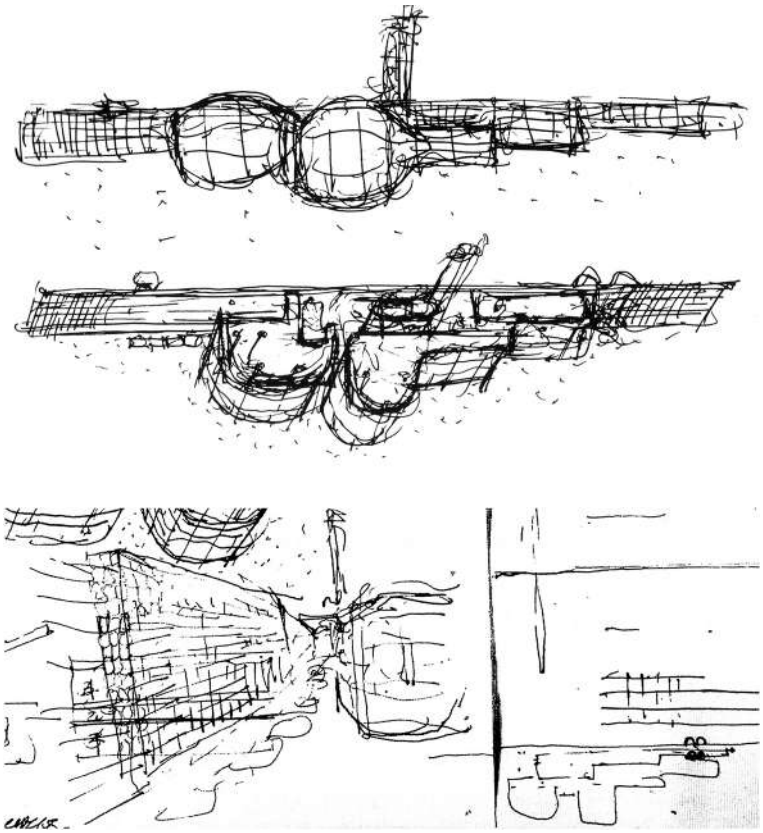
> THE WALL IS A NEUTRAL CONDITION. […] it's the moment of the greatest repose, and at the same time the greatest tension. It is a moment of passage. The wall heightens that sense of passage, and by the same token, its thinness heightens the sense of it being just a momentary condition. [...] what I call the moment of the 'present'.[46]

[45] Cfr. José Calvo López, "Las Fabricas Pintadas de John Hejduk", *Cataloges de arquitectura*, 11 (2002), 116-123.
[46] Hejduk, *Mask of Medusa*, 67.

Il muro di mattoni, senza alcuna connotazione che non sia l'esagerazione della sua estensione, è l'elemento ordinatore della composizione, che estendendosi orizzontalmente radica la casa su due campi, caratterizzandola con l'orizzontalità e un andamento longitudinale che connota il sito.
La divisione del muro è anche una soglia che, grazie alla presenza di una porta, permette di passare da un retro su strada chiuso e piatto in cui il muro nasconde la casa, ad un luogo aperto su cui si sviluppa l'affaccio: una porzione di natura che acquista senso grazie alla divisione del muro che la definisce rispetto allo spazio non referenziato.
La maglia di colonne che si sviluppa su questo lato per sostenere le solette della copertura della casa, accentua il senso longitudinale: una lunga campata con un passo più allungato nella direzione parallela al muro che si ripete in ulteriori campate solo nella parte centrale, dove alcune stanze si proiettano verso la natura distaccandosi dalla parete.
Questa struttura dà il centro alla composizione su cui si sviluppano le figure "biomorfiche" e plastiche delle stanze: lunghe pareti vetrate che affacciano i luoghi della casa sulla natura, conferendo un carattere oltre che un orientamento alla casa.
Due veloci schizzi prospettici – una rarità nella produzione di Hejduk – raccontano qualcosa in più sul senso di questa composizione.
Una prospettiva conduce dalla distensione lungo il muro verso la compressione della maglia di colonne al centro della casa e poi verso la tensione delle sinuose pareti di vetro sulla campagna.
L'altra vista – ortogonale a questa – mostra il fronte della casa in tutta la sua estensione orizzontale, raccontando il tema del supporto e della figura, con la facciata mossa dalle pareti di vetro delle stanze, che assumono diverse gerarchie, costruendo infine "il rilievo accentrato dinnanzi alla tavola" della superficie del muro [*Fig. 2.10*].

CONCLUSIONI Analogie e intersezioni

Su queste scoperte tratte dallo studio della pittura cubista, sperimentate e consolidate con i progetti, si fondano le fasi successive dell'opera di John Hejduk, in cui si affacciano analogie con altre discipline che caricano i suoi progetti di un linguaggio poetico, aggiungendo ulteriori rimandi di significato a commento della realtà.
Forse è solo una coincidenza, ma anche l'opera di Juan Gris dal 1918 in poi, dopo aver raggiunto la piena consapevolezza del cubismo nella sua sintesi più profonda, comincia a caricarsi di significati poetici, come raccontano le parole del critico Mark Rosenthal, che potrebbero commentare anche l'opera di Hejduk:



2.10
J. Hejduk, The Grandfather Wall House, Sketches, 1963-74.
(da: John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, New York, Rizzoli, 1985, 71-75)

> […] he could speak of his work as possessing not only pictorial structure but poetic metaphor. Symbols were anathema for Gris. Rather he composed and thought in metaphorical therms. […] Gris expected to evoke certain sensations and meaningful suggestions simply by virtue of the lyric effect with which he described an object in combination with other objects.[47]

Sembra scorrere un'affinità elettiva tra i due: Gris architetto in pittura e Hejduk pittore in architettura, accomunati da un atteggiamento intellettuale e analitico verso la propria disciplina, da un controllo rigoroso degli elementi e della composizione nelle opere, che conduce per controparte ad una straordinaria tattilità delle forme. Una lirica che combinando e accostando elementi semplici nella composizione, evoca sensazioni ricche di significato, per raccontare, senza ideologie, il ruolo dell'arte e la sua capacità di costruire pezzi di realtà come conoscenza del mondo.

[47] Mark Rosenthal, "Juan Gris. The 'Perfect' Cubist", *Juan Gris* (New York, Abbeville Press Publishers, 1983), 9-148: 10.

Una finalità realista del proprio lavoro che viene raccontata dalle parole di entrambi:

> I would like to continue the tradition of painting with plastic means while bringing to it a new aesthetic based on the intellect. I think one can quite well take over his conception of reality. […] When you have no plastic intention how can you control and make sense of your representational liberties? And when you are not concerned with reality how can you control and make sense of your plastic liberties?[48]

> The problem of conception, image, representation and realization are haunting obsessions to my mind's eye. […] reality is conceived, reality is represented, reality is realized. All are one and the same thing. […] It must be understood that so-called total architecture is ultimately made up of parts and fragments and fabrication.[49]

L'esperienza di ricerca di John Hejduk racconta così le possibilità che apre l'analogia come strumento del pensiero, per superare le barriere disciplinari e stimolare l'avanzamento della conoscenza. Questa relazione tra Hejduk e Gris dimostra come, senza ibridare le discipline e i linguaggi, senza pretese di trovare un'arte totale, ma anzi riconoscendo la definizione e l'autonomia delle arti sia possibile metterle in relazione e raggiungere nuove scoperte. Si tratta di analogie che non hanno a che fare solo con le forme, ma con quello che le forme raccontano, con il loro contenuto concettuale fatto di significati e di procedimenti compositivi. E quando l'analogia offre uno spunto mettendo in contatto diversi campi disciplinari senza piegarne l'autentica natura, è in grado di fornire nuove scoperte, che abbandonano il loro referente iniziale, acquistando una loro autenticità, per diventare riconoscibili come nuove soluzioni stabili e aprire nuovi orizzonti di senso nei campi dell'arte.

[48] Juan Gris, Gris letters, 65-66, cit. in: Kahnweiler, *Juan Gris. His Life*, 85.
[49] Hejduk, *Mask of Medusa*, 68.

BIBLIOGRAFIA

Calvo López José, “Las Fabricas Pintadas de John Hejduk”, *Cataloges de arquitectura*, 11 (2002), 116-123

Caragonne Alexander, *The Texas Rangers: notes from an architectural underground* (Cambridge Mass. London, MIT, 1995)

Cardani Luca, “‘It’s not just building per se. It’s building worlds’. John Hejduk: l’architettura e la sua idea”, *FAMagazine*, 38 (2016), 48-60

Cardani Luca, “1964-1971 The ‘counter-revolution’ of Cooper Union School of Art and Architecture”, *Architecture 68. International panoramaof the renewal of education*, a cura di Anne Debarre, Caroline Maniaque, Eléonore Marantz, Jean-Louis Violeau (Genève, Metis Presses, 2020), 127-136

Franzini Elio e Mazzocut-Mis Maddalena, *Estetica* (Milano, Mondadori, 2010)

Gris Juan, “Système esthétique…”, *Esprit Nouveau*, 5 (1921), 533-555

Hejduk John, *Projects – John Hejduk Architect*, an exhibition at the Fondation Le Corbusier (Paris, October 1972) (CCA))

Hejduk John, “Armadillos”, prefazione in *John Hejduk: 7 Houses* (New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, 1980), 4-7

Hejduk John, “Hors du temps dans l’espace”, *L’Architecture d’aujourd’hui*, 122 (1965), XXI, XXIII; versione in lingua inglese: Hejduk John, “Out of Time and Into Space”, *Mask of Medusa: works 1947-1983* (New York, Rizzoli, 1985), 71-75

Hejduk John, *Mask of Medusa: works 1947-1983* (New York, Rizzoli, 1985)

Hejduk John, “The Juan Gris Problem”, *Education of an Architect: a point of view. The Cooper Union School of Art and Architecture. 1964-1971*, a cura di Ulrich Franzen, Alberto Perez-Gomez, Kim Shkapich (New York, Monacelli Press, 1999)

Hitchcock Henry-Russel e Johnson Philip, *The International Style: Architecture Since 1922* (New York, W.W. Norton, 1932)

Hitchcock Henry-Russel, *Painting toward Architecture* (New York, Duell, Sloan and Pearce, 1948)

Juan Gris, a cura di James Thrall Soby (Museum of Modern Art, New York, 1958)

Kahnweiler Daniel-Henry, *Juan Gris. His Life and work* (Curt Valentin, New York, 1947)

Kepes Gyorgy, *Language of Vision* (Chicago, P. Theobald, 1944)

Mondrian Piet, “A New Realism”, in *Piet Mondrian, Tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman trascrizione del discorso alla Valentine Gallery di New York in occasione dell’inaugurazione della mostra nel 1943 (Feltrinelli, Milano, 1975), 387-396

Moneo Raphael, “The work of John Hejduk or the passion to teach. Architectural education at Cooper Union”, *Lotus International*, 27 (1980), 65-85

Rosenthal Mark, “Juan Gris. The ‘Perfect’ Cubist”, *Juan Gris* (New York, Abbeville Press Publishers, 1983), 9-148

Rowe Colin, Slutzky Robert, “Transparency: Literal and Phenomenal”, *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, 8 (1963), 45-54

Scavuzzo Giuseppina, “John Hejduk o la passione di imparare”, in *John Hejduk. Soundings Series of Theory and architectural Openness*, a cura di Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente (Firenze, Aion, 2015), 7-21

Semerani Luciano, “Lama e ingranaggio”, *Incontri e Lezioni: Attrazione contrasto tra le forme* (Napoli, Clean, 2013), 158-167

Slutzky Robert, “Introduction at Cooper Union. A pedagogy of form”, *Lotus International*, 27 (1980), 86-105

Van den Bergh Wim, “John Hejduk’s teaching by Osmosis”, *The Clinic of dissection of art*, a cura di Antonella Gallo (Venezia, Marsilio, 2012), 61-80

Zuliani Guido, “Una, nessuna e centomila. Note sulla Cooper Union di John Hejduk, Raimund Abraham, Peter Eisenman… e molti altri”, *The Clinic of dissection of art*, a cura di Antonella Gallo (Venezia, Marsilio, 2012), 81-106

Zuliani Guido, “End Games - Note sull’architettura di John Hejduk”, *FAmagazine*, 29 (2014), 48-60

DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-baglione

"Enthusiasm for Art in Architecture". Eero Saarinen e gli artisti

"Enthusiasm for Art in Architecture". Eero Saarinen and the Artists

CHIARA BAGLIONE
Politecnico di Milano

"Art as architectural decoration": Eero e Aline

In un memorandum inviato nel gennaio 1962 a Douglas Haskell, capo redattore di *Architectural Forum*, a proposito di un ampio articolo che la rivista stava preparando su Eero Saarinen, scomparso pochi mesi prima, tra gli "entusiasmi" del marito Aline Saarinen citava quello "for Art in Architecture", suggerendo di contattare gli artisti che avevano collaborato con lui per raccogliere interessanti commenti e aneddoti: "Bertoia, Stuart Davis, Calder, Ernst, Pevsner, Lewandowski, Roszak, Lipton, Lipchitz, Nivola, Oliver Andrews, abortively with Albers"[1].

Appena accennato nell'articolo scritto da Walter McQuad[2], questo aspetto del lavoro di Eero doveva avere per Aline un significato particolare, in quanto era stato un terreno di scambio e di confronto in una relazione che, almeno da questo punto di vista, si poteva considerare "tra pari"[3].

I due si erano incontrati nel gennaio del 1953, quando Aline Bernstein Louchheim, incaricata di scrivere un articolo sull'architetto dal *New York Times*, per il quale lavorava come *associate art critic*, era andata a intervistarlo a Detroit[4]. Il legame sentimentale nato da quell'incontro (un vero e proprio 'colpo di fulmine' che portò al divorzio di Eero dalla prima moglie e al matrimonio con Aline nel febbraio del 1954[5]) è documentato da un fitto scambio epistolare [*Fig. 3.1*]. La lettura di cartoline, lettere, minute, consente di delineare la relazione intellettuale, alimentata dalla condivisione di interessi culturali, tra l'architetto – sensibile alla questione dei rapporti tra arte e architettura, per la formazione ricevuta dal padre nell'ambiente stimolante della Cranbrook Academy[6] – e la sofisticata giornalista e critica, che aveva studiato storia dell'arte al Vassar College e storia dell'architettura all'Institute of Fine Arts della New York University, e, soprattutto, era aggiornata sulle novità della scena artistica e ben inserita negli ambienti dell'alta società newyorchese.

Poco dopo il loro primo incontro, ringraziandola per averlo guidato nelle varie gallerie di New York, Eero le chiedeva una serie di immagini di opere d'arte: "than we can look at them together with you in capacity of teacher & partner"[7].

[1] Aline Saarinen, "The Architectural Enthusiasms of Eero Saarinen", Memorandum, gennaio 1962, Columbia University, Avery Library's Drawings & Archives, *Douglas Haskell Papers*, b. 20, f. 1. Aline aveva gestito efficacemente le relazioni con la stampa dello studio Saarinen e, dopo la morte del marito, era impegnata a preservarne la memoria; cfr. Eva Hagberg Fisher, "Aline Louchheim Saarinen, Publicist", *Architect*, 108, 5 (maggio 2019), 167-180. A Jimmy Ernst, figlio di Max, Saarinen commissionò un murale per la Research Executive Suite Lobby del General Motors Technical Center e a Edmund D. Lewandowski i pannelli a mosaico per la facciata del War Memorial Building a Milwaukee.

[2] Walter McQuad, "Eero Saarinen, a Complete Architect", *Architectural Forum*, (aprile 1962), 102-119.

[3] Sulla "asimmetria" nella relazione di Eero e Aline cfr. Fabrizio Gallanti, "Aline and the empty screen", *Kvadrat Interwoven*, http://kvadratinterwoven.com/aline-and-the-empty-screen (ultimo accesso: luglio 2021).

[4] Aline B. Louchheim, "Now Saarinen the Son", *The New York Times Magazine* (26 aprile 1953), 26-27, 44.

[5] Alexandra Lange, "Love & Architecture", *Design Observer* (22 ottobre 2009), https://designobserver.com/feature/love--architecture/11517 (ultimo accesso: luglio 2021).

[6] Eero aveva studiato scultura alla Académie de la Grande Chaumière a Parigi, tra il 1929 e il 1930, prima di iscriversi al corso di architettura a Yale. La sua prima moglie, Lilian Swann, una scultrice, collaborò con lui ad alcuni progetti, in particolare alla proposta di concorso per il Gateway Arch di Saint Louis. Cfr. Mark Coir, "The Cranbrook factor", in Eeva-Liisa Pelkonen, Donald Albrecht (a cura di), *Eero Saarinen: Shaping the future*, catalogo della mostra itinerante, Helsinki, Kunsthalle, 7 ottobre – 6 dicembre 2006 (New Haven, Yale University Press, 2006), 29-43.

[7] Lettera di Eero Saarinen ad Aline Bernstein Louchheim, non datata (ma del febbraio 1953), Archives of American Art, Smithsonian Institution (AAA), Aline and Eero Saarinen Personal Papers, 1906-1977 (AESPP), b. 2, f. 26.

Referring to the MIT chapel, designed by him and completed in 1955, Eero Saarinen wrote in 1957: “We knew that the we wanted some kind of spire. Was this an architect’s problem or a sculptor’s problem? Finally, we decided that it was a little bit of both. We determined what the general shape should be and then went to the sculptor, who refined it, because he should have greater sensitivity and more imagination for form than the architect has”.
Based on archival documentation, the essay analyzes the fundamental role of art in Eero Saarinen’s architecture, reconsidering his relationships with numerous artists, often involved in interesting “dialogues”: from his friend Harry Bertoia to Stuart Davis and Theodore Roszak, from Antoine Pevsner and Alexander Calder to Costantino Nivola. Reading the case study in the broader context of the debate on the “synthesis of the arts” in the American cultural scene of the 50s, the article highlights also the contribution of the art critic Aline Bernstein Saarinen, the architect’s second wife, to his choices and to his project practice.

Keywords: Eero Saarinen, Aline Saarinen, Harry Bertoia, Costantino Nivola, Theodore Roszak

3.1
Aline e Eero Saarinen
(Yale University Library, Manuscripts and Archives, Eero Saarinen Collection).

> I enjoyed your comments on the galleries – rispondeva Aline – And it was so nice to go with you […] we can rationalize the gallery time any way because it isn’t time stolen from the drafting board and it is good for you, I’m sure, I will try to get some pix together so you can see what’s worth destroying a wall for. Not much, I’m afraid. Painting is way behind architecture in general and good architecture in particular.[8]

Già nei primi articoli apparsi sul *New York Times* nel 1947[9], Aline aveva avuto modo di affrontare il tema dei rapporti tra arte e architettura, ampiamente dibattuto negli ambienti culturali sulle due sponde dell’Atlantico negli anni successivi

[8] Lettera di Aline B. Louchheim a Eero Saarinen, non datata, AAA, AESPP, b. 2, f. 15.
[9] Cfr. le recensioni della mostra “Painting Toward Architecture”: Aline B. Louchheim, “Using the Abstract. Hartford Show Reveals How Industrial Firm Puts a Collection to Work”, *New York Times*, (21 dicembre 1947), X, 10; Aline B. Louchheim, “Abstraction on the Assembly Line”, *Art News* (dicembre 1947), 25-27. Cfr. inoltre Aline B. Louchheim, “A UN Art Problem. Sculptors and Architects seek a Way to Reconcile Their Differences”, *New York Times* (28 dicembre 1947), X, 12, recensione della mostra “Modern Sculpture for Architecture” all’Architectural League di New York.

alla Seconda Guerra Mondiale[10], sia nei termini degli influssi che l'arte astratta stava esercitando e aveva esercitato sull'architettura, sia per quanto riguardava l'inserimento della pittura e della scultura negli edifici moderni e i modi della collaborazione tra artisti e architetti[11].

Il 19 marzo del 1951 si era tenuto su questi argomenti un incontro al Moma di New York dal titolo "On how to Combine Architecture, Painting and Sculpture", organizzato da Philip Johnson, con la partecipazione, tra gli altri, di Henry-Russell Hitchcock, James Johnson Sweeney, Frederick Kiesler e Josep Lluís Sert[12]. Riprendendo la suddivisone proposta da Johnson tra metodo "integrativo" e metodo "aggiuntivo" per l'inserimento dell'arte nell'architettura, Sert sottolineava come, in questo secondo caso, la vita dell'edificio, già concepito dall'architetto, poteva essere "intensificata" dalla collaborazione del pittore o dello scultore, ma spettava al progettista il compito di delineare l'opera degli artisti, avendo una chiara idea di cosa aspettarsi e familiarità con la loro opera. "Cooperation, – osservava Sert – can succeed if people have been brought up together […] and developed their ideas together, so when the moment of collaboration comes they understand one another, they speak the same language"[13].

Una visione analoga, che assegnava all'architetto il ruolo principale nella collaborazione con l'artista, venne proposta da Aline Saarinen, in un articolo apparso nel marzo 1954 su *Architectural Forum*, in cui sosteneva: "modern architecture should want art to serve it as architectural decoration […] [art] must be accessory to and subordinate to the architecture, in both form and expression"[14].

A partire da questo presupposto, la responsabilità principale della collaborazione spettava, secondo lei, all'architetto, chiamato a scegliere con cura l'artista e a fissare le regole di base, sia formali, sia espressive, avendo ben chiaro "perché" e "dove" era necessaria l'arte. Il progettista doveva aver sviluppato idee precise sulle dimensioni e sulla forma generale dell'opera – magari verificate mediante un modello – prima di affidare l'incarico all'artista.

Così, scriveva Aline, il progettista

> must be totally responsible for the syntax […] of the sentence – though he needs the artist, because the artist is skilled and imaginative in the choice and use of words and phrases that will compose the sentence, that will, indeed, breathe life into it.[15]

Lungi dallo sminuirne il talento, regole e limiti posti dall'architetto potevano rappresentare una fonte di ispirazione per l'artista, che aveva modo di imparare molto dall'essere "un po' architetto".

[10] La letteratura di riferimento sul tema è vastissima. Per una sintesi, già all'epoca pubblicata, cfr. Paul Damaz, *Art in European Architecture. Synthèse des Arts* (New York, Reinhold Publishing Corporation, 1956), con prefazione di Le Corbusier.

[11] Cfr. Henry-Russell Hitchcock, "Painting Toward Architecture", in Henry-Russell Hitchcock (a cura di), *Painting Toward Architecture*, catalogo della mostra itinerante, Hartford, Wadsworth Atheneum, 11 dicembre 1947 – 3 gennaio 1948 (New York, Duell, Sloan and Pearce, 1948), 45-54.

[12] "A Symposium on how to Combine Architecture, Painting and Sculpture", *Interiors*, 110, 1 (maggio 1951), 100-105. Tra il 1949 e il 1950 una mostra fotografica itinerante, organizza dal Moma, dal titolo "Painting and Sculpture in Architecture" presentava esempi storici e contemporanei citati da Johnson nel suo intervento al simposio.

[13] *Ivi*, 103.

[14] Aline B. Saarinen, "Art as architectural decoration", *Architectural Forum*, (giugno 1954), 133, discorso tenuto in occasione del Gold Medal Dinner dell'Architectural League di New York nel marzo del 1954.

[15] *Ivi*, 134.

Queste argomentazioni, in cui si coglie l'eco di un annoso dibattito sul significato e sulle implicazioni del termine "decorazione", erano probabilmente basate su riflessioni e scambi di idee relativi alle esperienze di collaborazione con gli artisti condotte da Eero in quegli anni.

L'architetto ripropose idee analoghe in un'intervista del 1958, in cui affermava che l'opera d'arte andava considerata come un'esaltazione del tema dell'edificio e non una semplice aggiunta a posteriori, ma – anche in risposta alle osservazioni di coloro che, come Giedion, sostenevano la necessità di un coinvolgimento dell'artista "fin dall'inizio" – ribadiva che, per ragioni pratiche, conveniva chiamare in campo l'artista solo in un secondo tempo[16].

L'analisi di quelle esperienze di collaborazione rivela come Saarinen affrontasse i rapporti con gli artisti – individuati di volta in volta in relazione al carattere di ciascun progetto – con la stessa attitudine orientata a definire, caso per caso, un linguaggio e un "tema" architettonico diverso per ogni committente, nella convinzione che "each project demanded a unique artistic solution"[17].

A questo proposito può essere interessante un confronto con l'approccio differente di Gordon Bunshaft – progettista al quale veniva riconosciuta, tra l'altro, proprio la capacità di utilizzare bene l'arte nelle sue architetture – che intrattenne relazioni privilegiate con pochi artisti, in particolare Isamu Noguchi, Henry Moore e Jean Dubuffet, guidato soprattutto dalle sue predilezioni di collezionista di pittura e scultura[18].

Se, anche in questo campo, Saarinen applicò, come vedremo, il suo approccio 'sperimentale' al progetto, è pur vero, che in alcune occasioni, indirizzò il suo interesse anche verso artisti affermati e approcci consolidati, dagli esiti prevedibili e 'sicuri'. È il caso dell'incarico assegnato a Stuart Davis, in accordo con la Gardner and Florence Cowles Foundation, che finanziava l'opera, per la realizzazione di un murale per la mensa della Drake University a Des Moines in Iowa, parte di un complesso di edifici progettato da Saarinen tra il 1947 e il 1955[19].

L'opera rappresentò il ritorno di Davis a questo tipo di intervento dopo una pausa di circa quindici anni. Impegnato nella sezione di pittura murale del Federal Art Project della Works Progress Administration, l'artista aveva infatti realizzato grandi murali su tela negli anni Trenta, che gli avevano assicurato una notevole visibilità, come quello per la Men's Lounge del Radio City Music Hall al Rockefeller Center di New York o quello per la stazione radio WNYC sempre a New York[20].

Quando Davis aveva visitato la Drake University, nel giugno del 1954, per incontrare l'architetto e per individuare una localizzazione adatta all'opera che gli era stata commissionata, la scelta era caduta sulla sala principale al secondo

[16] Intervista a Saarinen in John Peter, *The Oral History of Modern Architecture* (New York, Abrams, 1994), 192-211.

[17] Alice T. Friedman, *American glamour and the evolution of modern architecture* (New Haven-London, Yale University Press, 2010), 114.

[18] Cfr. Nicholas Adams, *Gordon Bunshaft and SOM. Building Corporate Modernism* (New Haven-London, Yale University Press, 2019), 160-186. Nella collezione di Bunshaft e della moglie Nina erano presenti opere di Moore e Dubuffet.

[19] Cfr. Maura Lyons (a cura di), *Building a modern campus. Eliel and Eero Saarinen at Drake University*, catalogo della mostra, Des Moines, Anderson Gallery, 7 novembre – 19 dicembre 2008 (Des Moines, Iowa, Anderson Gallery, 2008), sul murale: 28-29, 48-49.

[20] Cfr. Eleanor Bittermann, *Art in modern architecture* (New York, Reinhold Publishing Corporation, 1952), 33-34. Nel 1946 il Moma aveva dedicato a Stuart Davis una mostra personale. Cfr. Philip Rylands (a cura di), *Stuart Davis*, catalogo della mostra itinerante, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 7 giugno – 5 ottobre 1997 (Milano, Electa, 1997).

livello della Hubbell Dining Hall, appena completata. “A strong impression of the simplicity and directness of the architecture” gli aveva ispirato la composizione astratta di figure geometriche rettangolari e la palette di colori ridotta rispetto a quella utilizzata abitualmente. Davis spiegava, infatti, in un’intervista del 1955: “I remembered the whiteness of the room – its ceiling and walls – the black floor, the blue sky outside, those huge windows, and the red rectangles of the brick dormitories”[21].

Intitolata *Allée*, l’opera realizzata in studio su tre pannelli, per una lunghezza complessiva di 10 metri, si può accostare a interventi analoghi in ambienti di ritrovo, che avevano riscosso successo e attenzione verso la fine degli anni Quaranta, come, per citare un solo esempio, il murale dalle forme giocose e dai vivaci colori realizzato da Joan Mirò per il ristorante del Terrace Plaza Hotel di Cincinnati progettato da SOM[22].

“Industrial Versailles”: Harry Bertoia e gli altri

Per il ristorante del General Motor Technical Center a Warren che stava progettando, Saarinen si era orientato invece verso una soluzione più innovativa, affidandosi alla ricerca e al lavoro di Harry Bertoia. L’architetto aveva conosciuto l’artista di origini friulane alla Cranbrook Academy of Art, dove questi si era formato e aveva diretto, dal 1939 al 1943, il laboratorio di metallurgia e, dal 1941 al 1943, quello per la stampa[23]. Negli anni successivi, ispirandosi, tra l’altro, a Paul Klee, Bertoia aveva sviluppato la tecnica grafica del “monotipo”, con una ricerca di effetti spaziali che aveva poi trasferito nelle opere plastiche[24].

Avendo colto le potenzialità del lavoro scultoreo dell’amico, Saarinen gli aveva commissionato già nell’autunno del 1951[25] un intervento *site-specific*, non pensato esclusivamente come decorazione, ma come parte integrante dell’architettura. Era la prima commissione di questo tipo ricevuta da Bertoia, che, in un’intervista del 1972, ricordava come Saarinen “was the first one who really risked asking me to do something in that scale. I was unknown and untried but he knows me personally and he probably knew what he might expect”[26].

Nella mostra “The Art of Harry Bertoia. Painting, Drawings, Metal Sculpture, Chairs” allestita a dicembre del 1952 nello showroom della Knoll in Madison Avenue a New York, ditta per la quale lo scultore aveva disegnato la celebre Diamond Chair, venne esposto un modello dello schermo in metallo per il General Motors Technical Center[27]. Un bozzetto schematico dell’opera era apparso nel settembre del 1952 sulle pagine di *Architectural Forum*, in un articolo dedicato alle ricerche di Bertoia su “the fundamental principles that unite all the visual art – sculpture, painting, architecture, applied design”, ricerche

[21] Cit. in Diane Kelder (a cura di), *Stuart Davis* (New York, Praeger, 1971), 94.

[22] Cfr. Joan Ockman, “Art, Soul of the Corporation: Patronage, Public Relations, and the Interrelations of Art and Architecture after World War II”, *SOM Journal*, 5 (2008), 170-186.

[23] Su Bertoia a Cranbrook. cfr. Marco Minuz, “Non concepisco nulla che esuli dal sentimento del mio mestiere”, in Gilberto Ganzer (a cura di), *Harry Bertoia. Decisi che una sedia non poteva bastare*, catalogo della mostra, Pordenone, Museo Civico d’Arte e Spazi Espositivi della Provincia di Pordenone, 23 maggio – 21 settembre 2009 (Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009), 81-110.

[24] Cfr. Francesco Tedeschi, “Harry Bertoia e la scultura americana del secondo dopoguerra”, *ivi*, 68-69.

[25] Cfr. la lettera di Bertoia al suocero, Wilhelm Valentine, 5 settembre 1951, cit. in Beverly H. Twitchell, *Bertoia. The metalworker* (London-New York, Phaidon, 2019), 135.

[26] Intervista a Harry Bertoia di Paul Cummings, in Ganzer (a cura di), *Harry Bertoia*, 241.

[27] Cfr. Sydney Skelton Simon, *Harry Bertoia and Postwar American Design Culture*, PhD Dissertation (Stanford University, Stanford, 2018), 107-108.

3.2
Harry Bertoia, schermo-scultura nel ristorante del General Motors Technical Center progettato da Eero Saarinen, Warren, Michigan, 1954.
("General Motors Technical Center: Restaurant Building", *Progressive Architecture*, 2, febbraio 1955, 96).

"for a pure art" che avevano prodotto "many discoveries directly applicable to architecture and to furniture design"[28].
Concepito per separare la lobby di ingresso del ristorante dalla sala da pranzo, posta a una quota leggermente più alta in modo da garantire la vista del lago artificiale intorno a quale erano disposti i vari edifici del campus industriale, lo schermo appariva perfettamente inserito nell'ambiente dai colori neutri[29]. Formata da piastre rettangolari di acciaio, rivestite con una fusione di bronzo, ottone e nichel, montate in modo sfalsato su una struttura filiforme a formare tre piani in profondità, l'opera doveva il suo fascino all'abilità dell'artista nel trattare i temi della ripetizione, delle eccezioni (piccole e leggere forme geometriche inserite nella griglia), delle percezioni 'mobili' a seconda dei diversi angoli di osservazione, del contrasto tra regolarità geometrica e finitura grezza delle superfici metalliche [*Fig. 3.2*].
L'approccio positivo di Bertoia alle tecniche di lavorazione industriali, come la saldatura e la brasatura, e la sperimentazione con diversi tipi di leghe metalliche, doveva essere uno dei motivi dell'interesse per il suo lavoro dimostrato da Saarinen, che, insieme ai suoi collaboratori, dedicava notevole impegno allo studio di innovazioni tecnologiche e alle ricerche sull'uso non convenzionale dei materiali.
Aline ed Eero avevano apprezzato la scultura quasi terminata nel 1953 all'esterno della casa di Bertoia a Barto in Pennsylvania[30]. Quando lo schermo era stato messo in opera, le condizioni di luce dell'ambiente avevano però deluso l'artista, poiché se dall'esterno la struttura risultava ben visibile grazie alla trasparenza della facciata del ristorante, dall'interno veniva percepita come una silhouette in controluce sullo sfondo

[28] "Pure design research transforms abstract sculpture into new forms of architecture", *Architectural Forum*, 97, 3 (settembre 1952), 143.
[29] Cfr. "General Motors Technical Center: Restaurant Building", *Progressive Architecture*, 2 (febbraio 1955), 94-97.
[30] Intervista a Bertoia, in Ganzer (a cura di), *Harry Bertoia*, 242.

3.3
Antoine Pevsner, *Bird in Flight*, scultura all'ingresso dello Styling Administration Building, General Motors Technical Center progettato da Eero Saarinen, Warren, Michigan, 1956. (foto Balthazar Korab, Library of Congress, Prints and Photographs Division, Balthazar Korab Collection)

delle grandi vetrate, cosicché l'effetto immaginato dall'artista, quando lavorava alacremente all'opera all'aperto, alla luce diretta del sole, risultava attenuato[31].

La commissione a Bertoia si inseriva nella strategia complessiva della General Motors che, come altre corporations negli anni Cinquanta – e anzi ancor più di altre, visto il ruolo determinante del design innovativo nella sua produzione – si affidava alle opere d'arte per consolidare la sua immagine di benefattore culturale e custode del bene pubblico[32]. Del resto, anche grazie all'arte, oltre che all'eccezionalità del progetto paesaggistico e architettonico del campus, la General Motors poteva presentarsi come "industrial Versailles"[33].

Se alcuni interventi artistici erano dovuti a una scelta autonoma dei dirigenti della corporation, altri erano il risultato della consulenza di Aline e Eero Saarinen[34]. È il caso dei giochi d'acqua, una "scultura mobile" intitolata *Water Ballet*, studiati da Alexander Calder per il grande lago centrale[35], così come dell'opera in bronzo *Bird in Flight*, commissionata all'artista francese di origini russe Antoine Pevsner: una versione ingrandita, alta 5 metri, di una scultura che Eero e la moglie avevano ammirato in una galleria di Parigi[36] [*Fig. 3.3*]. Si trattava della *Colonne développable de la Victoire* del 1946, che, come ricordava Pevsner in un dialogo con Giedion del 1949, era nata per celebrare l'emozione della vittoria in occasione della liberazione di Parigi. Giedion evidenziava il "coraggio" di Saarinen che aveva fatto realizzare la scultura nelle dimensioni per cui era stata concepita (stando al critico la versione ridotta era solo un modello), liberandola dalla "prigione" della galleria d'arte. "To reveal their full intensity", scriveva Giedion, le sculture di Pevsner "need a free atmosphere, with the ever-changing nuances of natural light". Riferendosi alla nuova versione, il critico continuava: "Powerful sculptures, like all symbols can be interpreted in many ways"[37]. A questo proposito, ricordando l'incontro con l'opera a Parigi, Aline affermava: "We both felt that in heroic size it would express something of the precision and imagination represented by the automotive industry"[38], un significato che si sovrapponeva a quello pensato dall'artista.

[31] *Ibidem*.

[32] Adams, *Gordon Bunshaft*, 181-182.

[33] "GM's Industrial Versailles", *Architectural Forum*, 104, 5 (maggio 1956), 122-129. La bibliografia sul General Motors Technical Center è molto ampia. Cfr. da ultimo Susan Skarsgard, *Where Today Meets Tomorrow. Eero Saarinen and the General Motors Technical Center* (New York, Princeton Architectural Press, 2019).

[34] *Ivi*, 173.

[35] *Ivi*, 80-81, 173. Calder aveva studiato una fontana analoga per l'ingresso del padiglione della Consolidated Edison Company alla World Fair di New York del 1939.

[36] Va ricordato che Pevsner aveva partecipato con l'opera *Projection dynamique au 30e degré* all'esperienza di 'sintesi delle arti' condotta dall'architetto Carlos Raúl Villanueva alla Città universitaria di Caracas nel 1953. Un'altra scultura di Pevsner, *Construction in Space in the Third and Fourth Dimension*, fu installata nel 1964, seguendo probabilmente un'idea di Saarinen, nello specchio d'acqua di fronte alla Law School della University of Chicago da lui progettata.

[37] Siegfried Giedion, *Architecture you and me. The diary of a development* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958), 56-61.

[38] Cfr. Joy Hakanson, "The Widow of Eero Saarinen Casts an Eye on the Tech Center 10 Years Later: A Walk in the Shadow of Genius", *Detroit News Pictorial Magazine* (26 giugno 1966), cit. in Rosamond Fletcher, "The General Motors Technical Center. A Collaborative Enterprise", in Pelkonen Albrecht (a cura di), *Eero Saarinen*, 235.

3.4
Antoine Pevsner, *Bird in Flight*, sullo sfondo lo Styling Auditorium, General Motors Technical Center progettato da Eero Saarinen, Warren, Michigan, 1956.
(foto Balthazar Korab, Library of Congress, Prints and Photographs Division, Balthazar Korab Collection)

Nella sua collocazione all'esterno dello Styling Administration Building, a poca distanza dalla pensilina d'ingresso, su un piedistallo in pietra, *Bird in Flight*, pur non essendo concepita per quel luogo specifico, offriva all'osservatore il 'movimento perpetuo' e i 'continui cambiamenti', a seconda del punto di vista e dall'incidenza della luce, delle sue "surfaces développables", e, soprattutto, entrava in relazione, per contrasto, con la forma pura della cupola rivestita in alluminio dello Styling Auditorium[39] [*Fig. 3.4*].
Destinato all'esposizione dei nuovi modelli di automobili, questo edificio era stato concepito come 'eccezione' nel sistema modulare e ortogonale del campus, ma il ruolo di vero e proprio "punto focale" e "accento verticale" dell'intero complesso era svolto dalla torre dell'acqua, struttura funzionale trattata come una gigantesca forma scultorea, nella cui laboriosa genesi progettuale le ragioni estetiche avevano prevalso su quelle della logica costruttiva[40].
Del resto, anche alcuni elementi che arricchivano gli spazi interni erano concepiti quali "sculture tecnologiche" di grandi dimensioni, come la scala circolare nella lobby del Research Administration Building, studiata da Kevin Roche[41], che sembrava evocare le opere astratte basate su forme circolari e cavi tesi di Richard Lippold.

Bertoia e Roszak per la cappella del MIT

Il successo riscosso dal lavoro di Bertoia per la General Motors aveva portato alla commissione da parte di Gordon Bunshaft di uno schermo analogo, ma più complesso e di maggiori dimensioni, da collocare al primo piano della Manufacturers Trust Company Bank sulla Fifth Avenue a New York[42], che, grazie alla notevole visibilità reale e mediatica, fu all'origine dell'intensa attività svolta da Bertoia negli anni successivi nel campo dell'architettura.
L'esperienza maturata alla General Motors e nel lavoro per SOM tornò utile all'artista quando Saarinen si rivolse ancora a lui per la realizzazione della

[39] Una relazione altrettanto interessante è quella che le due sculture dell'espressionista astratto Seymour Lipton, *Argonaut I e Argonaut II*, instaurano con l'architettura del Thomas J. Watson Research Center dell'IBM a Yorktown, progettato da Saarinen dal 1957 e completato nel 1961. Le forme delle sculture in alpacca su Monel, collocate ai lati della pensilina di ingresso, si stagliano per contrasto contro lo sfondo uniforme delle vetrate scure, ma entrano in sintonia con le linee curve e la pietra grezza locale dei muri che le sostengono. Cfr. Aline B. Saarinen (a cura di), *Eero Saarinen on his work* (New Haven-London, Yale University Press, 1968, 1962), 80.

[40] Eero Saarinen, "Function, Structure and Beauty", *Architectural Association Journal* (luglio-agosto 1957), 44, testo della conferenza tenuta all'Architectural Association di Londra, 12 giugno 1957.

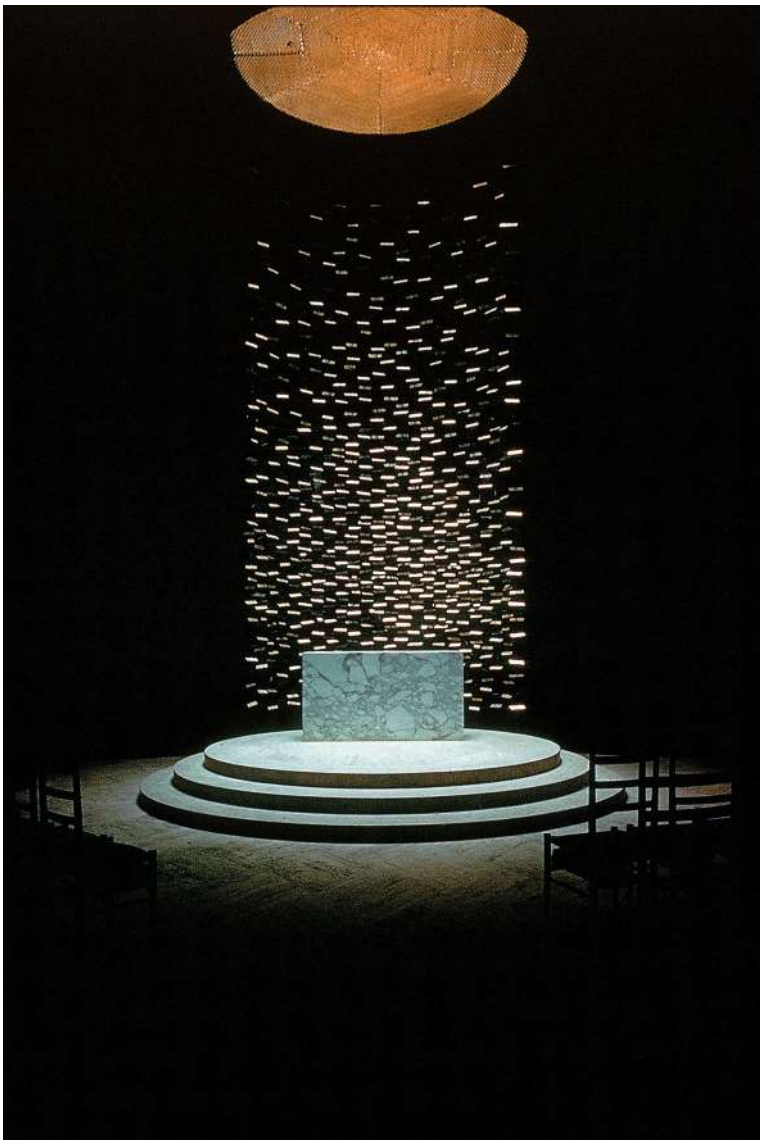
[41] Skarsgard, *Where Today Meets Tomorrow*, 79, 165-167.

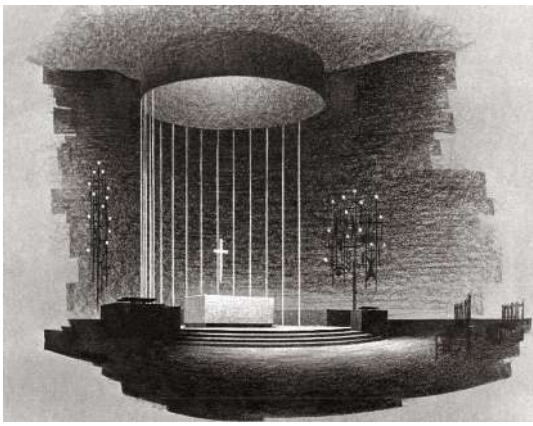
[42] Per un confronto tra i due schermi, cfr. Marin R. Sullivan, "Alloyed screens: Harry Bertoia and the Manufacturers Hanover Trust Building – 510 Fifth Avenue", *Sculpture Journal*, 25, 3 (gennaio 2016), 361-380. Sull'opera scultorea di Bertoia e sulla collaborazione con gli architetti si rimanda, da ultimo, a Twitchell, *Bertoia*.

3.5
Eero Saarinen, cappella non confessionale nel campus del MIT, Cambridge, Mass., 1955. La guglia porta-campana è di Theodore Roszak.
(foto Balthazar Korab, Library of Congress, Prints and Photographs Division, Balthazar Korab Collection)

decorazione interna della cappella non confessionale nel campus del MIT, che aveva progettato insieme all'auditorium a partire dal 1951 [*Fig. 3.5*].
In questo intervento, ancor più che in quello per la General Motors, la luce rappresentava un elemento essenziale della scultura posta dietro all'altare, formata da cavi fissati al soffitto e a terra, ai quali furono saldate, con inclinazioni differenti, piccole lamine metalliche rettangolari che si diradavano verso l'alto. Bertoia definì l'opera un "optical instrument", un "instrument of precision", che era al contempo "very free and imaginative"[43]. Penetrando dall'oculo sopra all'altare, schermato da una griglia metallica, la luce naturale 'drammatizzata' dalla scultura aveva il compito di manifestare l'idea del sacro in un ambiente necessariamente privo di simboli religiosi[44] [*Fig. 3.6*].
Si può seguire la genesi di questa soluzione attraverso due prospettive, prodotte con tutta probabilità nello studio dell'architetto, raffiguranti l'interno della cappella: nella prima [*Fig. 3.7*] semplici 'raggi' verticali sono fissati dietro l'altare (ed è interessate notare la presenza di una croce, poi non realizzata); nella seconda (datata novembre 1953), uno schermo con lamine orizzontali sembra prefigurare, almeno a grandi linee, l'opera dello scultore[45] [*Fig. 3.8*]. A testimoniare il processo ideativo dell'artista ci sono giunti bozzetti grafici e due maquette, che rivelano una libertà creativa e una ricerca di leggerezza assenti nelle prospettive[46]. L'opera finale fu dunque il frutto di una sintesi, della perfetta sintonia tra l'artista di talento e l'architetto capace di prefigurare ruolo e forma dell'opera d'arte, avendo ben presente le qualità e i caratteri del lavoro dello scultore.

[43] Intervista a Harry Bertoia di John Willenbecher, 1957, cit. in Nancy N. Schiffer, Val O. Bertoia, *The World of Bertoia* (Atglen, Schiffer Publishing, 2003), 74.
[44] Cfr. Chiara Baglione, "'Il luogo dello spirito nella vita della mente'. La cappella di Eero Saarinen al MIT", *Casabella*, 791 (luglio 2010), 4-25.
[45] Yale University Library, Manuscripts and Archives, Eero Saarinen Collection, b. 213, f. 677.
[46] Twitchell, *Bertoia*, 140-141, 160-162.
[47] Intervista a Saarinen in Peter, *The Oral History*, 210.
[48] Lettera di Aline B. Louchheim a Eero Saarinen, 2 maggio 1953, AAA, AESPP, b. 2, f. 16.





3.7
Eero Saarinen and Associates, studio dell'interno della cappella del MIT.
(Yale University Library, Manuscripts and Archives, Eero Saarinen Collection)

3.6
Eero Saarinen, cappella non confessionale nel campus del MIT, Cambridge, Mass., 1955. La scultura dietro all'altare è di Harry Bertoia.
(foto Balthazar Korab, Library of Congress, Prints and Photographs Division, Balthazar Korab Collection)

3.8
Eero Saarinen and Associates, studio dell'interno della cappella del MIT, 1953.
(Yale University Library, Manuscripts and Archives, Eero Saarinen Collection)

Convinto, come abbiamo visto, che l'arte dovesse essere parte integrante dell'architettura, e quindi in armonia con il "tema" che dominava l'edificio[47], Saarinen studiò personalmente, coinvolgendo lo scultore Theodore Roszak solo in un secondo tempo, anche la guglia porta campana della cappella.
La corrispondenza tra Eero e Aline rivela scambi di opinioni e riflessioni comuni su questo tema.
In una lettera del 2 maggio 1953 Aline scriveva:

> Have you had time to do any more thinking about the bell tower? I've been thinking about it. […] in such a building as the chapel where that tower has so much essential meaning as part of the architectural design, it's form and meaning should be the architect's – and the sculptor ought to work within it. Bertoia is probably one of the few sculptors who could do that – most of them are so insecure they would feel affronted.[48]

In seguito, il ruolo di Aline nella scelta dell'artista di origini polacche per quel compito fu determinante. Tra i "favored few" la cui opera era stata esposta al Moma nel 1946 nella mostra "Fourteen Americans", Roszak era stato giudicato da Aline "one of the pleasant surprises in the show"[49].

Dopo la guerra, Roszak era passato dalla scultura costruttivista, basata su un immaginario macchinista, all'espressionismo astratto, cominciando a creare forme organiche in metallo con le tecniche della saldatura e della brasatura, che consentivano di realizzare più facilmente, e in modo più economico rispetto alla fusione, anche opere di grandi dimensioni. Nel 1952 aveva partecipato al concorso internazionale per il "Monument to an Unknown Political Prisoner", con un bozzetto che era stato esposto al Moma, insieme agli altri dieci vincitori del concorso preliminare americano, tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1953. Il concorso non portò alla realizzazione del monumento, ma rappresentò un'occasione di dibattito e una tappa importante per l'affermazione della scultura astratta negli Stati Uniti. Alcuni degli artisti americani che avevano partecipato, infatti, realizzarono successivamente opere astratte in luoghi pubblici[50].

Eero aveva espresso apprezzamento per il lavoro di Roszak già nel febbraio del 1953, dopo la visita alle gallerie di New York, ma, quando Aline aveva riportato quel giudizio positivo nella bozza dell'articolo per il *New York Times Magazine*, lui le aveva suggerito di omettere la frase in quanto "personale", annotando a margine del testo: "I would leave this out. I like Moore, Marini, Calder, Lipchitz better"[51].

Nonostante ciò, la scelta finale per la guglia della cappella del MIT era caduta sullo scultore di origine polacca. Aline ne scriveva agli Eames il 4 ottobre 1953:

> This weekend we talked about the bell-tower for the MIT chapel and both get terribly involved and I think he's finally gotten a good scheme. […] And then down to see Roszak – in my book one of the few really, really good modern sculptors. He also turn out to be two-feet-on-the ground, understanding architectural problems, and construction, and machinery, and materials and technology – and I think that something interesting will some time come out of that meeting between Eero and him.[52]

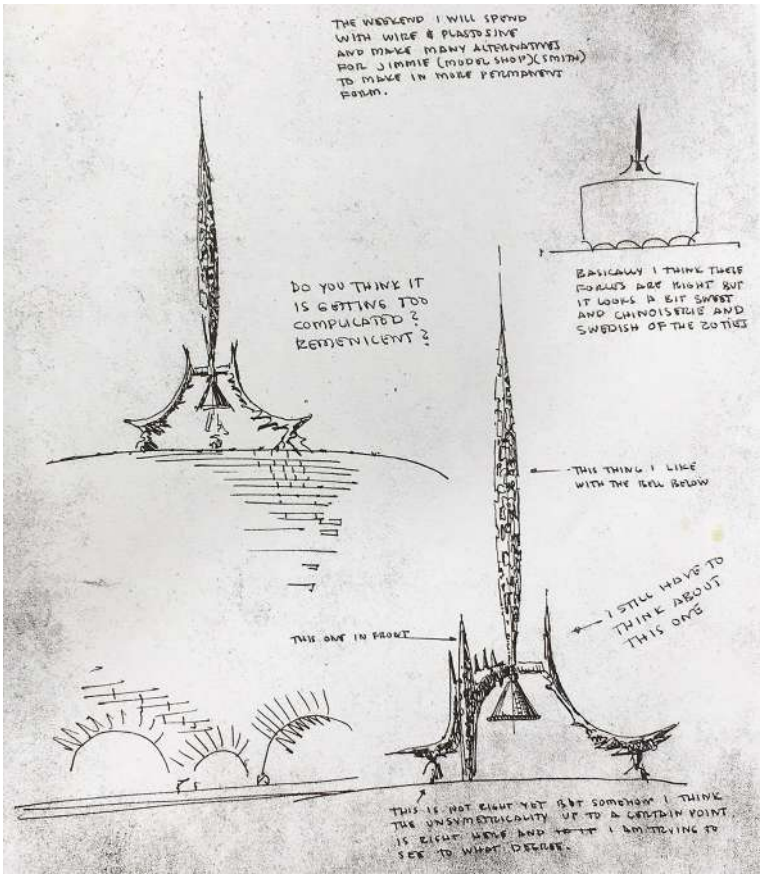
Prima di allora Roszak non aveva realizzato opere di arte pubblica di quelle dimensioni, dunque, la commissione da parte di Saarinen si poteva considerare 'sperimentale', come era accaduto nel caso di Bertoia. Ricordava Eero a proposito di questo lavoro:

[49] Cfr. Aline B. Louchheim, "Favored few. Open the Modern Museum's Season", *Art News*, (settembre 1946), 52.

[50] Joan Marten, "The Ascendancy of Abstraction for Public Art. The Monument to an Unknown Political Prisoner Competition", *Art Journal*, 53, 4 (inverno 1994), 28-36.

[51] Lettera di Eero Saarinen ad Aline B. Louchheim, non datata, con annotazioni sul dattiloscritto dell'articolo di Aline su di lui, AAA, AESPP, b. 4, f. 22.

[52] Lettera di Aline B. Louchheim a Charles e Ray Eams, 4 ottobre 1953, AAA, AESPP, b. 2, f. 40.



3.9
Eero Saarinen, schizzi di studio della guglia porta-campana per la cappella del MIT.
(Aline B. Saarinen, a cura di, *Eero Saarinen on his work*, New Haven-London, Yale University Press, 1968, 44)

> We knew that the we wanted some kind of spire. Was this an architect's problem or a sculptor's problem? Finally, we decided that it was a little bit of both. We determined what the general shape should be and then went to the sculptor, who refined it, because he should have greater sensitivity and more imagination for form than the architect has.[53]

Una prospettiva della cappella e un modello pubblicati su *Architectural Forum* nel gennaio del 1953[54] presentavano un'idea schematica della guglia: esili archi metallici incrociati sorreggevano al centro una campana e un'asta verticale. Lo stesso Saarinen – non sappiamo se prima o dopo aver visto i disegni di Roszak – studiò in alcuni schizzi, con un approccio 'da scultore', una versione più elaborata, basata su una forma asimmetrica che gli pareva però "a bit sweet and chinoiserie and Swedish of the 20s"[55] [*Fig. 3.9*].
L'intervento di Roszak fu dunque determinante. Il suo processo ideativo è documentato da una serie di schizzi realizzati tra il 1953 e il 1955 che propongono

[53] Saarinen, "Function, Structure and Beauty", 44.
[54] "Saarinen Challenges the Rectangle", *Architectural Forum*, (gennaio 1953), 126-133.
[55] Saarinen (a cura di), *Eero Saarinen on his work*, 44.

3.10
Messa in opera sulla cappella del MIT della guglia porta-campana di Theodore Roszak, 1955. (Yale University Library, Manuscripts and Archives, Eero Saarinen Collection)

numerose soluzioni alternative, poi elaborate attraverso modelli, con un procedimento che doveva apparire familiare a Saarinen, a sua volta 'disegnatore compulsivo', abituato a produrre numerosissimi studi per poi selezionare l'idea progettuale da sviluppare.

Messa in opera sulla copertura della cappella nel novembre del 1955 [*Fig. 3.10*], sei mesi dopo la cerimonia di dedicazione dell'edificio, la guglia in alluminio, alta 13 metri, per quanto fedele all'immagine concepita dall'architetto, apparteneva pienamente – con le sue chele di crostaceo cristallizzate, decorate, come l'arco di base, da forme irregolari di alluminio fuso, simili a incrostazioni marine – all'universo figurativo dell'artista[57].

Interessato alla letteratura, alla filosofia e alla psicologia, Roszak si appropriò dell'opera anche tramite uno "statement by the artist"[58], sovrapponendo alla più immediata simbologia della verticalità come espressione della "spiritual aspiration, common to religious experience" e dei tre elementi verticali come evocazione delle religioni cattolica, protestante ed ebraica, più criptici significati: dalla forma triangolare della pianta come simbolo della trinità e rimando alla stella di Davide, alla figura terminale ad arco rovesciato, versione semplificata di una protettiva gargoyle gotica, alle incrostazioni in alluminio "essentially baroque" e "strictly feminine in character" che avrebbero dovuto evocare l'immagine della madre chiesa[59].

La successiva collaborazione con Roszak, per l'ambasciata degli Stati Uniti a Londra – un progetto che Saarinen aveva ottenuto in quanto vincitore di un concorso a inviti svoltosi tra la fine del 1955 e l'inizio del 1956 – non portò a un esito

[56] Circa 60 disegni di studio di Roszak sono conservati nella MIT List Visual Arts Center Permanent Collection. Alcuni furono esposti al MIT nel 1979 e nel 2005. Cfr. Lois Fichner-Rathus, Intervista a Theodore Roszak, in *Theodore Roszak 1930-1955*, brochure della mostra, MIT, 17 novembre – 31 dicembre 1979. Per alcuni disegni e modelli di studio si veda https://www.theodoreroszak.com/commissions#/new-gallery-5.

[57] Cfr. Alex A. Taylor, "Science Fictions", in Alex A. Taylor (a cura di), "In Focus: The Unknown Political Prisoner (Defiant and Triumphant) 1952 by Theodore Roszak", *Tate Research Publication*, 2018, https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/unknown-political-prisoner (ultimo accesso: giugno 2021). Una veduta delle forme in alluminio, nello studio dell'artista prima dell'applicazione alla struttura è in Howard Griffin, "Totems in steel", *Art News* (ottobre 1956), 52-55.

[58] H. Harvard Arnason (a cura di), *Theodore Roszak*, catalogo della mostra itinerante, New York, Whitney Museum of American Art, 18 settembre 1956 – 11 novembre 1956 (Minneapolis, Walker Art Center, New York, Whitney Museum of American Art, 1956).

[59] Lettera di Theodore Roszak a F.E. Wylie, direttore delle Public Relations del MIT, 24 novembre 1955, MIT Museum Collections, Building W15.

altrettanto convincente. Collocata nel 1960 sull'asse centrale in corrispondenza dell'ingresso, nella parte terminale dell'edificio in Grosvenor Square, la grande aquila di alluminio dorato, dall'apertura alare di oltre 10 metri, che appariva comunque troppo piccola rispetto alla monumentale facciata, venne criticata e interpretata come un simbolo retorico dell'imperialismo americano[60]. Del resto, giudizi negativi non furono risparmiati nemmeno all'architettura di Saarinen[61].

3.11
Eero Saarinen, Morse e Stiles Colleges, Yale University, New Haven, 1962. La scultura è di Costantino Nivola.
(foto Balthazar Korab, Library of Congress, Prints and Photographs Division, Balthazar Korab Collection)

"A whole atmosphere": Costantino Nivola per i Morse and Stiles Colleges a Yale

A differenza di quanto era accaduto con la scelta di Bertoia e Roszak, per il progetto dei Morse e Stiles Colleges di Yale Saarinen si rivolse a un artista già affermato come "scultore per architetti", con una consolidata esperienza nel campo dell'arte pubblica e delle grandi imprese decorative. Dopo il successo riscosso dal murale per lo showroom Olivetti a New York nel 1953, Costantino Nivola, aveva, infatti, ricevuto numerosi incarichi analoghi da parte di architetti, quali Breuer e Sert. Tra il 1958 e il 1959, aveva realizzato, con la tecnica del *sand cast* il grande murale per la sede della Mutual Insurance Company, a Hartford in Connecticut. Saarinen lo aveva contattato per creare un'opera analoga per la School of Music, unico edificio realizzato, completato nel 1964, del piano per il nuovo campus satellite della University of Michigan ad Ann Arbor, sviluppato da Saarinen tra il 1951 e il 1956[62]. L'idea non andò in porto, ma l'architetto non rinunciò al contributo dell'artista di origini sarde, coinvolgendolo nella sua ricerca di un "total environment", che incarnasse i valori comunitari al centro della vita del campus[63]. Se per la School of Music Saarinen aveva incoraggiato il sogno di Nivola di creare "sculptures as big as building"[64], invitandolo a collaborare al progetto di Yale nel novembre 1959 gli scriveva: "I'm not looking for one piece of sculpture, nor am I looking for just wall decoration, I'm looking for a whole atmosphere created by sculpture and bas-relief in relation to architecture"[65].

L'atmosfera era quella di un borgo medievale italiano – forse una delle ragioni che avevano spinto l'architetto a rivolgersi a Nivola – evocata da Saarinen con la creazione di spazi interni vari e articolati, piccole piazze e percorsi esterni, che i bassorilievi agli angoli dei muri e sugli ingressi, le sculture a tutto tondo e le fontane dovevano punteggiare e vivacizzare con i loro risalti volumetrici e i giochi di luce e ombra [*Fig. 3.11*].

Così come i "masonry walls made without masons" studiati da Saarinen – realizzati con l'inserimento di pezzi di granito grezzo nei getti di cemento – anche il *cement carving* adottato da Nivola si proponeva come una tecnica nuova ispi-

[60] Cfr. Alex A. Taylor, "Cold War Diplomacy", in Alex A. Taylor (a cura di), "In Focus".

[61] Cfr. Jane C. Loeffler, *The architecture of Diplomacy* (New York, Princeton Architectural Press, 2011, 1998), 193-205. Per l'ambasciata americana a Oslo, Saarinen contattò Jaques Lipchitz commissionandogli l'aquila che avrebbe dovuto essere posizionata sulla pensilina d'ingresso, e un'altra scultura per la corte coperta, opere che non vennero realizzate. L'artista eseguì invece, tra il 1960 e il 1961 un ritratto in bronzo di Thomas Watson Sr. per l'IBM Research Center di Yorktown. Cfr. Lettere di Eero Saarinen a Jacques Lipchitz, 5 e 31 dicembre 1957, AAA, Jacques Lipchitz papers and Bruce Bassett papers concerning Jacques Lipchitz, b. 2, f. 1.

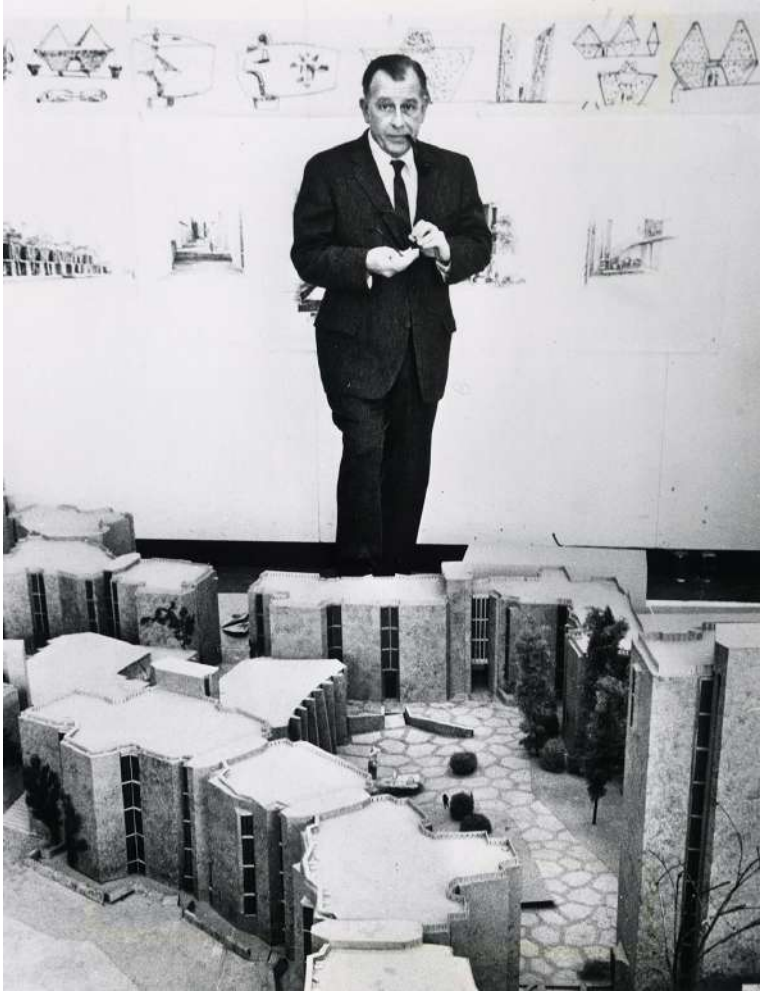
[62] Cfr. Giuliana Altea, "Dalla scultura all'ambiente", in Giuliana Altea, Antonella Camarda (a cura di), *Nivola. La sintesi delle arti* (Nuoro, Ilisso, 2015), 251. Si rimanda al volume per una analisi delle collaborazioni di Nivola con gli architetti.

[63] Cfr. Chiara Baglione, "Eero Saarinen e la progettazione di campus universitari nell'America del secondo dopoguerra", *Palladio*, n.s., 61-62 (2018, ma 2020), 133-140.

[64] Russell Bourne, "Sand Sculptor Tino Nivola", *Architectural Forum*, 109, 1 (luglio 1958), 152.

[65] "Immagini dei due 'colleges' di Saarinen a Yale, con le sculture di Nivola", *Domus*, 399 (febbraio 1963), 18.

3.12
Costantino Nivola impegnato a realizzare con la tecnica del *cement carving* le sculture nel cantiere dei Morse e Stiles Colleges, Yale University, New Haven, 1960-1961.
(Yale University Library, Manuscripts and Archives, Eero Saarinen Collection)



3.13
Eero Saarinen nel suo studio con il modello dei Morse e Stiles Colleges, 1960-1961. Sulla parete gli schizzi di Costantino Nivola.
(Yale University Library, Manuscripts and Archives, Eero Saarinen Collection)

rata all'antico. Con l'aiuto di manovali, venivano realizzate in cantiere forme di cemento che l'artista intagliava velocemente, prima che la materia si indurisse, come fosse una pietra tenera [*Fig. 3.12*].
Documentato da numerosi studi grafici, bozzetti e fotografie che mostrano Nivola, Saarinen e i suoi collaboratori al lavoro su un grande modello, circondati da un lungo rotolo di carta con gli schizzi di Nivola appeso alle pareti[66] [*Fig. 3.13*], il processo di ideazione rivela la sintonia tra artista e progettista. Non mancarono, però, momenti di tensione: quando Nivola, preoccupato della eccessiva mimetizzazione delle sculture, propose di colorarle di bianco o di nero per accentuarne il contrasto con le pareti di cemento, Saarinen ribadì la necessità dell'uso di un solo materiale, indicando come obbiettivi imprescindibili la monoliticità e l'uniformità dell'insieme[67].
L'ispirazione 'medioevale' venne ribadita anche dalle lampade interne ed esterne in bronzo, che Saarinen affidò allo scultore californiano Oliver Andrews, al quale aveva già commissionato la lampada-scultura inserita in corrispondenza dell'ingresso del David Ingalls Hockey Rink di Yale, concepita per sottolineare lo slancio verso l'alto della parte terminale dell'arco longitudinale in calcestruzzo armato, spina dorsale della copertura [*Fig. 3.14*].
Forse per il carattere 'funzionale' degli interventi, a cavallo tra scultura e design, Saarinen si rivolse a un artista meno noto e affermato di Nivola e di altri, incontrato tramite il fratello di Aline, Charles Alan, gallerista a New York. Andrews, che non aveva mai creato apparecchi illuminanti prima di collaborare

[66] Richard Knight, *Saarinen's Quest. A Memoir* (San Francisco, William Stout Publishers, 2008), 33-34, 74-77.
[67] Cfr. Altea, "Dalla scultura all'ambiente", 250-260.

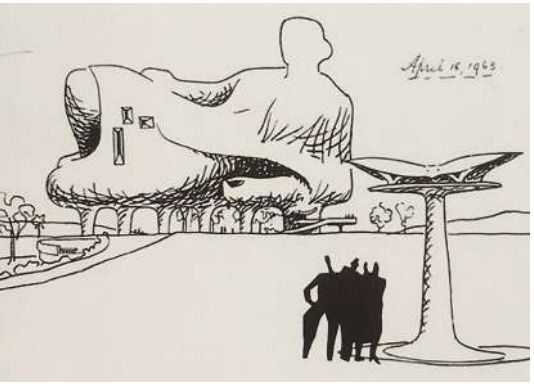
3.14
Eero Saarinen, David Ingalls Hockey Rink, Yale University, New Haven, 1958. La lampada-scultura è di Oliver Andrews. (foto Balthazar Korab, Library of Congress, Prints and Photographs Division, Balthazar Korab Collection)

alla realizzazione dell'Hockey Rink, produsse una interpretazione contemporanea di lanterne e torce medievali, "the sort of thing that you would come across in an ancient castle"[68].
Le accuse di "ricerca del pittoresco" avanzate da più parti al progetto dei Colleges non risparmiarono l'opera di Nivola. Hitchcock, che pure apprezzava la tecnica utilizzata per creare muri di pietra "moderni", scriveva:

> So also the petty little reliefs of Nivola, whose larger reliefs covering whole walls have given positive interest to certain otherwise extremely dull building, by other architects, seem here to be overt touches of medievalism in their spotting, distracting from the fully architectural scale of the textured walls and recalling unhappily the stone embroidery on the elder Saarinen's building of the twenties at Cranbrook.[69]

Hitchcock sembrava dunque rimproverare a Saarinen un nostalgico 'ritorno alle origini', mentre l'architetto era impegnato in realtà a esplorare, su altri fronti, nuove direzioni della progettazione alla ricerca di un'architettura emozionale ed espressiva. Nel corso della sua breve ma intensa e produttiva carriera aveva riflettuto non solo sul tema dell'arte 'nell'architettura', ma anche sull'idea dell'architettura come opera d'arte in sé, dotata di qualità plastiche. Ne aveva scritto in più occasioni, individuando come fonti di ispirazione la scultura e la pittura astratta e, come maestro indiscusso di questa "corrente dell'architettura moderna", il "genio" Le Corbusier. "One is thrilled – scriveva nel luglio del 1953 – in such a building as Le Corbusier's Marseilles apartments, by the plastic beauty, by the rich, expressive form which implies a new spiritual quality in modern architecture"[70].
Lui stesso si era avventurato in questa linea di ricerca a partire dallo studio del Gateway Arch di Saint Louis – monumento a scala gigantesca concepito come un'ardita opera di ingegneria, progettata nel 1948 ma realizzata solo dopo la sua morte[71] – passando ai citati elementi scultorei nel campus della General Motors, fino alle forme biomorfe dell'Ingalls Rink, per arrivare all'opera più emblematica, il terminal della TWA all'aeroporto di New York. Esposte nella mostra "Architecture and Imagery. Four new Buildings", allestita dal febbraio all'aprile 1959 al Moma[72], le maquettes e le fotografie ingigantite dei modelli del progetto rendevano con grande evidenza il senso di questa ricerca, presentandosi al contempo quasi come oggetti artistici in sé. Alcuni anni dopo il terminal della TWA compariva come un'opera d'arte – posta su un piedistallo che ricordava

[68] "Oliver Andrews interviewed by George M. Goodwin", Oral History Program, University of California, Los Angeles 1977, https://archive.org/stream/oliverandrewsora00andr/oliverandrewsora00andr_djvu.txt (ultimo accesso: luglio 2021).
[69] Henry-Russell Hitchcock, "American Architecture in the Early Sixties", *Zodiac*, 10 (giugno 1962), 15.
[70] Eero Saarinen, "Six broad currents of modern architecture", *Architectural Forum* (luglio 1953), 114.
[71] Cfr. Chiara Baglione, "Eero Saarinen. Gateway to the West. 1947-1965", *Casabella*, 850 (giugno 2015), 4-27.
[72] [Arthur Drexler, Wilder Green], *Architecture and Imagery. Four new Buildings*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1959).



3.15
Costantino Nivola, illustrazione per il cartoncino di invito al convegno "Architects and Sculptors. Collaborators or Competitors? A Discussion of Sculpture and 'Sculptural' Architecture", New York, 1963.
(Giuliana Altea, Antonella Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, Nuoro, Ilisso, 2015, 268)

gli arredi della serie Pedestal disegnata da Saarinen, ma anche i sostegni delle macchine da scrivere Olivetti nello showroom progettato dai BBPR – in uno schizzo di Nivola, forse in omaggio all'architetto scomparso due anni prima. Sullo sfondo dell'immagine, una figura di donna sdraiata, che richiamava le sculture di Moore, aveva le dimensioni di un edificio, con inserti che evocavano architetture di Le Corbusier [*Fig. 3.15*].
Lo schizzo illustrava l'invito al convegno organizzato nell'aprile 1963 dall'Architectural League of New York dal titolo "Architects and Sculptors. Collaborators or Competitors? A Discussion of Sculpture and 'Sculptural' Architecture". Nivola evocava così, in una immagine 'leggera', il dibattito sulla sintesi delle arti che si era svolto negli anni Cinquanta, ma, con ironia, denunciava tensioni e questioni irrisolte che avrebbero caratterizzato il confronto su questi temi nel decennio successivo[73].

[73] Cfr. Antonella Camarda, "Collaborare o competere", in Altea, Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, 268.

BIBLIOGRAFIA

Adams Nicholas, *Gordon Bunshaft and SOM. Building Corporate Modernism* (New Haven-London, Yale University Press, 2019)
Altea Giuliana, Camarda Antonella (a cura di), *Nivola. La sintesi delle arti* (Nuoro, Ilisso, 2015)
Arnason Hjorvadur Harvard (a cura di), *Theodore Roszak*, catalogo della mostra itinerante, New York, Whitney Museum of American Art, 18 settembre 1956 – 11 novembre 1956 (Minneapolis, Walker Art Center, New York, Whitney Museum of American Art, 1956)
"A Symposium on how to Combine Architecture, Painting and Sculpture", *Interiors*, 110, 1 (maggio 1951), 100-105
Baglione Chiara, "'Il luogo dello spirito nella vita della mente'. La cappella di Eero Saarinen al MIT", *Casabella*, 791 (luglio 2010), 4-25
Baglione Chiara, "Eero Saarinen. Gateway to the West. 1947-1965", *Casabella*, 850 (giugno 2015), 4-27
Baglione Chiara, "Eero Saarinen e la progettazione di campus universitari nell'America del secondo dopoguerra", *Palladio*, n.s., 61-62 (2018, ma 2020), 133-140
Bittermann Eleanor, *Art in modern architecture* (New York, Reinhold Publishing Corporation, 1952)
Bourne Russell, "Sand Sculptor Tino Nivola", *Architectural Forum*, 109, 1 (luglio 1958), 104-105, 152
Damaz Paul, *Art in European Architecture. Synthèse des Arts* (New York, Reinhold Publishing Corporation, 1956)
[Drexler Arthur, Green Wilder], *Architecture and Imagery. Four new Buildings*, catalogo della mostra, New York, Museum of Modern Art, 11 febbraio – 19 aprile 1959 (New York, Museum of Modern Art, 1959)
Friedman Alice T. , *American glamour and the evolution of modern architecture* (New Haven-London, Yale University Press, 2010)
Gallanti Fabrizio, "Aline and the empty screen", *Kvadrat Interwoven*, http://kvadratinterwoven.com/aline-and-the-empty-screen (ultimo accesso: luglio 2021)
Ganzer Gilberto (a cura di), *Harry Bertoia. Decisi che una sedia non poteva bastare*, catalogo della mostra, Pordenone, Museo Civico d'Arte e Spazi Espositivi della Provincia di Pordenone, 23 maggio – 21 settembre 2009 (Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009)

"General Motors Technical Center: Restaurant Building", *Progressive Architecture*, 2 (febbraio 1955), 94-97
Giedion Siegfried, *Architecture you and me. The diary of a development* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958)
"GM's Industrial Versailles", *Architectural Forum*, 104, 5 (maggio 1956), 122-129
Griffin Howard, "Totems in steel", *Art News* (ottobre 1956), 52-55
Hagberg Fisher Eva, "Aline Louchheim Saarinen, Publicist", *Architect*, 108, 5 (maggio 2019), 167-180
Hitchcock Henry-Russell, "Painting Toward Architecture", in Henry-Russell Hitchcock (a cura di) *Painting Toward Architecture*, catalogo della mostra itinerante, Hartford, Wadsworth Atheneum, 11 dicembre 1947 – 3 gennaio 1948 (New York, Duell, Sloan and Pearce, 1948), 45-54
Hitchcock Henry-Russell, "American Architecture in the Early Sixties", *Zodiac*, 10 (giugno 1962), 5-17
"Immagini dei due 'colleges' di Saarinen a Yale, con le sculture di Nivola", *Domus*, 399 (febbraio 1963), 17-26
Kelder Diane (a cura di), *Stuart Davis* (New York, Praeger, 1971)
Knight Richard, *Saarinen's Quest. A Memoir* (San Francisco, William Stout Publishers, 2008)
Lange Alexandra, "Love & Architecture", *Design Observer* (22 ottobre 2009), https://designobserver.com/feature/love--architecture/11517 (ultimo accesso: luglio 2021)
Loeffler Jane C. , *The architecture of Diplomacy* (New York, Princeton Architectural Press, 2011, 1998)
Fichner-Rathus Lois, "Intervista a Theodore Roszak", in *Theodore Roszak 1930-1955*, brochure della mostra, Boston, MIT, 17 novembre – 31 dicembre 1979
Louchheim Aline B., "Favored few. Open the Modern Museum's Season", *Art News* (settembre 1946), 15-17, 51-52
Louchheim Aline B., "Abstraction on the Assembly Line", *Art News* (dicembre 1947), 25-27
Louchheim Aline B., "Using the Abstract. Hartford Show Reveals How Industrial Firm Puts a Collection to Work", *New York Times*, (21 dicembre 1947), X, 10
Louchheim Aline B., "A UN Art Problem. Sculptors and Architects seek a Way to Reconcile Their Differences", *New York Times* (28 dicembre 1947), X, 12
Louchheim Aline B., "Now Saarinen the Son", *The New York Times Magazine* (26 aprile 1953), 26-27, 44
Lyons Maura, *Building a modern campus. Eliel and Eero Saarinen at Drake University*, catalogo della mostra, Des Moines, Anderson Gallery, 7 novembre – 19 dicembre 2008 (Des Moines, Iowa, Anderson Gallery, 2008)
Marten Joan, "The Ascendancy of Abstraction for Public Art. The Monument to an Unknown Political Prisoner Competition", *Art Journal*, 53, 4 (inverno 1994), 28-36
McQuad Walter, "Eero Saarinen, a Complete Architect", *Architectural Forum*, (aprile 1962), 102-119
Ockman Joan, "Art, Soul of the Corporation: Patronage, Public Relations, and the Interrelations of Art and Architecture after World War II", *SOM Journal*, 5 (2008), 170-186
"Oliver Andrews interviewed by George M. Goodwin", Oral History Program, University of California, Los Angeles 1977, https://archive.org/stream/oliverandrewsora00andr/oliverandrewsora00andr_djvu.txt (ultimo accesso: luglio 2021)
Pelkonen Eeva-Liisa, Donald Albrecht (a cura di), *Eero Saarinen: Shaping the future*, catalogo della mostra itinerante, Helsinki, Kunsthalle, 7 ottobre – 6 dicembre 2006 (New Haven, Yale University Press, 2006)
Peter John, *The Oral History of Modern Architecture* (New York, Abrams, 1994)
"Pure design research transforms abstract sculpture into new forms of architecture", *Architectural Forum*, 97, 3 (settembre 1952), 142-147
Rylands Philip (a cura di), *Stuart Davis*, catalogo della mostra itinerante, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 7 giugno – 5 ottobre 1997 (Milano, Electa, 1997)
Saarinen Aline B., "Art as architectural decoration", *Architectural Forum*, (giugno 1954), 132-135
Saarinen Aline B. (a cura di), *Eero Saarinen on his work* (New Haven-London, Yale University Press, 1968, 1962)
"Saarinen Challenges the Rectangle", *Architectural Forum*, (gennaio 1953), 126-133
Saarinen Eero, "Six broad currents of modern architecture", *Architectural Forum* (luglio 1953), 110-115
Saarinen Eero, "Function, Structure and Beauty", *Architectural Association Journal* (luglio-agosto 1957), 40-51
Schiffer Nancy N., Val O. Bertoia, *The World of Bertoia* (Atglen, Schiffer Publishing, 2003)
Simon Sydney Skelton, *Harry Bertoia and Postwar American Design Culture*, PhD Dissertation (Stanford University, Stanford, 2018)
Skarsgard Susan, *Where Today Meets Tomorrow. Eero Saarinen and the General Motors Technical Center* (New York, Princeton Architectural Press, 2019)
Sullivan Marin R., "Alloyed screens: Harry Bertoia and the Manufacturers Hanover Trust Building – 510 Fifth Avenue", *Sculpture Journal*, 25, 3 (gennaio 2016), 361-380
Taylor Alex A. (a cura di), "In Focus: The Unknown Political Prisoner (Defiant and Triumphant) 1952 by Theodore Roszak", *Tate Research Publication*, 2018, https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/unknown-political-prisoner (ultimo accesso: giugno 2021)
Twitchell Beverly H., *Bertoia. The metalworker* (London-New York, Phaidon, 2019)

DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-rosso

I *selvaggi* incontrano l'architettura: parole e immagini di una polemica, 1926-1942

The *wild ones* meet architecture: words and images of a polemic, 1926-1942

MICHELA ROSSO
Politecnico di Torino

> La avverto che a costo di sforzi inauditi, farò uscire ben 3 numeri di Selvaggio in questo mese […]. Quindi lei si regoli col suo romanzo, ci si butti a capofitto, faccia esplodere tutte le riserve e metta in moto "fatti e figure", "avvenimenti e idee" […] in modo che ne scappi fuori un bel polpettone da servirsi caldo. L'impegno è reciproco, per Bacco, e il pubblico attende rumoreggiando.[1]

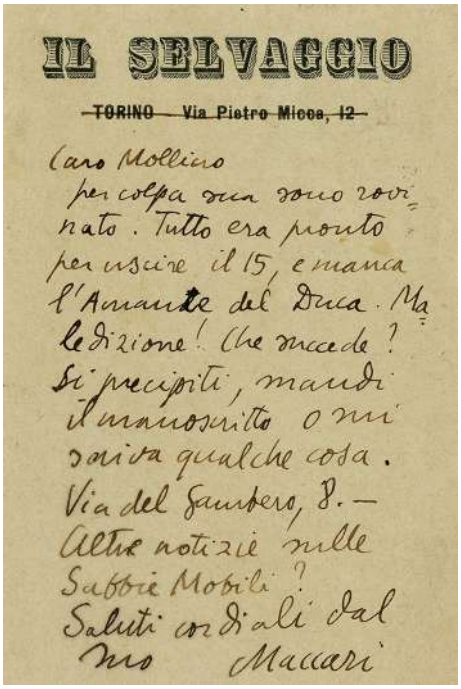
Così s'inaugura la collaborazione editoriale, destinata ben presto a trasformarsi in una duratura "comunicazione tra due spiriti"[2], tra Mino Maccari e Carlo Mollino [*Figg. 4.1, 4.2*]. L'esito immediato è la pubblicazione su *Il Selvaggio*, la rivista artistica e letteraria diretta dal pittore di Siena, del secondo romanzo a puntate dell'architetto torinese.
Uscito tra l'agosto 1934 e il maggio 1939, *L'amante del duca* è illustrato con piccole e singolari incisioni: nella primavera del 1935, l'immagine sorprendente di una donna senza busto né piedi, il capo che spunta direttamente dal bacino, traduce emblematicamente il felice incontro tra il simbolismo surrealista caro a Mollino e l'ossessione del critico e pittore toscano per la tipografia[3] [*Fig. 4.3*].
Poco più tardi è ancora Maccari a rivolgersi all'architetto quando, da Roma, gli chiede di occuparsi della sua residenza nella pineta del Cinquale, al Forte dei Marmi[4]. Si tratta di intervenire su un edificio preesistente: Maccari ha in mente una piccola casa di vacanza tra gli alberi e i monti Apuani, un casale tradizionale, modesto, quasi anonimo[5]. L'immagine ideale, che ne traccia negli schizzi che allega alle sue lettere indirizzate a Mollino, è in pieno accordo con la caratteristica rusticità strapaesana, espressione di un gusto condiviso con altri *selvaggi*, collaboratori assidui della rivista [*Figg. 4.4, 4.5*].

Si ringrazia l'Agenzia del Demanio, Fondo Carlo Mollino conservato al Politecnico di Torino, Sezione Archivi Biblioteca Gabetti, per aver concesso l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini 4.1, 4.2, 4.4, 4.5, 4.7, 4.8, 4.9 (Autorizzazione alla pubblicazione n. 9481 del 2021).

(1) Lettera di Mino Maccari a Carlo Mollino, 3 ottobre 1934, Politecnico di Torino, Sezione Archivi Biblioteca Gabetti (SABGT), *Fondo Carlo Mollino*, C1.1.1934.
(2) "Se l'Amante del Duca potrà come mi dici costituire una comunicazione tra due spiriti, il vantaggio potrà essere di tutti e due come indubbiamente sarà mio". In lettera di Mino Maccari a Carlo Mollino, 15 novembre 1939, (SABGT), *Fondo Carlo Mollino*, C1.5.1939.
(3) Carlo Mollino, "L'amante del duca", *Il Selvaggio*, 3, XII (30 aprile 1935), 175.
(4) Lettera di Mino Maccari a Carlo Mollino, 8 marzo 1936, (SABGT), *Fondo Carlo Mollino*, C1.2: 1936-1939.
(5) Casa Offidani-Maccari, Forte dei Marmi. Indicazioni del committente, (SABGT), *Fondo Carlo Mollino*, P.11C.150.
(6) Da quanto emerge nella documentazione d'archivio, priva delle pratiche edilizie relative al progetto che confermerebbero il conferimento di un incarico ufficiale, è presumibile che l'intervento non sia mai stato realizzato nella forma intesa dall'architetto.
(7) Casa Offidani-Maccari, Forte dei Marmi. Studi e tavole di progetto, (SABGT), *Fondo Carlo Mollino*, P.11C.150.
(8) Lettere di Mino Maccari a Carlo Mollino, 29 e 30 luglio 1936, (SABGT), *Fondo Carlo Mollino*, C1.2: 1935-1939.
(9) R.G.A. [R. G. Angeli], "Architettura e natura. Una casa nella pineta del Forte", *Domus*, 107, IX (novembre 1936), 5-6.

Abstract: On 15 February 1931, the critic and caricaturist Mino Maccari published in his journal *Il Selvaggio* the cartoon of a Marcello Piacentini dressed in 18th-century garments in the act of riding a winged dragon. The characteristically polemical picture is accompanied by a humorous epigram whose main subject is the reconstruction of Turin's via Roma then having just been approved. Through the analyses of a copious group of critical contributions appeared in *Il Selvaggio*, the art and literary journal published between July 1924 and June 1943, the paper unfolds the history of the exchange between the mouthpiece of the *Strapaese* movement and the Italian architectural polemics voiced by the specialist press under fascism.
Since its beginnings, and even more systematically from 1926, the magazine welcomes a vast spectrum of graphic representations and artistic genres. To accompany this rich pictorial catalogue is an equally diverse range of texts varying from rhymes to aphorisms, short polemical writings and ironically revisited proverbs, *calembours*, puns and limericks.
The paper focuses on the modes in which the heterogeneous iconographic repertory displayed by the journal, the expression of the versatile culture of Maccari, at the same time writer, illustrator, layout artist and factotum of *Il Selvaggio*, contributes to amplify or soften the arguments exposed in the texts.

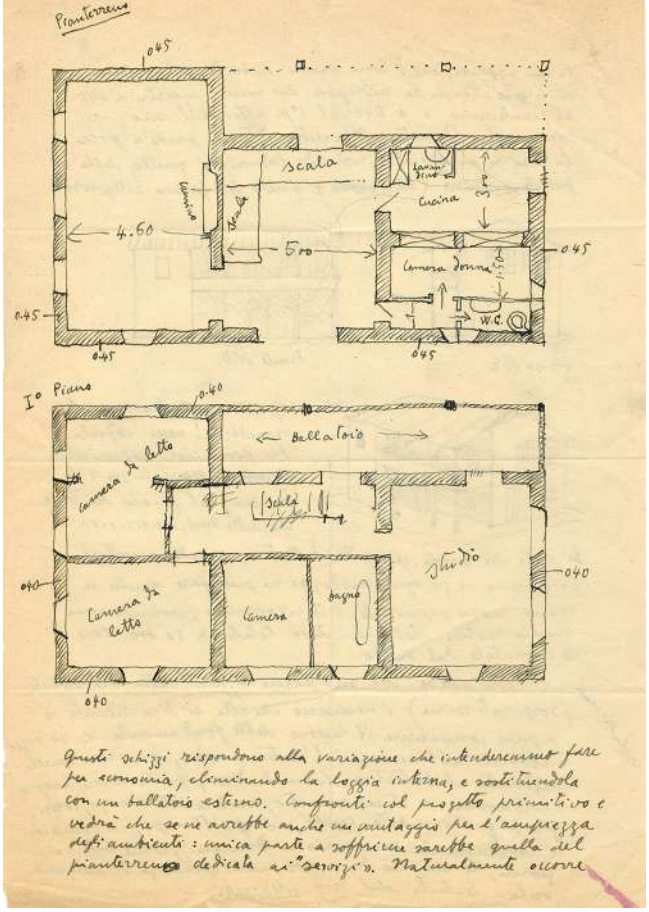
Keywords: Architectural Cartoons, Mino Maccari, Leo Longanesi, Razionalismo, Marcello Piacentini



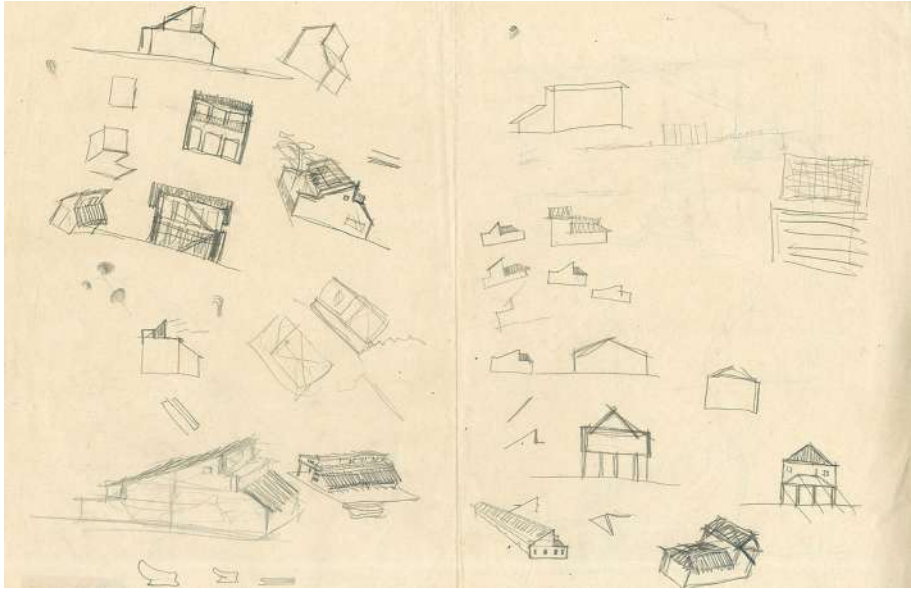
4.1, 4.2
Cartolina de *Il Selvaggio* inviata da Mino Maccari a Carlo Mollino, 13 settembre 1934.
Politecnico di Torino, Sezione Archivi Biblioteca Gabetti (SABGT), *Fondo Carlo Mollino*, C1.1.1934, *r/v*

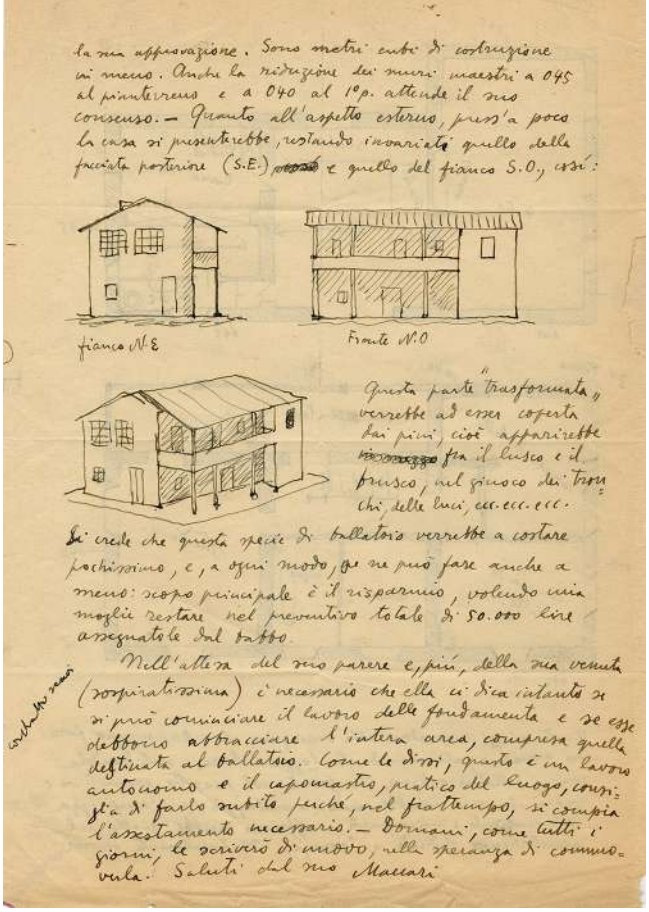
Non sorprende allora la singolare somiglianza degli alzati e delle viste del pittore Maccari con alcune delle tavole disegnate a matita da Ottone Rosai per illustrare *L'architettura delle case coloniche in Toscana*, un testo uscito a Firenze nel 1934, firmato dal giornalista toscano Mario Tinti, altro nome ricorrente nel palinsesto del *Selvaggio* [*Fig. 4.6*].
Per Mollino, invece, questa sarà l'ulteriore occasione per mettere a frutto un'esplorazione di volumi tanto libera quanto personale, destinata a mediare, pur senza riuscirci del tutto[6], l'estro creativo dell'architetto con le aspettative più timide e riservate del committente[7] [*Figg. 4.7, 4.8, 4.9*].
Mentre un cantiere è ormai avviato a Forte dei Marmi[8], il progetto è oggetto, nel novembre 1936, di una pubblicazione sulla *Domus* di Gio Ponti[9].

L'AMANTE DEL DUCA
Romanzo d'avventure
(Continuazione)


Pianterreno
scala
cucina
camera donna
W.C.
4.60
5.10
0.45
I° Piano
0.40
ballatoio
camera da letto
studio
camera da letto
camera
bagno
Questi schizzi rispondono alla variazione che intenderemmo fare per economia, eliminando la loggia interna, e sostituendola con un ballatoio esterno. Confrontati col progetto primitivo e vedrà che se ne avrebbe anche un miglioramento per l'ampiezza degli ambienti: unica parte a soffrirne sarebbe quella del pianterreno dedicata ai "servizi". Naturalmente occorre

MARIO TINTI
L'ARCHITETTURA
DELLE CASE COLONICHE
IN TOSCANA
CON 32 DISEGNI DI OTTONE ROSAI
RINASCIMENTO DEL LIBRO
FIRENZE 1933-XIII





la mia approvazione. Sono metri cubi di costruzione in meno. Anche la riduzione dei muri maestri a 045 al pianterreno e a 040 al 1°p. attende il mio consenso. — Quanto all'aspetto esterno, press'a poco la casa si presenterebbe, restando invariato quello della facciata posteriore (S.E.) ~~nord~~ e quello del fianco S.O., così:

fianco N.E

Fronte N.O

Questa parte "trasformata" verrebbe ad esser coperta dai pini, cioè apparirebbe ~~un maggio~~ fra il lusco e il fusco, nel giuoco dei tronchi delle luci, ecc. ecc. ecc.

Si crede che questa specie di ballatoio verrebbe a costare pochissimo, e, a ogni modo, se ne può fare anche a meno: scopo principale è il risparmio, volendo mia moglie restare nel preventivo totale di 50.000 lire assegnatole dal babbo.

Nell'attesa del mio parere e, più, della mia venuta (sospiratissima) è necessario che ella mi dica intanto se si può cominciare il lavoro delle fondamenta e se esse debbono abbracciare l'intera area, compresa quella destinata al ballatoio. Come le dissi, questo è un lavoro autonomo e il capomastro, pratico del luogo, consiglia di farlo subito perché, nel frattempo, si compia l'assestamento necessario. — Domani, come tutti i giorni, le scriverò di nuovo, nella speranza di comunicarle. Saluti dal mio Maccari

4.3
Mino Maccari, Illustrazione a Carlo Mollino, "L'amante del duca", 30 aprile 1935.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, Studio per Edizioni Scelte – SPES, 1977, vol. 4, 175)

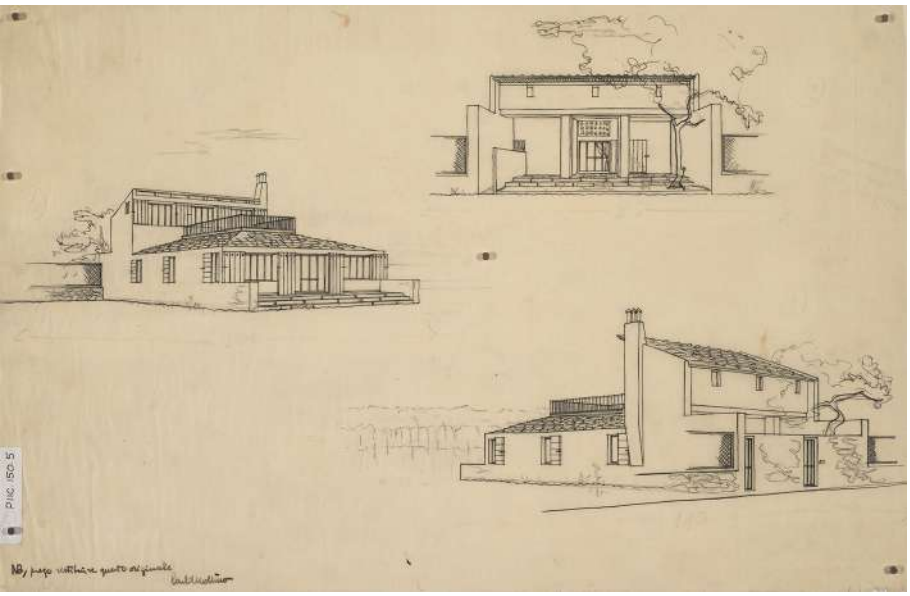
4.4, 4.5
Mino Maccari, Lettera a Carlo Mollino con indicazioni per il progetto di casa Offidani-Maccari a Forte dei Marmi.
SABGT, *Fondo Carlo Mollino*, PdV.1.2, *r/v*

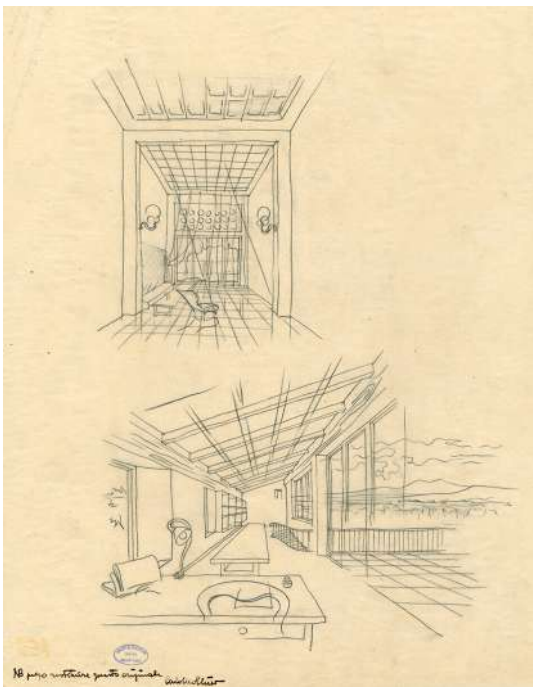
4.6
Ottone Rosai, Copertina del volume di Mario Tinti, *L'architettura delle case coloniche in Toscan*a. Con 32 disegni di Ottone Rosai.
(Firenze, Rinascimento del Libro, 1935)

4.7
Carlo Mollino, Studi preliminari per casa Offidani-Maccari, Forte dei Marmi.
SABGT, *Fondo Carlo Mollino*, P11.C.150.40

4.8
Carlo Mollino, Progetto per Casa Offidani-Maccari, Forte dei Marmi.
SABGT, *Fondo Carlo Mollino*, P11.C.150.5

4.9
Carlo Mollino, Progetto per Casa Offidani-Maccari, Forte dei Marmi.
SABGT, *Fondo Carlo Mollino*, P11.C.150.10





Paesaggi del *Selvaggio*

La storiografia ha da tempo riconosciuto all'esperienza del *Selvaggio* il valore di documento artistico di primo piano, animato dall'ostinata ricerca di un'originale versione di modernità, aperto ai suggerimenti di una cultura figurativa in continua evoluzione[10].

Tra i tanti temi cari a Maccari, che ha preso parte alla Grande Guerra e poi alla Marcia su Roma, vi è quello delle realizzazioni edilizie del regime fascista. Sostenuta dal bolognese d'adozione e più giovane Leo Longanesi sul quindicinale *L'Italiano*, l'invettiva di Maccari è diretta contro il centralismo delle politiche di governo e le manovre speculative dei grossi appalti, contro il "falso antico" e la retorica monumentale dell'architettura ufficiale, contro gli sventramenti che, in nome del "moderno" e del "razionale", fanno scempio d'interi centri antichi del paese.

Sin dai suoi inizi, e in modo sempre più sistematico dal 1926, la rivista ospita, accanto agli articoli, una variegata gamma di rappresentazioni grafiche riconducibili ai più diversi registri espressivi e generi artistici. Caricature e paesaggi, nature morte e vedute urbane, linoleum e disegni a penna, legni incisi e fotografie s'intrecciano ad un insieme ugualmente polifonico di testi, tra cui spiccano, accanto ai corsivi, i motti, i giochi di parole, gli aforismi, le rime.

A firmarli è una rosa di autori che include, a fianco di Maccari e Longanesi, critici d'arte e artisti, giornalisti di professione e scrittori dilettanti, disegnatori satirici e alcuni architetti: tra gli altri, il pittore e critico d'arte Ardengo Soffici, mentore della rivista e padre spirituale dei giovani de *Il Selvaggio*, il notaio e collezionista triestino Manlio Malabotta, il pittore e caricaturista marchigiano Amerigo Bartoli, l'architetto palermitano Giuseppe Pensabene, il pittore fiorentino Ottone Rosai, il già citato Mario Tinti.

Ma richiamiamo a grandi linee alcuni momenti salienti della vicenda del *Selvaggio*, sorto poco più di un mese dopo l'assassinio Matteotti, a Colle Val d'Elsa, poco distante da Poggibonsi. Ed è proprio un *ras* di Poggibonsi, Angiolo Bencini, ufficiale di artiglieria nella Prima Guerra Mondiale e poi squadrista con ambizioni politiche, a metter su e finanziare questo giornale di provincia, affidando la redazione al ventiseienne Mino Maccari, da poco laureato in legge. Irriverente e polemico, Maccari è l'unico intellettuale nella zona disponibile a un lavoro giornalistico e che sappia anche disegnare.

Di fronte alle gravissime agitazioni provocate dal delitto Matteotti, *Il Selvaggio* riunisce attorno a sé gli squadristi della prima ora partecipanti alla Marcia su Roma e sostiene senza riserve il regime, facendosi alfiere della parte più intransigente dell'ideologia fascista. L'anticonformismo, il dissenso preconcetto,

[10] Cfr. l'ampia bibliografia sul tema, in particolare: *Mino Maccari, con testo critico di Roberto Longhi e "Fogli da un taccuino" di Mino Maccari* (Firenze, Edizioni U, 1948); Carlo Ragghianti, *Il Selvaggio di Mino Maccari* (Venezia, Neri Pozza, 1955); Luigi Cavallo (a cura di), *Indice del Selvaggio* (Firenze, Galleria Michaud, 1969); Alberto Asor Rosa, "Selvaggismo e novecentismo: La cultura letteraria e artistica del regime", *Storia d'Italia: Dall'Unità a oggi* (Torino, Einaudi, 1975), 1500-1520; Luciano Troisio, *Le riviste di Strapaese e Stracittà, Il Selvaggio, L'Italiano, '900* (Treviso, Canova, 1975); Giuliano Briganti, Bernardina Sani (a cura di), *Mino Maccari*, catalogo della mostra, Siena, palazzo Pubblico, 23 luglio-15 ottobre 1977 (Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1977), XI-XIII; William Adamson, "The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity. The Case of Il Selvaggio", *Journal of Contemporary History*, 30 (1995), 555–575 DOI: http://dx.doi.org/10.1177/002200949503000401; *Mino Maccari: l'avventura de Il Selvaggio: artisti da Colle a Roma, 1924-1943* (Firenze, Maschietto & Musolino, 1998); Lara Pucci, "Re-Mapping the Rural: The Ideological Geographies of Strapaese", in *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?*, edited by Angela Dalle Vacche (New York, Palgrave Macmillan, 2012), 178-195 DOI: https://doi.org/10.1057/9781137026132_10. Il saggio si basa sull'analisi critica della rivista *Il Selvaggio* nella sua preziosa e oggi rara edizione anastatica, *Il Selvaggio: 1924–1943* (Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1977). I riferimenti alle pagine degli articoli sono quelli desunti da tale raccolta.

l'esaltazione della parte più radicale del fascismo sono i registri dominanti della fase colligiana coincidente con i primi due anni della rivista[11].

Nella primavera del 1926, con le dimissioni di Farinacci da segretario generale del Partito, finisce l'era degli squadristi intransigenti e il momento della battaglia può dirsi chiuso: *Il Selvaggio*, ormai trasferito nel capoluogo toscano, risorge con un cambio di rotta, ripiegando sull'arte, trasformandosi da foglio politico in strumento di cultura, con spazi crescenti dedicati alla pittura, al cinema e alla letteratura[12].

Intanto, nell'autunno di quell'anno esce il primo numero di *900*, di Massimo Bontempelli, tutto in francese, con un programma apparentemente opposto. La rivista è subito individuata dal *Selvaggio* come l'interprete di quel modernismo europeista, antiprovinciale e antitaliano che occorre strenuamente combattere. Inizia così la polemica di Strapaese con Stracittà, chiarita dall'articolo pubblicato nella rubrica "Gazzettino", a firma di Orco Bisorco, uno dei tanti pseudonimi con cui si firma Maccari, apparso nel novembre 1927, dove *Il Selvaggio* si propone come "l'affermazione risoluta e serena del valore attuale, essenziale, indispensabile delle tradizioni e dei costumi caratteristicamente italiani, di cui il paese è insieme rivelatore, custode, rinnovatore"[13].

Tutti i motivi fondamentali di Strapaese vi sono chiaramente tracciati: la valorizzazione e il recupero degli elementi autoctoni della provincia e dell'orgogliosa tradizione agreste toscana, la difesa delle radici naturali della civiltà italiana contro quelle teorie e quelle pratiche che, sotto le sembianze di una modernità cittadina, industrialista, d'avanguardia e cosmopolita, possono corromperli o inquinarli.

Com'è stato ampiamente riconosciuto, la dissidenza del *Selvaggio* nei confronti delle manifestazioni più ufficiali del regime, è inquadrabile nel registro della fronda, ovvero di una critica rimasta tutta interna e fedele al fascismo e che mai ne metterà in dubbio i cardini fondamentali[14].

Accanto alla satira politica e di costume, *Il Selvaggio* ospita le opere grafiche di artisti contemporanei che sostiene entusiasticamente e di cui contribuisce a diffondere l'operato: nella rivista saranno pubblicate, tra le altre, opere di Carlo Carrà e Giorgio Morandi, un artista, quest'ultimo, per molti anni conosciuto solo attraverso la rivista di Maccari.

Interventi sulla città e l'architettura italiana di quegli anni si susseguono, rapsodicamente, a partire dallo spostamento della redazione a Firenze fino a pochi mesi prima della cessazione delle pubblicazioni, cinque settimane prima dell'arresto di Mussolini, e trovano un momento di massima concentrazione negli anni 1931-1935, intrecciandosi con il fittissimo dibattito disciplinare sviluppatosi sul piano nazionale.

[11] Cfr. Troisio, *Le riviste di Strapaese e Stracittà, Il Selvaggio, L'Italiano–'900*, 11-17.

[12] Cfr. Paolo Cesarini, "I disegnini a ruota libera", in *Mino Maccari*, a cura di Giuliano Briganti, Bernardina Sani, XI-XIII.

[13] Orco Bisorco [Mino Maccari], "Gazzettino ufficiale di Strapaese", *Il Selvaggio*, 21, IV (15 febbraio 1927), 9.

[14] Cfr. Anna Maria Sciascia, *Arte e politica dopo il '22. Il Selvaggio* (Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1993), 39-42.

L'occasione d'inizio è fornita, nel marzo 1926, dal concorso per la progettazione del ponte alla Vittoria a Firenze[15]. Nel numero successivo, la redazione fiorentina pubblica una piccola xilografia di Maccari raffigurante un borgo medievale a commento di un breve articolo ove nel dialogo immaginario tra "il Gran Capo" e "uno dei Ras" si professa la predilezione per il "borgo selvaggio" rispetto alla città industriale[16]. Lo segue un estratto del celebre brano di Ruskin sulla conservazione delle architetture del passato tratto dalla *Lampada della memoria*[17]. A chiusura del numero, "Allarme!" di Ardengo Soffici, è dedicato alla necessità di proteggere piazze e borghi antichi dalla "barbarie edilizia", dalle "profanazioni" e dalle "contaminazioni indegne" di scriteriati piani di riordino, ma anche dagli "innumerevoli monumenti ai caduti […] che ridicolizzano ormai ogni borgo d'Italia"[18].

L'idea dell'arte – e dell'architettura – come espressione del fascismo e l'esplicita richiesta di una sorveglianza artistica da parte dello Stato, ripresa da Soffici anche in interventi successivi e ribadita da Maccari[19], è un tema cruciale per tutto il dibattito sull'architettura italiana di questi anni. Il tema, com'è noto, è destinato, nel 1931, a trovare una sua esplicita formulazione nel *Rapporto sull'architettura* di Pier Maria Bardi.

Nel numero seguente, è ancora Soffici a richiamare l'attenzione sul rapporto tra fascismo e cultura, in occasione dell'annuncio da parte del capo dello Stato del nuovo piano d'ingrandimento per Roma[20], questione sempre più pressante fino al 1931, con l'approvazione del nuovo documento urbanistico della capitale.

A settembre e a ottobre 1926, nel mirino di Punta-e-taglio, altro fantasioso *nom de plume* del direttore della rivista, è la retorica augustea del fascismo ufficiale, identificata in Federico Valerio Ratti, l'autore del testo dell'inno fascista, e negli architetti romani Armando Brasini e Marcello Piacentini, cui Mussolini ha da poco riconosciuto la prestigiosa carica di Accademici d'Italia. Ratti, ribattezzato per l'appunto "Augusto Valerio", è l'immaginario costruttore di "Rattaglia", una città "tutta in cemento armato, con archi di trionfo in cartapecora e vittorie alate"; Brasini ne è l'architetto, affiancato da Piacentini[21].

Come scriverà Carlo Ludovico Ragghianti, la rivista attacca le figure dei gerarchi più in vista, l'establishment ufficiale del regime, "tutto il professionismo intellettuale-politico e artistico-politico in cui il regime si identifica e che lo serve con zelo in ogni occasione"[22].

Le principali trasformazioni urbanistiche in corso nel capoluogo toscano non sfuggono alle penne di Maccari e dei suoi collaboratori, che nell'aprile 1927 si fanno promotori di una contro-proposta al progetto in corso di approvazione per la sistemazione dell'area di piazza della Signoria[23]. Nel contempo, accanto alle minacce

[15] "Sventrami Vigliacco!", *Il Selvaggio*, 2, III (1-14 marzo 1926), 4.
[16] Mino Maccari, "Così sia!", *Il Selvaggio*, 3, III (1-14 aprile 1926), 6.
[17] John Ruskin, "Ruskin dice la sua", *ivi*, 7.
[18] Ardengo Soffici, "Allarme", *ivi*, 8.
[19] Mino Maccari, "Necessità e funzione di una politica artistica", *Il Selvaggio*, 4, VI (28 febbraio 1929), 11-12.
[20] Ardengo Soffici, "Per ritrovarsi", *Il Selvaggio*, 4, III (16-30 aprile 1926), 11.
[21] Punta-e-taglio [Mino Maccari], "Casi di Strapaese e stracasi di Rattaglia", *Il Selvaggio*, 9, III (7 settembre 1926), 25; Punta-e-taglio [Mino Maccari], "Strapaese", *Il Selvaggio*, 10, III (1° ottobre 1926), 29-30.
[22] Carlo Ludovico Ragghianti, "La frusta del Selvaggio", in Ragghianti, *Il Selvaggio di Mino Maccari*, 9-66: 24.
[23] Il Selvaggio, "Una proposta", *Il Selvaggio*, 8, IV (30 aprile 1927), 64.
[24] L'omino di bronzo [Mino Maccari], "Mostruosità e rovine", *Il Selvaggio*, 6, IV (30 marzo 1927), 54.
[25] Cfr. Mario Isnenghi, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri* (Milano, Mondadori, 1994), 251-259.
[26] Carlo Carrà, "Monumentomania", *Il Selvaggio*, 4, II (3 marzo 1927), 48.

di nuovi sventramenti nei borghi antichi[24], la rivista mette in guardia circa gli effetti nefasti della pletora di monumenti celebrativi corrispondente alla massiccia campagna inaugurata dai governi italiani già all'indomani della Grande Guerra[25]: è Carlo Carrà, di cui la rivista pubblica sei opere grafiche tra il 1926 e il 1931, ad affrontare la questione in "Monumentomania", il 3 marzo 1927[26].

Intanto, nel numero del 15 marzo 1927, è inaugurata la rubrica "Sesto Caio Baccelli", giocosa rivisitazione del popolare annuario campagnolo contenente le previsioni meteorologiche per il mese di marzo e un elenco di aforismi che ironizzano su alcuni recenti episodi di cronaca, tra cui spicca la notazione di un Armando Brasini che continua "a credersi e ad essere ritenuto un architetto della nuova Italia" e di un Cesare Bazzani, l'autore della nuova biblioteca fiorentina, che fa "lo stesso"[27].

Ad aprile, l'allarme per l'imminente scomparsa dell'antica tradizione artigianale italiana è lanciato da Rosai[28] mentre nel numero di settembre si mettono in luce i rischi e le conseguenze della moderna organizzazione scientifica del lavoro[29].

Nel 1928, mentre si danno alle stampe *Il trastullo di Strapaese*, raccolta di strofe popolari, filastrocche e legni incisi e l'*Almanacco di Strapaese*, un'originale riproposta del tipico lunario agricolo, contenente consigli pratici, pensieri, aforismi, oroscopi, proverbi, ricette culinarie, date memorabili ed eclissi, il nuovo sistema d'illuminazione elettrica dei mosaici del battistero di San Giovanni, concepito "contro ogni buon senso" e incomprensibilmente affidato a una ditta milanese, suscita irritazione nella redazione del *Selvaggio*[30].

Ma è il 30 maggio 1928 che l'orizzonte della polemica esce finalmente dai ristretti confini toscani per abbracciare una più ampia prospettiva nazionale. Da poco più di un mese, a Roma, nelle gallerie del palazzo delle Esposizioni si è aperta la I Esposizione italiana di Architettura Razionale, promossa da Adalberto Libera e Gaetano Minnucci e inaugurata col patrocinio del Sindacato Nazionale Fascista architetti[31]. La battaglia antirazionalista del *Selvaggio* ha ufficialmente inizio. La redazione non ha dubbi tanto da liquidare in un'unica lapidaria sentenza l'evento di via Nazionale come mostra di "roba schifosa, repugnante, bolscevica, americana e tedesca"[32].

Mentre prosegue la lamentela riguardante i "brutti monumenti"[33] e, con l'aforisma "sventramento sottintende inventramento"[34], si decreta la definitiva equazione tra demolizioni, opere pubbliche e ingenti interessi finanziari, sul numero di ottobre 1928 appaiono cinque "Cartoline Illustrate. Ovvero Strapaese in legno", opera di Maccari, con altrettante vedute di Viareggio, San Gimignano, Colle Val d'Elsa, Livorno e Bologna[35].

Ma la campagna architettonica antimodernista non è certo l'unico argomento che sta a cuore alla redazione del *Selvaggio*: a fianco dei primi attacchi al "ra-

[27] Lo Strologo di Brozzi [Mino Maccari], "Sesto Caio Baccelli", *Il Selvaggio*, 6, IV (15 marzo 1927), 52.

[28] Ottone Rosai, "L'artigiano e… il cavaliere", *Il Selvaggio*, 8, IV (30 aprile 1927), 62.

[29] L'Abbordatore [Mino Maccari], "La Standardizzazione, l'originalità e l'anima", *Il Selvaggio*, 18, IV (30 settembre 1927), 106.

[30] "Cose Fiorentine", *Il Selvaggio*, 6, V (30 marzo 1928), 24.

[31] Sulla I Esposizione del MIAR cfr. Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944* (Torino, Einaudi, 1989), 93-94.

[32] "Spuntature", *Il Selvaggio*, 15, IV (30 maggio 1928), 95-96: 95.

[33] "Varie", *Il Selvaggio*, 20, V (31 ottobre 1928), 210.

[34] *Ibidem*.

[35] "Cartoline Illustrate Ovvero Strapaese in Legno, con tavole di Souvenir di Viareggio; Un pensiero di San Gimignano; Saluti da Colle Val d'Elsa; Rimembranza di Livorno; Ricordo di Bologna", *Il Selvaggio*, 20, V (1° ottobre 1928), 210.

SELVAGGIO

CENNI DI GEOGRAFIA

La Geografia, Historiae oculus, s'è arricchita d'una nuova terra, a giudicare da questa cartina capitatami fra le mani. Gira e rigira, c'è parsa degna d'un geografo, a dar la verità, piuttosto di cattivo umore; ma in fondo buon ragazzo, perchè da tutti i suoi geroglifici si capisce chiaramente soprattutto una cosa: che per andare a Strapaese non c'è che una strada, e si chiama Fascismo.

4.10
"Cenni di geografia", 28 febbraio 1929.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 3, 9)

zionale", la virulenza polemica della rivista giunge a colpire le anime più diverse della coeva cultura architettonica italiana, dal "pastiche eclettico"[36], al "falso antico"[37] e allo "stile augusteo"[38], di cui i progetti di Brasini e la Casa del Fascio di Adolfo Coppedè a Lastra a Signa sono additati come esempi massimamente rappresentativi, mentre non si risparmiano critiche neanche alle "villette liberty"[39] e agli stucchi "alla Galileo Chini"[40]. E pochi giorni prima che i contenuti del discorso dell'Ascensione di Mussolini siano dati alle stampe sulle pagine de *Il Popolo d'Italia* con il titolo di "Sfollare le città", Maccari avverte: "Sfollar le città, ma per Dio, che questo non significhi incittadinire i paesi!"[41].

A gennaio e febbraio 1929, il settimo anno dalla fondazione, la redazione è ancora a Firenze per stabilirsi, nei mesi successivi a Siena, presso la Tipografia dell'Ancora, in via delle Terme. Nel numero del 28 febbraio, un grande disegno raffigurante una cartina geografica mostra Strapaese al centro dell'"Isola di Buonafede", circondato tutt'intorno dalla "Selva del vero fascismo", dal "Monte di miseria", dallo "Sdrucciolo dei profittatori", dalla "Miniera delle illusioni" e dal "Baluardo della tradizione". Il viaggio per arrivare all'isola di Buonafede è difficile e irto di ostacoli: l'isola è bagnata dal "Mar de' guai", dal "Mar di Lete" e dal "Canale dell'ingratitudine". "Nell'isola -, recita la didascalia, non c'è posto per i benpensanti o per i borghesi, ma per il contadino e il conte, l'analfabeta e l'intellettuale […]. L'unica strada per raggiungere l'isola è il fascismo"[42] [*Fig. 4.10*].

L'invenzione di un'immaginaria geografia di Strapaese tradotta in un eterogeneo repertorio di rappresentazioni grafiche in cui rientrano le vignette didascaliche e le vedute di paesaggio, risale al numero del 15-30 luglio 1926 dove un disegno del direttore raffigurante una viuzza in piena campagna indicata come "La strada che porta Strapaese" introduce un articolo di Punta-e-taglio, che annuncia l'inizio della "Cronaca di Strapaese" e rivela l'ubicazione di questo nuovo centro. Completa la pagina un paesaggio di Rosai inteso a "dare un'idea di come i selvaggi sentono, intendono e vogliono italiana e paesana l'Italia"[43].

Nel dicembre 1929 l'opposizione Strapaese – Stracittà è il tema di un'altra grande illustrazione di copertina. Come la cartina geografica pubblicata a febbraio, quest'ultima racconta una storia semplice e didascalica che ha come protagonisti Marinetti, Ugo Ojetti, Massimo Bontempelli e altri abituali antagonisti del *Selvaggio*. In essa, Stracittà si distingue nettamente grazie alla sua "architettura razionale, ostile al sorriso dei bimbi, trionfo del W.C. e degli articoli di gomma. Di contro si erige Strapaese, i cui poggi ameni, ricchi di boschi, son popolati di donne gravide e di moccoloni che ruzzano e folleggiano"[44].

Tra il 1926 e il 1930, negli anni fiorentini e senesi del *Selvaggio*, le immagini urbane sono rare, confinate in spazi ristretti, proposte in inquadrature pitto-

[36] "Il falso antico", *Il Selvaggio*, 21-22, V (30 novembre 1928), 213.
[37] *Ibidem*.
[38] *Ibidem*.
[39] Mino Maccari, "Per fare sul serio", *Il Selvaggio*, 23, V (15 dicembre 1928), 19-20: 19.
[40] *Ibidem*.
[41] *Ivi*, 20; cfr. Benito Mussolini, "Cifre e deduzioni. Sfollare le città", *Il Popolo d'Italia*, 22 dicembre 1928.
[42] "Cenni di Geografia", *Il Selvaggio*, 4, VI (28 febbraio 1929), 9.
[43] "La strada che porta Strapaese secondo un disegno di Mino Maccari", *Il Selvaggio*, 8, III (15-30 luglio 1926), 21; Punta-e-taglio [Mino Maccari], "Qui, o signori, incomincia la Cronaca di Strapaese", *Il Selvaggio*, 8, III (15-30 luglio 1926), 21; "Disegno inedito di Ottone Rosai", *Il Selvaggio*, 8, III (15-30 luglio 1926), 21.
[44] "Spiegazione dell'incisione", *Il Selvaggio*, 24, VI (30 dicembre 1929), 61.

resche e in composizioni che privilegiano costantemente il dato naturale su quello costruito, come nelle citate cartoline ricordo, nelle frequenti vedute di Livorno, o nel disegno pubblicato sulla copertina del 30 aprile 1930, inno ad uno dei tre fiumi che attraversa Torino, la Dora Riparia, ritratta in primo piano, sullo sfondo dell'ottocentesco ponte Mosca[45] [*Fig. 4.11*]. D'altro canto, è Maccari a precisare nel numero del 30 aprile 1927: "per noi un disegno, un'incisione, un'acquaforte valgono come un articolo, servono alla nostra campagna 'selvaggia' come e più della prosa"[46].

Lentamente va maturando un'iconografia urbana, dove le sollecitazioni visive amplificano, senza però mai farvi diretto riferimento, il valore degli interventi polemici sui nuovi monumenti celebrativi, le demolizioni e la salvaguardia del patrimonio architettonico nazionale, mentre si fa strada l'interesse squisitamente artistico per disegni, legni incisi, acqueforti e xilografie[47].

Nel 1931, chiamato a Torino da Curzio Malaparte per collaborare al quotidiano *La Stampa*, Maccari trasferisce la sede del *Selvaggio* nel capoluogo piemontese, in un ammezzato di via Pietro Micca 12, dove rimarrà dal 30 gennaio fino alla fine dell'anno. Nella città-laboratorio dell'architettura moderna italiana, della grande azienda automobilistica e dello stabilimento del Lingotto, fonte d'innumerevoli suggestioni liriche per artisti e architetti, nella città di Riccardo Gualino e dell'omonimo palazzo per uffici accolto come precoce esempio di architettura moderna italiana da *Domus* e da *La casa bella*[48], Maccari non fa segreto della propria differente matrice culturale e in quarta pagina licenzia una rima il cui protagonista è proprio l'industriale biellese, quintessenza del moderno imprenditore, colto e aperto alle novità, che nel 1930 il regime ha inviato al confino con l'accusa di bancarotta fraudolenta[49]. Gualino è preso di mira non solo come industriale ma come mecenate di artisti e patrocinatore d'incarichi architettonici e iniziative teatrali, subito individuato da Maccari come l'interprete di una cultura in competizione con quella che trova ospitalità nelle pagine del *Selvaggio*.

Intanto, il tema del compito che l'architettura moderna debba assumere in uno Stato fascista diventa centrale proprio all'inizio di quel 1931: ad innescare la discussione è l'articolo "Architettura arte di Stato" del gallerista, giornalista e critico, Pier Maria Bardi, pubblicato il 31 gennaio sulle pagine de *L'Ambrosiano*. Il tema, ripreso successivamente nel già citato *Rapporto sull'architettura*, è lungamente dibattuto tra febbraio e giugno su tutti i quotidiani[50]. Nell'opera di riorganizzazione dell'apparato statale avviata dal fascismo, Bardi ritiene impellente una revisione della legislazione sull'architettura e la costituzione di un organismo centrale che sostituisca le commissioni edilizie, e vigili e intervenga per fare spazio a quella che si profila ormai, come una nuova coscienza artistica italiana[51].

IL SELVAGGIO

Anno VII N. 2
30 Aprile 1930 - VIII.

VENTO NEL FOGLIAME

OCCHI APERTI

4.11
"Disegno di Mino Maccari", 30 aprile 1930.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 3, 69)

[45] "Disegno di Mino Maccari", *Il Selvaggio*, 2, VII (30 aprile 1930), 69.

[46] Orco Bisorco [Mino Maccari], "Gazzettino ufficiale di Strapapese", *Il Selvaggio*, 8, IV (30 aprile 1927), 61.

[47] Cfr. l'analisi iconografica proposta in Marta Nezzo, "1932-1943: Il Selvaggio romano tra immagini e scritti d'artista", in *Mino Maccari l'avventura de Il Selvaggio. Artisti da Colle a Roma 1924-1943* (Firenze, Maschietto & Musolino, 1998), 169-204: 172.

[48] Cfr. *Domus*, 6, III (giugno 1930); *La casa bella*, 8, III (agosto 1930).

[49] "Ecco Gualino/che va al confino/è un uomo emerito/che ha molto seguito", *Il Selvaggio*, 1, VIII (30 gennaio 1931), 84.

[50] Pier Maria Bardi, "Architettura arte di Stato", *L'Ambrosiano*, 31 gennaio 1931; Fillia, "Architettura di Stato", *L'Ambrosiano*, 16 febbraio 1931; Pier Maria Bardi, "Architettura di stato e confusioni futuriste", *L'Ambrosiano*, 19 febbraio 1931.

[51] Sul tema dell'architettura come arte di stato cfr. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, 99-109.

Piacentini, il gran flagello
Sta ponzando un macchiavello

Sì che fremon nella bara
I relitti di Juvara

Ma il famelico architetto
A Torin vuol dare assetto

E già volge su Via Roma
L'aspra brama e l'ugna indoma

Ei vuol prender – qual disdoro!
Per le corna il vecchio Toro

E sciupar, col sol toccarlo,
Il di dietro del San Carlo.

Deh ritorna sui tuoi passi
Gran Maestro dei compassi

Che già basta a far del mal
L'architetto razional.

4.12
"Piacentini il gran flagello…", 15 febbraio 1931.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 3, 86)

La polemica architettonica – anti-piacentiniana e antirazionalista – di Maccari si inserisce nel vivo di questo dibattito e si fa esplicita nel numero del 15 febbraio con l'immagine di un Marcello Piacentini, indosso l'uniforme di Accademico d'Italia, che cavalca un drago alato [*Fig. 4.12*]. Il disegno fa da sfondo a una scherzosa filastrocca il cui tema centrale è la ricostruzione, sancita con Regio Decreto del luglio 1930, della via Roma di Torino[52]. Per la ricostruzione del primo tratto, la legge ha prescritto l'adozione di un improbabile stile "settecentesco" identificato nelle architetture della piazza San Carlo, il cui primo cantiere, com'è noto, risale al 1618. Le divergenze tra la gestione corrente della trasformazione e le posizioni di respiro europeo espresse dai giovani razionalisti sono evidenti alla fine del marzo 1931 quando alla II Mostra di Architettura Razionale si espongono le prospettive del contro-progetto del gruppo torinese del MIAR[53]. La consulenza affidata a Piacentini per la ricostruzione del secondo tratto e il ruolo di abile regista da lui incarnato in quell'occasione è vicenda studiata e ben nota e la rima non risparmia espliciti riferimenti alla non semplice sistemazione della piazza retrostante le due chiese, delicatissimo nodo di tutta l'operazione del secondo tratto.

Quello del febbraio 1931 è il primo di una serie di argomenti polemici contro l'Accademico d'Italia, che, sin dai primi mesi di governo, Mussolini ha individuato quale artista innovatore nel clima culturale romano e che, dal 1929, sarà al centro di una sequenza ininterrotta d'incarichi di eccezionale portata, confermandosi come interprete e arbitro di ogni impresa ufficiale.

È nel numero di marzo dello stesso anno, che, preannunciata dalla filastrocca pubblicata a febbraio, la polemica architettonica del *Selvaggio* prende slancio, trovando in un lungo articolo di Ardengo Soffici, una sua prima sistematizzazione critica[54]. In 22 punti, Soffici si richiama ai valori costitutivi della civiltà italiana: la sua, più che una critica circostanziata, è un'invettiva, intessuta di argomenti poveri e epidermici, considerazioni di comune buon senso, alternate a iperboli e equazioni – non del tutto inedite in quegli anni – tra modernismo architettonico, bolscevismo, filisteismo ebraico e massoneria. Più avanti, i toni polemici dell'articolo trovano un immediato riscontro nella vignetta dal titolo "La Cometa infausta ovvero il Marcello Piacentini incombente"[55] [*Fig. 4.13*]: qui una folla di uomini e donne osserva con terrore una stella cometa apparsa improvvisamente nel cielo stellato; alcune persone guardano in alto, mentre altre fuggono in ogni direzione. Tutt'intorno, gli edifici di una città sembrano vacillare, mentre la cima di una torre, staccatasi, sta precipitando. In primo piano si osservano le macerie di una costruzione: l'equazione tra architettura moderna e rovina è esplicita.

[52] "Piacentini il gran flagello sta ponzando un machiavello", *Il Selvaggio*, 2, VIII (15 febbraio 1931), 86. L'immagine di Juvarra come drago alato si ritrova in Carlo Mollino, "L'architettura di Torino. Le sabbie mobili", *L'Italia letteraria*, 45, X (10 novembre 1934), 4.

[53] "Via Roma, via nuova", *Casabella*, 43, III (1931), 9-17; cfr. inoltre Pietro Maria Bardi, "Il mistero di via Roma", L'Ambrosiano, 1° maggio 1931; Pietro Maria Bardi, "Sperpero architettonico", *L'Ambrosiano*, 4 maggio 1931; Pietro Maria Bardi, "La via Roma di Torino e il tentativo dei nuovi architetti", *L'Ambrosiano*, 16 giugno 1931.

[54] Ardengo Soffici, "Architettura italiana", *Il Selvaggio*, 4, VIII (15 marzo 1931), 15-16. Gli argomenti sono anticipati in Ardengo Soffici, "Razionalità e bellezza", *La Gazzetta del Popolo*, 27 settembre 1930.

[55] "La cometa infausta ovvero il Marcello Piacentini incombente", *Il Selvaggio*, 4, VIII (15 marzo 1931), 96.

L'immagine, come alcune di quelle che seguiranno, rimanda alle xilografie di artisti-artigiani anonimi dell'Ottocento, ai lunari e ai fogli volanti, una fonte essenziale per *Il Selvaggio* e insieme, come sottolineerà Roberto Longhi, un linguaggio di cui Maccari si serve per "illustrare gli umori popolani di un'azione politica in cui era personalmente impegnato"[56].

Oltre all'azione volta a promuovere e sostenere le opere di artisti contemporanei, la rivista si distingue per un originale gusto tipografico che si definisce tramite l'interesse, comune a Maccari e a Longanesi, per i vecchi cliché della stampa illustrata popolare, la predilezione per la tradizione para-letteraria degli annuari agricoli, degli almanacchi e dei calendari, indicazione di una strada alternativa e anticonvenzionale alle mode importate dall'estero e all'omologazione del gusto che andava definendosi dietro la spinta della modernità[57].

Ma ritornando ai temi discussi da Soffici: al centro di questo come del precedente articolo del pittore di Rignano sull'Arno, sono il contrasto tra tradizione nazionale e cultura d'importazione e la difesa dell'italianità come argine alle insidie di una presunta colonizzazione intellettuale e artistica proveniente da oltralpe.

Del resto, è nel 1931 che iniziano a precisarsi i termini del dibattito intorno al linguaggio nazionale dell'architettura, anche se la questione è già stata affrontata, almeno in parte, nel decennio precedente.

Nel 1921, era stato proprio Piacentini a dichiarare l'inferiorità dell'architettura italiana a quella dei paesi stranieri, mentre l'anno seguente ritornerà sul tema mettendo in luce come tale rapporto sia da considerarsi in maniera biunivoca[58]. Su questo argomento, nel 1924 scrive Gaetano Minnucci per il quale l'esempio olandese "serve a tener vivo l'entusiasmo per una nuova architettura italiana"[59]. In seguito agli attacchi ricevuti, l'internazionalismo del Gruppo 7, chiaramente dichiarato nel primo articolo collettivo apparso su *Rassegna Italiana* nel dicembre 1926, è oggetto di accurata revisione da parte di Carlo Enrico Rava che, nei mesi seguenti, non esita a riconoscere il profondo radicamento alla tradizione italiana e la necessità, per la nuova architettura, di "conservare un'impronta tipicamente nostra"[60].

Le reazioni agli articoli di Soffici non si fanno attendere. Nell'ottobre 1930 Persico ha risposto allo scritto pubblicato nelle pagine della *Gazzetta del Popolo*, liquidandolo come "la solita frittata di luoghi comuni contro l'architettura italiana moderna"[61]; nel novembre è la volta di Pier Maria Bardi in "Primi passi italiani dell'architettura razionale" dove si puntualizza che "i razionalisti negano lo spirito materialistico, e proclamano quello artistico"[62].

4.13
"La cometa infausta ovvero il Marcello Piacentini incombente", 15 marzo 1931.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 8, 96)

[56] Cfr. *Mino Maccari*, con testo critico di Roberto Longhi e "Fogli da un taccuino" di Mino Maccari, 11-12; Marta Sironi, *Ridere dell'arte. L'arte moderna nella grafica satirica europea tra Otto e Novecento* (Milano – Udine, Mimesis, 2012), 116-117.

[57] Cfr. Alessandro Del Puppo, "Iconografia e ideologia nei 'Selvaggi' di Toscana 1924-1929", in *Mino Maccari: l'avventura de Il Selvaggio: artisti da Colle a Roma, 1924-1943*, 139-168.

[58] Cfr. Marcello Piacentini, "Il momento architettonico all'estero", *Architettura e Arti Decorative*, (maggio-giugno 1921), 32-76; Marcello Piacentini, "Influssi d'arte nel Nord America", *Architettura e Arti Decorative*, (marzo-aprile 1922), 536-555. Su linguaggio nazionale, internazionalismo e architettura moderna, cfr. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, 108-113.

[59] Cfr. Gaetano Minnucci, "Moderna architettura olandese", *Architettura e Arti Decorative*, (luglio 1924), 492-522: 513.

[60] Cfr. Gruppo 7, "Architettura (IV). Una nuova epoca arcaica", *Rassegna Italiana*, 108, XIX (maggio 1927), 469.

[61] Edoardo Persico, "Soffici e lo scanno rustico", *La Casa Bella*, 34, III (ottobre 1930), cit. in Giulia Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere* (Milano, Edizioni di Comunità, 1964), 18.

[62] Pier Maria Bardi, "Primi passi italiani dell'architettura razionale", *L'Ambrosiano*, 14 novembre 1930.

4.14
"Sogno di un giovane architetto", 31 marzo 1931.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 3, 98)

Intanto, il 31 marzo 1931, a distanza di pochi giorni dall'apertura, nella Galleria d'Arte di Roma, della già citata II Esposizione italiana di Architettura Razionale promossa dal MIAR, il tema del cataclisma modernista evidenziato ne "La cometa infausta", ritorna nel "Sogno di un giovane architetto" [*Fig. 4.14*]: davanti ad un gruppo di case in rovina, inclinate e spezzate, si vedono degli uomini in fuga; alcuni hanno le braccia aperte, altri le mani in testa e tutti sono spaventati. Nello stesso numero, una vignetta dal titolo "Da P. M. Bardi ognun si guardi"[(64)], raffigurante un paravento costituito da quattro pannelli collegati da cerniere, mette alla berlina l'autore del celebre *Tavolo degli Orrori*, vera pietra dello scandalo dell'Esposizione di via Veneto, dove, tra i ritagli di cartoline che raffigurano gli esempi estremi del gusto passatista dello Stato liberale, stanno anche la torre civica di Bergamo e il torrione di Brescia, progetti di Marcello Piacentini[(65)].

La polemica del *Selvaggio* investe le componenti più diverse della cultura architettonica italiana che la rivista sbrigativamente raccoglie sotto la generica etichetta di "architettura razionale". Tra i suoi bersagli espliciti vi è sicuramente l'azione polemica e politica di Bardi, ma le frecciate di Maccari e Longanesi non risparmiano nemmeno le opere di coloro i cui nomi meno facilmente si prestano a un'immediata associazione con un presunto fronte razionalista, la cui compattezza è, peraltro, difficilmente dimostrabile. Un caso a sé stante è costituito da Piacentini, il bersaglio in assoluto più frequente di questa polemica, il cui confronto con i razionalisti, com'è noto, è sin dalla I Mostra di Architettura razionale del 1928, intessuto di reciproche ammonizioni che non di rado assumono il tono di espliciti attacchi, come quello che nel 1931, nel già citato *Tavolo degli Orrori* e nel *Rapporto sull'architettura*, Bardi rivolge all'Accademico d'Italia indicandolo come il massimo ostacolo all'affermazione della tendenza razionalista in Italia[(66)].

Dopo esser approdato, nella seconda metà degli anni Venti, a un linguaggio sobrio e neotradizionalista, di cui sono espressione il nuovo centro di Bergamo, il palazzo di Giustizia di Messina e la Casa Madre dei Mutilati, per tutti gli anni Trenta Piacentini tiene fede ad un'istanza di realismo costruttivo dove l'alienità ad ogni forma di assolutismo dogmatico convive con una mentalità inclusiva che gli consente di affermare la compatibilità tra modernismo e neotradizionalismo sulla scorta di una valutazione fondata su oggettivi criteri di qualità[(67)].

È probabilmente contro tale ruolo di mediazione tra opposte tendenze, lucidamente perseguito da Piacentini a partire dai primi anni Trenta, che si scaglia Longanesi quando registra, nella parabola architettonica del professionista romano il compiersi di un significativo ma preoccupante aggiornamento alle

[(63)] "Sogno di un giovane architetto", *Il Selvaggio*, 5, VIII (31 marzo 1931), 18.

[(64)] "Da Pier M. Bardi ognun si guardi", *Il Selvaggio*, 5, VIII (31 marzo 1931), 19.

[(65)] Sul Tavolo degli Orrori, cfr. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, 99; Pier Maria Bardi, "La 'Tavola degli Orrori' alla Mostra dell'Architettura Razionale", *La Tribuna*, 17 aprile 1931; Pier Maria Bardi, "Razionale, una parola disgraziata", *L'Ambrosiano*, 27 aprile 1931.

[(66)] Cfr. Mario Lupano, *Marcello Piacentini* (Bari, Laterza, 1990), 78.

[(67)] *Ivi*, 77-81. Esemplificativo di questo ruolo di mediazione culturale è il testo di Piacentini *Architettura d'oggi* (Roma, Cremonese, 1930).

recenti tendenze dell'architettura internazionale. L'articolo, pubblicato il 15 aprile dal giornalista romagnolo, compare sotto l'eloquente titolo di "Bandiera Gialla", il tradizionale segnale di pericolo conseguente all'imminente arrivo di una nave straniera[68].

A illustrare l'articolo, in fondo alla pagina, vi è "La pialla dei tre" [*Fig. 4.15*], un impietoso disegno di Amerigo Bartoli dove un busto che indossa una divisa e da cui escono tre colli senza volto sormontati da feluche fasciste sta maneggiando una pialla. Accanto alla pialla vi sono vari edifici romani, tra cui il Colosseo[69]. Alla tetra immagine del mostro tricefalo Bazzani-Brasini-Piacentini inventata da Bartoli, farà da eco, qualche anno dopo, il colorito ritratto dei tre professionisti romani tracciato da La Roma di Mussolini dell'archeologo Muñoz:

> S. E. Brasini brandiva coraggiosamente la matita gialla, segnando un taglio qui, uno squarcio là: a lasciarlo avrebbe spianato mezza Roma, per poi, quel che è peggio, ricostruirla a modo suo. S. E. Bazzani, sempre simpaticissimo, con la sua eloquenza di motore a scoppio, propinava ogni tanto ai colleghi qualche fiorito pistolotto. S. E. Piacentini, esperto lupo di mare, arrivava facilmente al suo segno.[70]

Il 15 maggio 1931 Longanesi riannoda le fila delle riflessioni già esposte ad aprile e licenzia un articolo dedicato, questa volta, al nuovo piano regolatore della capitale. Com'è già stato ampiamente studiato, è nella trasformazione di Roma che si riassumono e confrontano, a partire dagli anni Venti, le diverse anime del fascismo. In questo quadro, la presenza di Piacentini, abile nel mediare posizioni diverse riducendole alla propria visione complessiva della città e dell'architettura, assume una significativa rilevanza. Fin dagli anni Dieci l'architetto romano è andato elaborando una serie d'ipotesi per Roma. Il 1931 segna l'approvazione del nuovo piano regolatore da lui coordinato e redatto. In questo quadro, l'attenzione di Longanesi va all'ipotesi di sistemazione di piazza Venezia, che non esita a definire "una piazza da repubblica sudamericana di quelle che si progettano dopo i plebisciti e che si attuano con le pubbliche sottoscrizioni […]"[71]. I contenuti del testo, che per tradurre in immagini parlanti la presunta brutalità dei progetti piacentiniani, rimandano a episodi drammatici del passato romano – dal sacco di Roma, alla breccia di Porta Pia – si rispecchiano nella vignetta – firmata dallo stesso Longanesi –, dove "due colonnati […] fanno ala al monumento del Sacconi, e due misere fontane dall'aspetto posticcio […] intralciano la circolazione […]"[72]. Così, al

LA PIALLA DEI TRE

Ecco la tetra, diabolica visione suggerita al pittore Amerigo Bartoli Natinguerra dall'incubo del Piano Regolatore dell'Urbe, annunciato con astute aggettivazioni dall'architetto Marcello Piacentini. Bartoli, artista e uomo di gusto, è, come tutti gli artisti e gli uomini di gusto, terrorizzato al pensiero che il prefato accademico, spalleggiato da alcuni colleghi usi a spadroneggiare, si metta all'opera a ruota libera. Rappresenta infatti il disegno il trinomio Piacentini - Bazzani - Brasini: tre teste, e una sola pialla; tre teste, e un sol motto: Spianare!

Ma quella trista pialla dovrà prima passare sui nostri corpi, che compiere gli agognati misfatti:

O pialla, pialla di prepotenti
Troverai pane per i tuoi denti

[102]

4.15
"La pialla dei tre", 15 aprile 1931.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 3, 102)

[68] Leo Longanesi, "Bandiera Gialla. 1. Piacentini", *Il Selvaggio*, 6, VIII (15 aprile 1931), 102.
[69] Amerigo Bartoli Natinguerra, "La pialla dei tre", *Il Selvaggio*, 6, VIII (15 aprile 1931), 102.
[70] Antonio Muñoz, *La Roma di Mussolini* (Milano, Treves, 1935), 76-77.
[71] Leo Longanesi, "Bandiera Gialla. 2. Il sacco di Roma", *Il Selvaggio*, 8, VIII (15 maggio 1931), 109-110: 109.
[72] Leo Longanesi, "La definitiva sistemazione di Roma secondo l'architetto Piacentini", *Il Selvaggio*, 8, VIII (15 maggio 1931), 109.

IL SELVAGGIO

ANNO X. N. 2. 1 APRILE 1933, XI. CENT. 40. ABBONAMENTO DIECI LIRE. ROMA VIA FR. CRISPI 10. C. C. P.

BANDIERA GIALLA: RAZIONALE A BORDO

1910=1930

MACCHINE

ITALKLINKER

4.16
"Bandiera Gialla. Razionale a bordo", 1° aprile 1933.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 4, 9)

centro dell'ingresso al colonnato di San Pietro, è rappresentato un obelisco sormontato da una testa con feluca. Sopra al colonnato, al posto delle statue, ci sono dei fasci littori[73].

A giugno il periodico ritorna sull'ampliamento della torinese via Roma e lo fa con un'illustrazione presentata come l'opera di "un anonimo incisore destinata a illustrare una canzonetta popolare di venti anni fa"[74], un significativo e ulteriore recupero dei codici della stampa illustrata ottocentesca. L'indicazione di una terza strada da percorrere per la ricostruzione della via più centrale di Torino, preferibile alle due alternative delineate dal contro-progetto del MIAR e dalla consulenza di Piacentini, detta la scelta di un genere espressivo coerente.

Intanto, "Bandiera Gialla", inaugurata nell'aprile 1931 e subito interrotta nel maggio successivo, riprende il 1° aprile 1933, l'anno in cui, a maggio, inizia le sue pubblicazioni la rivista *Quadrante* fondata da Massimo Bontempelli e Pier Maria Bardi.

In quel numero, la rubrica ospita un testo a firma di Longanesi e Maccari in cui scrittura e immagini s'intrecciano in un montaggio di forte impatto visivo[75] [*Fig. 4.16*]. Le foto di tre modelli di locomotive, di un villino Liberty e di un'anonima villa razionalista, danno corpo all'apparato iconografico. Nel paragrafo "1910=1930" si scrive che "Liberty e razionale sono due nemici degni uno dell'altro che si combattono per tenersi in vita" e che "il razionalismo è lo stile di un'epoca scettica, in crisi, che cerca un'estetica del *bidet*, solo perché il *bidet* è comodo"[76]. In "Macchine", l'analogia architettura-macchina, leitmotif della retorica modernista, è il pretesto per spingere l'argomentazione logica ai suoi limiti più estremi, in un susseguirsi di iperboli per cui si arriva ad affermare che "L'estetica razionale tende a valersi delle forme delle macchine, come navi, locomotive – ma anche – gru, schiacciasassi, cannoni, termosifoni e antenne isolanti"[77]. Il lungo corsivo polemico dal titolo "Italklinker" che segue sviluppa temi ricorrenti in anni precedenti: il ricorso a estetiche straniere come rinuncia ai risultati di una rivoluzione che si vuole tutta italiana, il parallelismo Razionale-Liberty, l'accusa di "intellettualismo" rivolta ai promotori dell'"architettura razionale", descritti come coloro che "scrivono, e non sono scrittori"; che "trattano d'arte, e non sono artisti", che "sentenziano di politica, e non sono politici", secondo definizioni in cui si possono cogliere allusioni ai principali attori del contemporaneo dibattito disciplinare, da Bardi, a Pagano a Persico. Alla pagina seguente, testo e immagini definiscono una composizione asimmetrica in cui le due fotografie di taglio orizzontale della scuola progettata e costruita nel 1930 da Wilhelm M. Dudok a Hilversum, fanno da contrappunto ad altre due più piccole, introdotte dal titolo "Museo d'orrori": una di queste raffigura un'anonima villa modernista descritta come "La

[73] *Ibidem*.
[74] "Come sarà la nuova via Roma a Torino?", *Il Selvaggio*, 10, VIII (15 giugno 1931), 118.
[75] Leo Longanesi, Mino Maccari, "Bandiera Gialla. Razionale a bordo", *Il Selvaggio*, 2, X (1° aprile 1933), 9-11.
[76] *Ivi*, 9.
[77] *Ibidem*.

squadra impazzita. La casa come nave, l'architettura moderna male intesa". In terza pagina: la scultura *Die Lebensfreude* del cubista Lipchitz esposta nel giardino della Villa de Noailles di Robert Mallet Stevens a Hyères, è introdotta dal titolo "Il mostruoso"; in basso due fotografie di taglio orizzontale ritraggono la Bauhaus di Gropius e la scuola di Dudok a Hilversum. La quarta e l'ultima pagina ha tre differenti registri. In alto: un invito, rivolto al direttore di *Quadrante* a "pentirsi della campagna da lui condotta a favore dell'architettura razionale" è stampato in un carattere speciale e incorniciato da un fregio definito dalle figure stilizzate di un pesce e di una serpe, uno dei tanti clichés della stampa popolare illustrata scovati da Maccari e Longanesi rimestando nei cassetti di vecchie tipografie[78]. A centro pagina, la fotografia di una Shell-Haus accuratamente ruotata di 90 gradi e ribattezzata "Treppen-Haus", è commentata da un'ironica didascalia, anch'essa in tedesco[79]. Alla sua sinistra, la redazione dedica una colonna alla recensione della proposta del Gruppo Toscano guidato da Giovanni Michelucci al concorso per la nuova stazione di Firenze, giudicato vincitore da una commissione composta da Piacentini, Bazzani, Brasini, Marinetti e Ojetti e liquidato in poche battute come "un capolavoro di pigrizia […] che rientra in pieno nel regno della mediocrità e dell'impotenza del tardo ottocento"[80].

Ad aprile 1933 seguono, tempestive, le due reazioni di Bardi e di Persico[81]. Il primo, proprio dalle illustrazioni di Maccari e Longanesi, trae spunto per ricordare alla redazione del *Selvaggio* che "il tempo cammina" e che il "razionalismo è spirito del nostro tempo"[82]. Nell'allusione all'esterofilia di Longanesi, che "all'estero deve tutto, dal gusto tipografico al modo di scrivere, dai collaboratori al piglio di certe trovate"[83], il direttore di *Casabella* coglie invece un aspetto rilevante della formazione del giornalista romagnolo, che non ancora trentenne ha arricchito il proprio personale bagaglio culturale tramite frequenti viaggi fuori dall'Italia, durante i quali prende contatto con le coeve avanguardie artistiche europee, ma anche con la letteratura popolare e satirica d'oltralpe[84]. Per Persico che correda il suo scritto con due grandi immagini a contrasto raffiguranti un impianto igienico del secolo XIV e uno del XX secolo, il giudizio è definitivo: *Il Selvaggio* è "rappresentativo di quella mezza cultura che pretende, col darsi un tono sapiente di passare per cultura vera" e, né Maccari né Longanesi, "mediocri personaggi", accomunati dall'"odio per l'intelligenza" e dalla "passione reazionaria", "sono da prendere sul serio"[85].

L'invettiva prosegue nel numero del 15 maggio 1933, in una nuova rubrica intitolata con un divertente *calembour*, "Il cemento disarmato"[86], corredata da sottotitoli che adattano alla polemica architettonica due popolari proverbi italiani: "Architettura e buoi dei paesi tuoi" e "Di razionale ogni scherzo vale". Corredа-

[78] "Diamo tempo 48 ore al signor Pier Maria Bardi per pentirsi della campagna da lui condotta", *Il Selvaggio*, 2, X (1° aprile 1933), 12.

[79] "La casa 'scala'. Per facilitare il lavoro dei lavavetri, l'architetto ha avuto l'idea di costruire la casa a mo' di scala, così che il lavavetri può facilmente raggiungere ogni piano", *ibidem*.

[80] "Storia pubblica e storia privata", *ibidem*.

[81] Pietro Maria Bardi, "I 'selvaggi' e l'architettura", *L'Ambrosiano* (19 aprile 1933); Edoardo Persico, "Per Maccari e Longanesi", *Casabella*, VI (aprile 1933), 24-25.

[82] Bardi, "I 'selvaggi' e l'architettura".

[83] Persico, "Per Maccari e Longanesi", 24.

[84] Cfr. Nezzo, "1932-1943: Il Selvaggio romano tra immagini e scritti d'artista", 173.

[85] Persico, "Per Maccari e Longanesi", 24.

[86] Leo Longanesi, "Il cemento disarmato", *Il Selvaggio*, 3, X (15 maggio 1933), 21-22.

no l'articolo due fotografie, una vignetta e un'incisione. In alto a sinistra, la foto di una casa popolare romana con servizi igienici in vista è commentata dalla didascalia "Case a Roma: aspetti di 'razionale' involontario"; in basso "Il senso dell'architettura nelle stampe popolari" dà il titolo ad un'incisione che ricalca la grafica ottocentesca. Alla pagina seguente due fotografie di Longanesi riportano altri "Esempi di razionale involontario: 'Urinoirs' e 'Acquai'" e sono seguite in basso da un'altra fotografia degli edifici di Dudok a Hilversum.

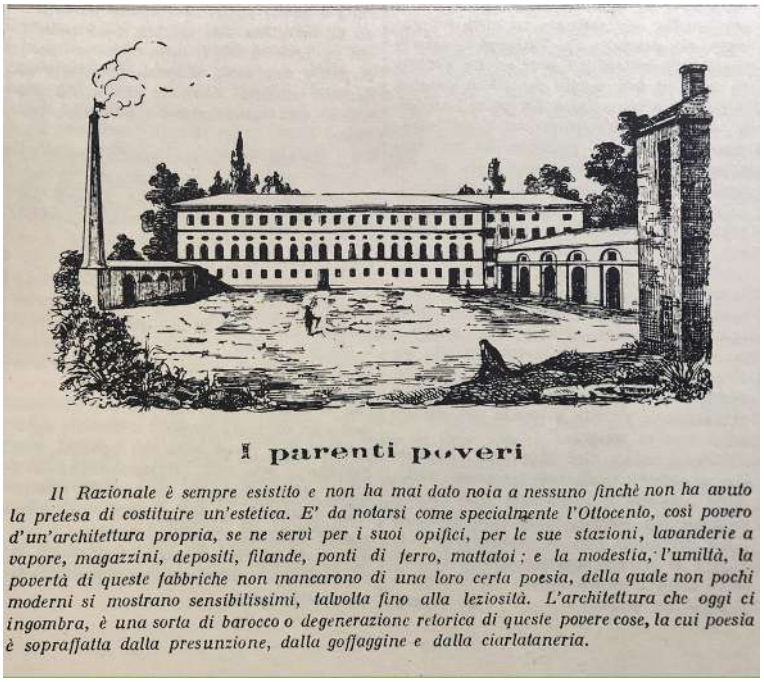
Le argomentazioni sono quelle consuete, ma risolte con alcune nuove trovate, soprattutto visive. L'estetica dei *ready made*, oggetti anonimi e ordinari, su cui le poetiche delle avanguardie si costruiscono e legittimano, è riappropriata e brandita come arma con cui attaccare il discorso modernista e i fondamenti su cui esso poggia, costruzione in serie e standardizzazione, che Longanesi legge come sicura garanzia di monotonia, omologazione e mediocrità estetica.

L'antologia del *Selvaggio* si nutre di repertori visivi vasti ed eterogenei: per la copertina del 15 agosto 1933, ad introdurre il Trattato di Algarotti, Longanesi inventa addirittura un capriccio architettonico in cui oggetti reali e elementi fittizi sono accostati gli uni agli altri a dar vita ad un'inedita composizione: un uomo a braccia alzate si trova davanti alla scalinata della Trinità dei Monti, sullo sfondo due grosse ciminiere fumanti[87].

L'invettiva del "cemento disarmato" prosegue nel secondo e ultimo numero dell'agosto 1933 con un pezzo di Maccari che ironizza sui nomi dei nuovi materiali sintetici moderni e inveisce contro la retorica dell'architettura razionale, il suo frasario, le sue figure ricorrenti[88]. Accanto ad un dettaglio della loggia di una villa di Arrigo Tedesco Rocca ad Alassio, pubblicata sulle pagine di *Casabella*, indicato come paradossale esempio d'irrazionalità costruttiva del razionalismo, le fotografie di Longanesi arricchiscono di nuovi elementi un possibile catalogo di esempi, questa volta virtuosi, di "razionale involontario" che ora include la Lanterna di Genova e i ponti in ferro di Venezia, un tema quest'ultimo che Longanesi ha già sviluppato un paio di anni prima sulle pagine de *L'Italiano*, la rivista da lui fondata nel 1926, in occasione della demolizione, nella città lagunare, del ponte in ferro dell'Accademia inaugurato nel 1854[89].

In chiusura, una fotografia di un carrettino per la spazzatura porta l'attenzione su questioni di banale decoro cittadino, una preoccupazione cui nel giro degli stessi anni il giornalista e scrittore romagnolo, fondatore, direttore e animatore di numerose imprese editoriali, dà ancora voce nelle pagine del già citato *L'Italiano* come in quelle del quindicinale *Omnibus* dove, nella rubrica "Via del Vantaggio", commenta periodicamente fatti di cronaca romana, e avverte circa

[87] Mino Maccari, "Progetto per una sistemazione razionale della Trinità Dei Monti", *Il Selvaggio*, 5, X (31 agosto 1933), 33.
[88] Mino Maccari, "Il cemento disarmato", *Il Selvaggio*, 5, X (31 agosto 1933), 34-35.
[89] Cfr. Leo Longanesi, "I ponti di Venezia ovvero la suggestione spirituale", *L'Italiano*, 4, IX (giugno 1931), 237-239.



I parenti poveri

Il Razionale è sempre esistito e non ha mai dato noia a nessuno finchè non ha avuto la pretesa di costituire un'estetica. E' da notarsi come specialmente l'Ottocento, così povero d'un'architettura propria, se ne servì per i suoi opifici, per le sue stazioni, lavanderie a vapore, magazzini, depositi, filande, ponti di ferro, mattatoi; e la modestia, l'umiltà, la povertà di queste fabbriche non mancarono di una loro certa poesia, della quale non pochi moderni si mostrano sensibilissimi, talvolta fino alla leziosità. L'architettura che oggi ci ingombra, è una sorta di barocco o degenerazione retorica di queste povere cose, la cui poesia è sopraffatta dalla presunzione, dalla goffaggine e dalla ciarlataneria.

4.17
"I parenti poveri", 30 settembre 1933.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 4, 43)

le conseguenze estetiche di scenografiche e retoriche imprese urbanistiche[90]. Un'ultima notazione è riservata alle "conseguenze" dell'architettura razionale che, secondo la redazione, mette definitivamente sul lastrico decoratori, scalpellini e scultori in legno, segnando l'inesorabile declino della gloriosa e antichissima tradizione artigianale nazionale[91].

Immediata la reazione di Persico che rivolgendosi a Maccari con l'epiteto di "Maccarone", liquida l'avventura del *Selvaggio* come "documento intollerabile di mala fede", che prendendo le mosse da illustri modelli quali *Simplicissimus* o *Il Mondo Illustrato*, scade nella retorica banale e da comizio propria di certi giornali umoristici di second'ordine[92].

L'idea che il "razionale" esista già ben prima di essere codificato dall'azione polemica di Bardi e Pagano, e che proprio il secolo tradizionalmente vituperato dalle avanguardie, l'Ottocento, ne custodisca l'inventario più significativo, fatto di filande, stazioni, lavanderie a vapore, magazzini, depositi, ponti di ferro e mattatoi, è ripresa, il 30 settembre da "I parenti poveri"[93] [*Fig. 4.17*]. L'immagine di un anonimo opificio dell'Ottocento coronato da una ciminiera fumante è proposta dalla redazione quale segno di come "il razionale sia sempre esistito e non abbia mai dato noia a nessuno finché non ha avuto la pretesa di costituire un'estetica"[94].

In questo stesso numero, la polemica antimodernista si ritaglia altri spazi: un brano del *Saggio sopra l'architettura* di Francesco Algarotti è introdotto da una fantasia di Leo Longanesi in cui, sullo sfondo dell'ovale che ritrae il celebre saggista di Venezia, appaiono grattacieli, sanitari di un bagno moderno e frammenti di ruderi classici[95].

Poche pagine più avanti un'altra puntata di "Cemento disarmato" dal titolo "Vigilanza agli ingressi"[96] firmata da Maccari accomuna genericamente i "goffi pollai piacentiniani" ai "cofani, le gabbie e i tubi che le cooperative edilizie del razionalismo spargono qua e là per l'Italia". A commento di questa ennesima invettiva

[90] Cfr. Francesco Bolzoni, *Sull'Omnibus di Longanesi* (Roma, Quaderni di Documentazione e Ricerca, 1996).
[91] "I grattacieli nani. Conseguenze", *Il Selvaggio*, 5, X (31 agosto 1933), 36.
[92] Edoardo Persico, "Maccarone", *Casabella*, 8-9, VI (agosto-settembre 1933), 48.
[93] "I parenti poveri", *Il Selvaggio*, 6, X (30 settembre 1933), 43.
[94] *Ibidem*.
[95] "Saggio sopra l'architettura di Francesco Algarotti", *Il Selvaggio*, 6, X (30 settembre 1933), 45-46.
[96] Mino Maccari, "Il cemento disarmato. Vigilanza agli ingressi", *Il Selvaggio*, 6, X (30 settembre 1933), 50-51.

4.18
"Tempesta barocca sul razionale", 31 ottobre 1933.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 4, 51)

IL SELVAGGIO

TEMPESTA BAROCCA SUL RAZIONALE

IL BACO INTELLETTUALISTA

la redazione fa seguire "Tempesta barocca sul razionale", disegno di Longanesi e linoleum di Maccari[97] [*Fig. 4.18*], dove un cielo nuvoloso che sovrasta una città è popolato da diversi personaggi. Un angelo, di cui si vede solo il busto, suona una tromba; un altro angelo, che tiene in mano un cuore infiammato sta per lanciare due fulmini sulla città sottostante, mentre un putto soffia del vento sulla città stessa. Come effetto di quest'azione alcuni edifici della città, tutta costituita da edifici moderni, iniziano a vacillare o a cadere, mentre una folla di piccolissimi uomini fugge dall'area edificata verso uno spiazzo al centro del quale sta un'automobile.

Una particolare attenzione merita il numero del 30 settembre 1934 concepito mentre è in pieno corso la discussione sul concorso per il palazzo del Littorio[98]. L'occasione scatenerà, com'è noto, varie reazioni polemiche tra cui quelle condotte da Pier Maria Bardi, con la pubblicazione sul numero 18 di *Quadrante* di tre celebri fotomontaggi[99]. Un trafiletto in apertura del numero, introduce la propria intransigente posizione sui progetti presentati al concorso, e denuncia l'ormai inesorabile invecchiamento delle "formule razionalistiche"[100]. Al centro della polemica dell'articolo "Dal vecchio al nuovo testamento" è quello che si definisce lo "stile per concorso", che "raggiunge in suo apogeo nella Mole del Sacconi, nei palazzi del Sommaruga e infine nel nostro Piacentini, uno stile ministeriale, termale, frutto di matrimoni tra professori e deputati, giornalisti e sindaci, senatori e imprese edilizie, logge e cooperative di scalpellini"[101]. A illustrare l'articolo è un'incisione di Maccari: un inventario condensato delle figure ricorrenti dell'architettura moderna, in cui sullo sfondo di un transatlantico con ciminiere fumanti e di una grande fabbrica moderna, è ritratto il volume sinuoso di un lungo edificio, imitazione burlesca della proposta di Mario Ridolfi, Vittorio Cafiero e Ernesto La Padula al concorso per il palazzo del Littorio.

In alto a destra, com'è ormai tipico costume della rivista, la redazione recupera memorie abbandonate nel cassetto della storia nazionale e rende giustizia a un precursore incompreso, un'altra possibile versione di razionale ante litteram, risalente al secolo precedente: l'immagine raffigura tre cubi di grandezze decrescenti sovrapposti gli uni agli altri e articolati in griglie geometriche regolari di pilastri e solai. Si tratta di uno dei 296 bozzetti architettonici per il monumento a Vittorio Emanuele II, che un vecchio testo dello scrittore scapigliato Carlo Dossi, qui citato, ha annoverato come opera di uno dei tanti "mattoidi" che parteciparono al concorso[102].

Intanto, il 10 giugno 1934, in occasione del ricevimento degli architetti di Sabaudia e della stazione di Firenze a palazzo Venezia, Benito Mussolini ha espresso il suo plauso anche alla "bella" chiesa di Cristo Re a Roma,

[97] Mino Maccari, "Tempesta barocca sul razionale", *Il Selvaggio*, 7, X (31 ottobre 1933), 51.

[98] Sulla mostra dei progetti per il concorso del palazzo del Littorio, cfr. il fascicolo speciale ad esso dedicato, "Il Nuovo Stile Littorio. I progetti per il Palazzo del Littorio e della mostra della Rivoluzione Fascista in via dell'Impero, Milano – Roma 1936", *Architettura*, XIII (1934).

[99] *Quadrante*, 18, II (ottobre 1934), 7, 11, 15.

[100] "La pietosa decadenza del Razionale", *Il Selvaggio*, 10, XI (30 settembre 1934), 53-54.

[101] "Dal vecchio al nuovo testamento", *ivi*, 54.

[102] "Un progetto di mezzo secolo fa", *Ibidem.* Cfr. Carlo Dossi, *I mattoidi: al primo concorso pel monumento in Roma a Vittorio Emanuele: note di Carlo Dossi* (Roma, A. Sommaruga e C., 1884).

4.19
"Abilmente camuffati alcuni noti architetti del gruppo piacentiniano…", 30 novembre 1934.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 4, 143)

definita dal capo dello Stato come perfettamente "rispondente allo spirito e allo scopo"[103]. Così, nel novembre 1934 *Il Selvaggio* non risparmia un ultimo omaggio a Piacentini pubblicando un disegno in cui, davanti all'opera dell'architetto romano sono rappresentati, schierati l'uno accanto all'altro, cinque architetti camuffati da religiosi che brandiscono fucili simili a ceri[104] [*Fig. 4.19*]. L'ironia sul lungo periodo di gestazione del progetto, da leggersi come vera e propria cartina di tornasole del cambiamento che Piacentini opera nel proprio modo d'intendere il linguaggio architettonico, così come l'allusione alle innumerevoli varianti apportate al disegno prima di giungere alla soluzione definitiva, sarà oggetto, quattro anni più tardi, di un'altra ironica notazione in cui s'immagina un Piacentini intento a modificare, per l'ennesima volta, il progetto della chiesa procedendo "al collocamento sulla facciata […] di un migliaio di colonnine con relativi capitelli in stile composito, giusta il primitivo progetto della chiesa stessa"[105].

L'ultima puntata di "Cemento disarmato" in cui si decreta il definitivo "fallimento" del "Razionale […] diventato il breviario degli impresari, degli speculatori, dei capimastri", è affidata alla penna di Manlio Malabotta, notaio istriano, sofisticato collezionista, poeta dialettale, collaboratore de *L'Italiano* e acuto critico d'arte sulle colonne de *Il Popolo di Trieste*, *Casabella* e *Belvedere*[106].

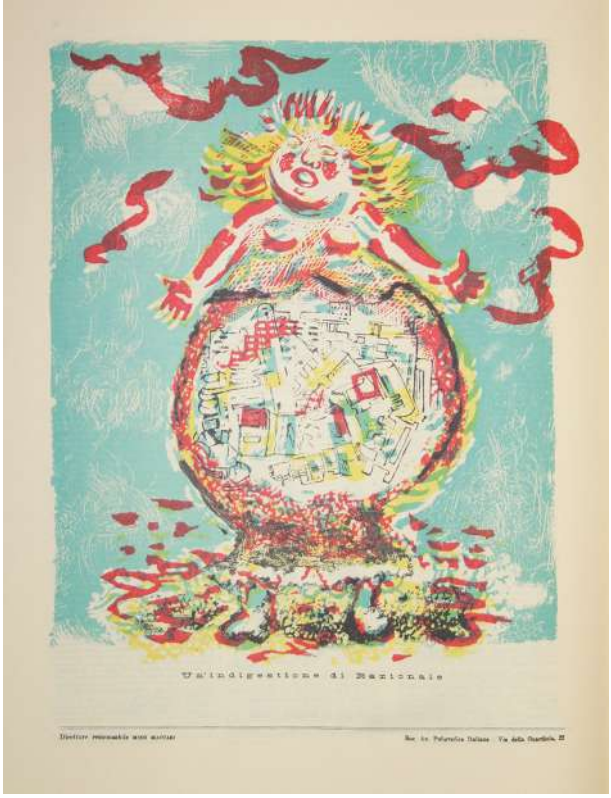
Chiude la pagina il ritratto di un asettico e efficiente interno moderno di albergo americano dove "Tutto serve. Tutto è giustificato". Si tratta di "U.S. Hotel", capitolo di *America primo amore* uscito quell'anno e firmato dall'antifascista Mario Soldati[107].

Mentre la fantasia vulcanica di Maccari non cessa di partorire filastrocche e rime dedicate ai più recenti incarichi di Piacentini, da quelli a fianco di Vittorio Morpurgo in Brasile a quello, in collaborazione con Attilio Spaccarelli per la demolizione della spina dei Borghi e la costruzione del nuovo ingresso a San Pietro[108], illustrazioni satiriche sull'architettura ricorrono ancora negli anni successivi, mentre lo spazio riservato agli scritti polemici si riduce progressivamente limitandosi a brevi note incluse nel "Gazzettino".

Il 1935 si chiude all'insegna di "Razionalsanzioni", una vignetta di Maccari in cui, sullo sfondo di una città razionalista, si vede un angelo che spezza in due parti un'automobile alla guida della quale si trova un minuscolo architetto. Oggetto di scherno, accanto all'architettura razionale, è l'idea di una modernità motorizzata e stracittadina[109].

La polemica è ormai estremamente rarefatta e affidata a pochi, ma potenti segni grafici: una grande illustrazione, questa volta a colori, dal titolo "Un'indigestione di Razionale" raffigurante l'Italia stilizzata alla maniera del popolare

[103] Cit. in Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista* (Torino, Einaudi, 2008), 189.
[104] "Abilmente camuffati alcuni noti architetti del gruppo piacentiniano", *Il Selvaggio*, 12, XI (30 novembre 1934), 71.
[105] "Gazzettino", *Il Selvaggio*, 3, XV (15 novembre 1938), 79.
[106] Manlio Malabotta, "Il cemento disarmato", *Il Selvaggio*, 5-6, XII (15 agosto1935), 36; Manlio Malabotta, "Un grido da Trieste", *ibidem*.
[107] Mario Soldati, "U.S. Hotel", *Il Selvaggio*, 5-6, XII (15 agosto1935), 36. *America primo amore* è recensito in "Gazzettino", *ivi*, 191-192.
[108] "Piacentini al Brasile e viceversa", *Il Selvaggio*, 7-8, XII (15 ottobre 1935), 43; "Macedonia Extra", *ibidem*.
[109] "Razionalsanzioni", *Il Selvaggio*, 10, XII, (31 dicembre 1935), 59.



4.20
"Un'indigestione di Razionale", 15 agosto 1936.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 4, 248)

4.21
"L'itala architettura all'architetto che per sete dell'or la distruggea", 15 marzo 1942.
(*Il Selvaggio: 1924-1943*, ris. in 5 voll., Firenze, SPES, 1977, vol. 5, 179)

Pierino Porcospino con una pancia enorme in cui è visibile un mucchio di edifici moderni accatastati l'uno sull'altro, occupa un'intera pagina del numero dell'agosto 1936[110] [*Fig. 4.20*].
Il 15 marzo 1942, la caricatura di un Piacentini sventrato e preso a picconate da minuscoli uomini-palazzina chiude ufficialmente la satira architettonica di Strapaese[111] [*Fig. 4.21*].

Com'è stato sin qui chiarito, l'interesse principale della polemica architettonica pubblicata dalla rivista sta nella straordinaria ricchezza dei linguaggi visuali dispiegati dalla redazione. La discrepanza tra i contenuti e le forme in cui questi sono comunicati non potrebbe essere più forte: se l'evidente dilettantismo della critica alle architetture può lasciare a tutta prima sconcertati, è proprio il variegato catalogo di giochi di parole, scherzi, filastrocche e vignette ad affascinare il lettore. È qui che l'avversione di Maccari e Longanesi nei confronti della cultura ufficiale e della retorica del fascismo si esprime al meglio. Uniti da una profonda affinità e da un comune retroterra culturale, entrambi saccheggiano l'intero repertorio della satira, visuale e testuale al contempo.
È nell'ambito della coeva polemica architettonica, veicolata dalla stampa e dalla letteratura di settore, e in riferimento alla sua continua dialettica tra tradizione e modernità, tra linguaggio nazionale e internazionalismo, che tale invettiva va ricondotta e valutata.
L'uso ampio e sistematico della satira come strumento essenziale della critica fa di questa esperienza un caso unico nel contesto di un regime politico in cui libertà di espressione e di stampa si confrontano costantemente con le restrizioni della cultura ufficiale e l'imposizione della censura.

[110] Mino Maccari, "Un'indigestione di Razionale", *Il Selvaggio*, 7-8, XIII (15 agosto 1936), 32.
[111] "L'itala architettura all'architetto che per sete dell'or la distruggea, gridi e sia il grido fausto benedetto, mors tua vita mea", *Il Selvaggio*, 3, XIV (15 marzo 1942), 179.

BIBLIOGRAFIA

Adamson William, "The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity. The Case of Il Selvaggio", *Journal of Contemporary History*, 30 (1995), 555-575 DOI: http://dx.doi.org/10.1177/002200949503000401

Asor Rosa Alberto, "Selvaggismo e novecentismo: La cultura letteraria e artistica del regime", in *Storia d'Italia: Dall'Unità a oggi* (Torino, Einaudi, 1975), 1500-1520

Briganti Giuliano, Sani Bernardina (a cura di), *Mino Maccari*, Siena, Palazzo Pubblico, 23 luglio – 15 ottobre 1977 (Firenze, Studio per Edizioni Scelte – SPES, 1977)

Cavallo Luigi (a cura di), *Indice del Selvaggio* (Firenze, Galleria Michaud, 1969)

Cesarini Paolo, "I disegnini a ruota libera", in Giuliano Briganti, Bernardina Sani (a cura di), *Mino Maccari*, catalogo della mostra, Siena, palazzo Pubblico, 23 luglio – 15 ottobre 1977 (Firenze, Studio per Edizioni Scelte – SPES, 1977), XI-XIII

Ciucci Giorgio, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944* (Torino, Einaudi, 1989)

Del Puppo Alessandro, "Iconografia e ideologia nei 'Selvaggi' di Toscana 1924-1929", in *Mino Maccari: l'avventura de Il Selvaggio: artisti da Colle a Roma, 1924-1943* (Firenze, Maschietto & Musolino, 1998), 139-168

Dossi Carlo, *I mattoidi: al primo concorso pel monumento in Roma a Vittorio Emanuele: note di Carlo Dossi* (Roma, A. Sommaruga e C., 1884)

"Il Nuovo Stile Littorio. I progetti per il Palazzo del Littorio e della mostra della Rivoluzione Fascista in via dell'Impero, Milano – Roma 1936", *Architettura*, XIII (1934)

Il Selvaggio: 1924-1943 (Firenze, Studio per Edizioni Scelte – SPES, 1977)

Isnenghi Mario, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri* (Milano, Mondadori, 1994)

Mino Maccari, con testo critico di Roberto Longhi e "Fogli da un taccuino" di Mino Maccari (Firenze, Edizioni U, 1948)

Mino Maccari: l'avventura de Il Selvaggio: artisti da Colle a Roma, 1924-1943 (Firenze, Maschietto & Musolino, 1998)

Muñoz Antonio, *La Roma di Mussolini* (Milano, Treves, 1935)

Nicoloso Paolo, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista* (Torino, Einaudi, 2008)

Pucci Lara, "Re-Mapping the Rural: The Ideological Geographies of Strapaese", in Angela Dalle Vacche (ed.), *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?* (New York, Palgrave Macmillan, 2012), 178-195 DOI: https://doi.org/10.1057/9781137026132_10

Ragghianti Carlo, *Il Selvaggio di Mino Maccari* (Venezia, Neri Pozza, 1955)

Troisio Luciano, *Le riviste di Strapaese e Stracittà, Il Selvaggio, L'Italiano, '900* (Treviso, Canova, 1975)

DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-campens

André Bloc and The Architecture-Sculpture Debate

André Bloc e il dibattito tra architettura e scultura

ANGELIQUE CAMPENS
Ghent University

Many pieces of sculptural architecture appeared in France and the francophone world in the 1960s, including works by key figures, such as Jacques Couëlle, Pascal Häusermann, Claude Häusermann, Daniel Grataloup, Claude Parent, and Pierre Székely. This desire to combine sculpture with architecture and create a synthesis of the arts (*synthèse des arts*) was particularly strong from the mid-1950s to the mid-1960s, when it resulted in the so-called "architecture-sculpture debate", which stood for the phenomenon of architects and artists working at the intersection of art and architecture. This essay aims to show how this debate can be largely connected to André Bloc (1896-1966), who worked in Paris in the first half of the 20th century and who served as an instrumental and intermediary figure in the promotion of the interrelations of the arts through the magazines he founded: *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Architecture of Today; 1930-present) and its spin offs, *Art d'Aujourd'hui* (Art of Today; 1949-1954) and *Aujourd'hui Art et Architecture* (Today Art and Architecture; 1955-1967). These magazines distributed both ideas about and images of the overlaps between architecture and sculpture. In these journals, readers came into contact with the basic concepts of the debate – especially the idea of the "synthesis of the arts" and the social role of aesthetics – as well as with examples of architectural sculpture and sculptural architecture [*Fig. 5.1*].

After Bloc's death in 1966, a special issue of *Aujourd'hui Art et Architecture* was published in his honor. This issue included a retrospective of his own work as an artist and architect, as well as a survey of his contributions to the journal. However, Bloc's influence on artists and architects had not yet been addressed as such. This issue was the first publication to bring attention to Bloc's work as a whole, exploring his distinct contribution to the field. No monograph has appeared on his work since, nor has there been much literature on his oeuvre in the years that followed, although many articles and small exhibition catalogues were published on his work during his lifetime[1].

This essay is part of my larger research on crossovers between sculpture and architecture through the materiality of concrete, and serves to document this form of structure, which reached its apogee in the 1960s and the role of André Bloc's within it. I wish to thank my supervisors prof. dr. Dirk De Meyer and prof. dr. Steven Jacobs at the Ghent University.

(1) A cross-disciplinary approach was addressed by architectural historian Frédéric Migayrou, who mentioned that the magazines were a medium for experimentation across the arts. He also briefly referred to the architecture – sculpture movement in the catalogue for the French pavilion of VI Mostra International d'Architecture de Venice, 15 September – 16 November 1996. Frédéric Migayrou, *Bloc: Le Monolithe fracturé, VIe Mostra Internationale d'Architecture de Venise* (Paris, L'Architecture d'Aujourd'hui: AFAA, 1996), 9. More recently the exhibition catalogue *L'Été 1954 à Biot: Architecture, Formes, Couleur: Biot, Musée National Fernand Léger, 25 Juin – 26 Septembre 2016* (Paris, Réunion des musées nationaux, 2016) looks at Groupe Espace and the role of André Bloc within it. Prior to this, there was no study that charted Bloc's influence on artists and architects working at the intersection of art and architecture. Still, there were some interesting studies that looked at one of the journals in specific, such as the work of Corine Girieud. Girieud's dissertation studies the 36 issues of *Art d'aujourd'hui*, published between June 1949 and December 1954. She examines how it was founded to promote geometric abstraction, the synthesis of the arts, as well as how the publication's main role was to bring the avant-garde to everyone. She speculates the contemporary role of the ideas that were disseminated in the magazine, for example, art in everyday life, art education in schools, and public recognition of art through institutional support in contemporary art museums. See Corine Girieud, *La Revue Art d'aujourd'hui (1949-1954): Une vision sociale de l'art*, PhD diss. (Université Paris-Sorbonne, Paris, 2011).

Furthermore, it is possible to mention the research of Cécilia Braschi, whose dissertation examines the relationship between artistic production in Brazilian and French scenes, as documented through art and architecture magazines from 1930 to 1960. She put on evidence how a figure like André Bloc, with his magazines widely distributed in South America, played a role in spreading the ideas of geometric abstraction and synthesis of the arts, as well as his influence on the Brazilian magazines and artistic production. See Cécilia Braschi, *Espaces construits: abstraction et synthèse des arts au Brésil, autour des revues d'André Bloc (1930-1960)*, PhD diss. (Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2019).

(2) In 1921, he met with Le Corbusier, Frantz, and Francis Jourdain, in addition to Henri Sauvage and Auguste Perret. See "Entretien avec André Bloc," Aujourd'hui Art et Architecture, 10, 59-60 (December 1967), 7. His admiration of Le Corbusier is also clear in their correspondence. Bloc wrote several postcards and a letters to Le Corbusier between 1947 and 1951, but he did not receive a response. Their correspondence can be found in Paris, Archive Fondation Le Corbusier, folder E1–8–100, E1–8–99 to E1–8–103, and E1–8–50.

(3) Paris, Archive Fondation Le Corbusier, folder E1-8 43, letter Bloc to Le Corbusier, 25/01/1923; and "Entretien avec André Bloc," *Aujourd'hui Art et Architecture* 10, 59-60 (December 1967), 8.

Abstract: This paper explores the work of the French sculptor André Bloc (1896-1966) as an artist and editor, and in particular his influence on the crossover between art and architecture.
From the 1930s through 1950s, Bloc founded *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Architecture of Today), its spin offs, *Art d'Aujourd'hui* (Art of Today) and *Aujourd'hui Art et Architecture* (Today Art and Architecture), as well as the movement "Groupe Espace." In these journals, readers came into contact with the basic concepts of the "architecture-sculpture debate" and the social role of aesthetics, as well as with visual examples of architectural sculpture and sculptural architecture.
More specifically, the paper focuses on the promotion and effects of the idea of the *synthèse des arts* (synthesis of the arts) and the development of public projects in France and beyond. This impetus to combine sculpture with architecture was paramount from the mid-1950s until its peak in the mid-1960s.

Keywords: André Bloc, Magazines, Synthesis of the Arts, Architecture-Sculpture Debate, Public Space

In this essay, I will recover the importance of Bloc's contributions, addressing how the crossover between art and architecture was spread through Bloc's magazines, both within France and internationally. I will examine the role of *L'Architectured'Aujourd'hui*, *Art Aujourd'hui*, and *Aujourd'hui Art et Architecture*, as well as Groupe Espace and, most importantly, Bloc himself, in the development of architectural sculpture and sculptural architecture (referred to as the architecture-sculpture debate). This essay will also address the discussion of art in the public realm and the influence of that discussion on the development of public art; art built for public spaces was an important topic in the architecture-sculpture debate. Many architects and sculptors took up the ideas disseminated in the magazines or were in one way or another influenced by the concepts showcased in their pages.

André Bloc's Role in the Architecture–Sculpture Debate

André Bloc was best known for combining painting and sculpture with architecture with the aim of creating a new monumental form of art. Although he was trained as an engineer at the École Central de Paris and fixed rubber problems in turbines during the 1920s, Bloc quickly shifted his dedication to architecture. His interests in art and architecture began when he met Le Corbusier and his acquaintance with the magazine l'*Esprit Nouveau* (October 1920 – January 1925)[(2)]. Founded by Le Corbusier in collaboration with Amédée Ozenfant, this magazine was devoted to contemporary aesthetics and aimed to be transdisciplinary as it dealt not only with architecture but also with painting, sculpture, music, theater, and literature (and also to a lesser degree science and sports). It was of immense importance for Bloc, who stated in both a 1922 letter to Le Corbusier and in an interview from decades later that he was an avid reader[(3)]. His newfound passion for architecture led him to establish *L'Architecture d'Au-*

5.1
One of the various articles that encourage the integration of art into architecture, this article specifically addresses the use of the wall as a canvas.
(*Aujourd'hui Art et Architecture*, 4, 1955, 39)

jourd'hui in 1930[4] [*Fig. 5.2*]. The magazine quickly reached an international readership and showcased the works of Auguste Perret, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, and Mies van der Rohe. Bloc promoted their work in the magazine until his death in 1966. The co-editor of *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Pierre Vago, reveals that André Bloc was the driving force behind the magazine and that it was launched without monetary capital. Bloc earned the trust of his community to prefinance his magazine from proofs to final printing. Vago indicates that the magazine reached financial equilibrium that was ensured through subscriptions and the eventual sale of advertising that became very profitable[5].

L'Architecture d'Aujourd'hui presented an array of modern architectural practices, as well as domestic and international contemporary thought. It is clear, however, that the interests of the director took center stage. There were thematic issues, such as "Architectures Fantastiques" and "Recherches," as well as issues that focused on specific building typologies, such as schools, religious architecture, or hotels. Other issues focused on single architects, including Le Corbusier, Perret, Walter Gropius, and Alvar Aalto, in addition to those that focused on specific countries, such as Japan, Italy, Mexico, and Brazil[6].

Aside from architecture, in the beginning attention was paid to the arts only sporadically through exhibition reviews. Bloc's interest in art and his own practice as an architect and artist developed alongside the appearance of art and its synthesis with architecture in the pages of *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a trend that continued until the magazine was suspended at the outset of the Second World War[7]. From 1936 onward, the arts became increasingly important in the journal. For example, Bloc founded l'Union pour l'art in issue 6 (1936) to stimulate collaborations between top architects and artists[8]. The union, for which Bloc served as chairman, was a kind of lobby for artistic projects and public commissions. Throughout the issues, Bloc emphasized the role of the visual environment in social welfare. Bloc also dedicated two special issues of *L'Architecture d'Aujourd'hui* to art: one in 1946 and another in 1949. While the 1946 issue predicted the interest in the synthesis of the arts, that issue is less specific than the 1949 issue, which addresses more explicit connections between art and architecture and calls for the collaboration between artists and architects[9] [*Fig. 5.3*].

Synthèse des Arts: Art d'Aujourd'hui, Issue 5, No. 4-5 (June 1954)

By 1949, Bloc's interest in the plastic arts had increased so much that he founded *Art d'Aujourd'hui*, which focused exclusively on contemporary art [*Fig. 5.4*]. This publication ran until December 1954; it was called *Aujourd'hui Art et Archi-*

[4] Bloc appointed the architect Pierre Vago as editor-in-chief in 1932.

[5] "André Bloc véritablement été élément moteur de la revue. Il avait besoin de nous bien sûr mais est lui qui toujours donné impulsion". Gilles Ragot, "Pierre Vago et Les Débuts de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1930-1940", *Revue de l'Art*, 89 (1990), 78-79. For more information on his role as co-editor of *L'Architecture d'Aujourd'hui*, (1948-1975) see Pierre Vago, *Pierre Vago: une vie intense* (Bruxelles, AAM Éditions, 2000), 421-436.

[6] "Architectures Fantastiques," *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 102 (June-July 1962) and "Recherches", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 115 (1964).

[7] Bloc waited out the conflict at this property in Biot Alpes Maritimes (he lived clandestinely in the South of France and returned to Paris in 1944).

[8] This was first mentioned in "l'Union pour L'art," *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 7, 6 (June 1936), 79. According to *L'Architecture d'Aujourd'hui*, the leadership of the Union pour l'Art was as follows: president, Auguste Perret; vice-presidents, Le Corbusier, Aristide Maillol, Henri Matisse; general secretaries: André Bloc, Pierre Vago; adjoining secretary: Ossip Zadkine.

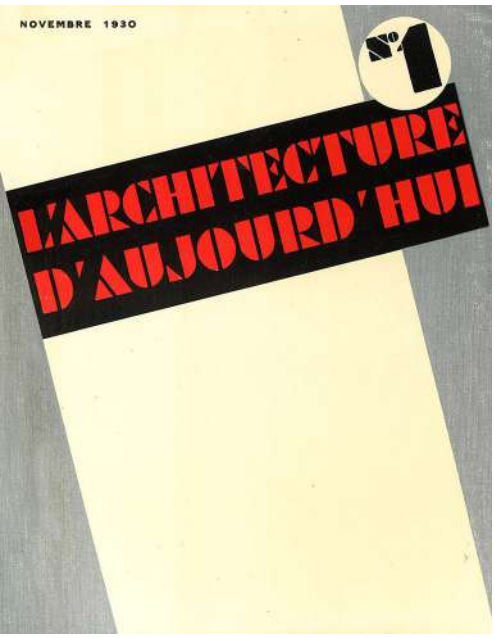
[9] Hors-Série *L'Architecture d'Aujourd'hui,* 1ère numéro consacré aux arts plastiques, 1946 and Hors-Série *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2ème numéro consacré aux arts plastiques, 1949.

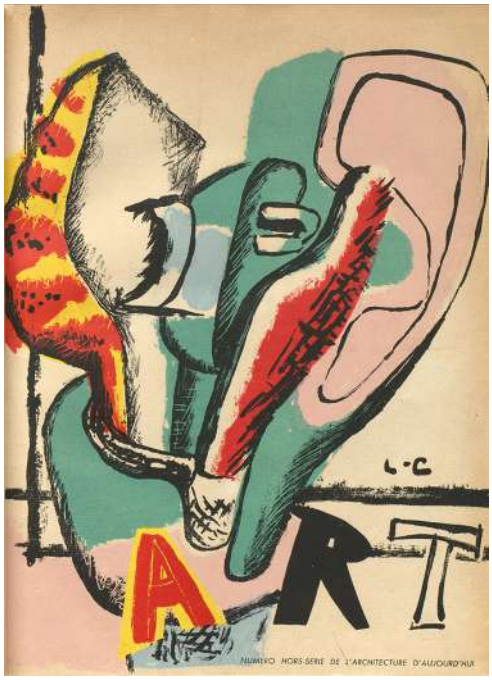
[10] The context and basis of the synthesis of the arts in France is explained in an essay by the architectural historian Joan Ockman, in which she contextualizes the development of the synthesis the arts in France from the 1940s to the end of the 1960s, from its rise to its decline under the minister of culture André Malraux, who instigated a 1 percent regulation for arts spending in all state-funded buildings. Joan Ockman, "A Plastic Epic: The Synthesis of the Arts Discourse in the Mid-Twentieth Century," in Eeva-Liisa Pelkonen and Esa Laaksonen, (edited by), *Art + Architecture: New Visions, New 6 Strategies* (Helsinki, Alvar Aalto Foundation, 2007), 30-55.

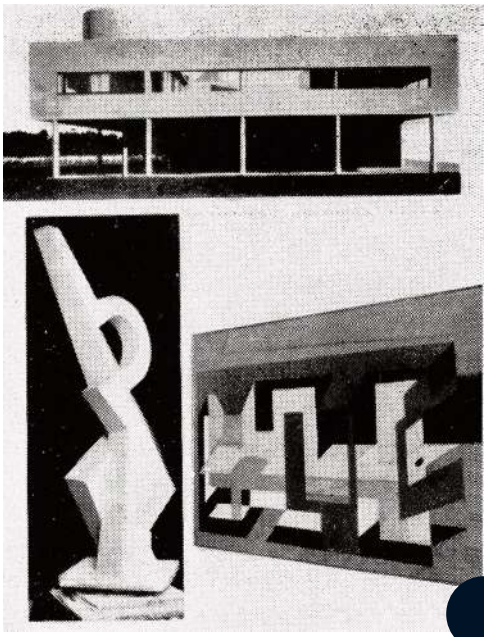
[11] José Lluis Sert, Sigfried Giedion, and Fernand Leger, "Nine Points on Monumentality," in Sigfried Giedion, *Architecture You and Me* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958), 49.

[12] Sert, Giedion and Leger, "Nine Points on Monumentality", 49.

[13] "In Search of a New Monumentality", *The Architectural Review*, 621 (September 1948), 117-128.







tecture after January 1955. The eventual change of the magazine from a focus on art to art and architecture followed from Bloc's thinking and his promotion of the *synthèse des arts*[10]. From 1949 on, this idea was developed within his magazines. The *synthèse des arts* discussed in these pages entails two elements: on the one hand, it concerns the combination of the arts (and the merging of the disciplines of architecture, sculpture, and painting), and on the other hand, it is focused on the collaboration between artists and architects.

Synthèse des arts was a term that was used by Fernand Léger and Le Corbusier, and their circle. The idea of a synthesis of the arts was launched in 1933 at the fourth Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) in Athens, where Léger gave a speech entitled "The Wall–The Painter–The Architect", in which he called for architects and painters to collaboratively think about the wall. This idea was further developed in 1943 by the architectural historian Sigfried Giedion, the artist Fernand Léger, and the architect José Luis Sert, who called for a collaboration between the different disciplines in relation to the monument[11]. Their key text expressing this vision was "Nine Points on Monumentality" from 1943, in which they stated: "A monument being the integration of the work of the planner, architect, painter, sculptor, and landscapist demands a close collaboration between all of them"[12]. "Nine Points on Monumentality" also declared an ambition for an expressive and symbolic role for the built environment in modern democratic society. These ideas were further elaborated in a 1948 symposium and in an issue of *The Architectural Review*, in which leading architects wrote definitions of monumentality[13].

5.2
Cover of the first issue of *L'Architecture d'Aujourd'hui*.
(*L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1, November 1930)

5.3
Cover of Le Corbusier, Hors Serie.
(*L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1ème numéro consacré aux arts plastiques, 1946)

5.4
Cover of *Art d'Aujourd'Hui*: Le Corbusier, Villa Savoye; on the left: sculpture, André Bloc; on the right: painting, Vasarely.
(*Art d'Aujourd'Hui* 1, 1, June 1949)

Giedion, Léger, and Sert further underscored the discussion about collaboration (at least how CIAM saw the synthesis of the arts). Later on, it was very much Giedion who took the leading role in expanding the discussion about the synthesis of the arts through his involvement at the CIAM[14]. Much of this discussion expressed at CIAM would be built upon and taken up by Bloc, who also exposed it to a much broader public through his magazines. In 1951, in his publication *A Decade of New Architecture*, Giedion addresses the interactions between sculpture, painting, and architecture, recalling what was discussed at the first postwar CIAM conference in 1947 – the Sixth Congress in Bridgwater, England – as well as the following one in 1949 in Bergamo, CIAM 7, where André Bloc was present too[15]. It was during these conferences that the topic of the synthesis of the arts was discussed intensively. At the Bergamo conference the term "la synthèse des arts majeurs" was articulated in relation to the debate about architectural aesthetics. Moreover, the social function of the integration of the arts in urbanism was proposed, which Giedion described thus:

> "Urbanism is the framework within which Architecture and other plastic arts must be integrated to perform once more a social function. This integration will be achieved through a synthesis of effort contributed by architects, painters and sculptors working in close cooperation and in true communion as a single team".[17]

The underlying message was that the life of the typical man would be improved by bringing the arts into public space. Giedion therefore redefined the aims of CIAM 6 as follows: "To work for the creation of a physical environment that will satisfy man's emotional and material needs and stimulate his spiritual growth"[18].

These ideas by Giedion were later taken up and elaborated by Bloc. For example, the idea of bringing art to the common man and making the public space visually appealing for everybody and the idea that art should be integrated with life were also central to Bloc's philosophy as well as that of Groupe Espace. Bloc, however, also paid attention to the artist's perspective, whereas CIAM had approached the issue more from the architect's perspective.

Many of the figures discussed in Bloc's magazines were brought together by architect and critic Paul Damaz, who had worked with Bloc as an associate editor of *L'Architecture d'Aujourd'hui*. His book, *Art in European Architecture – Synthèses des Arts* (1956), provides a broad postwar survey of collaborations between architects, painters, and sculptors, similar to the ideas spread by Bloc

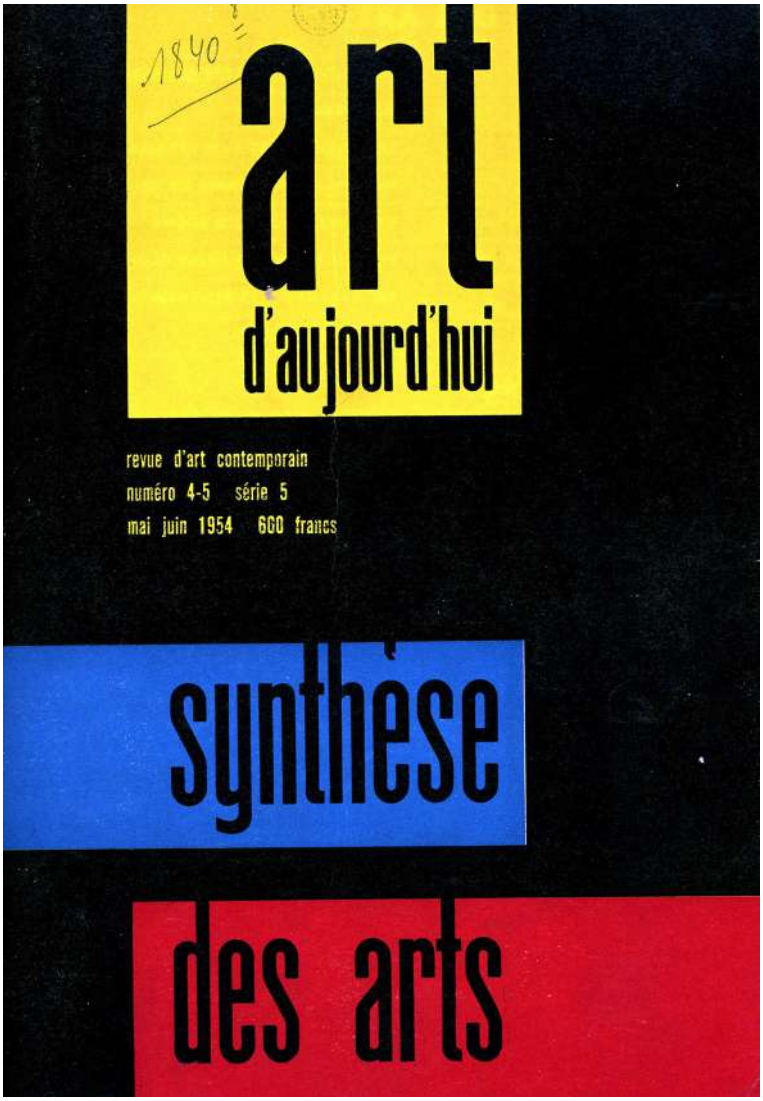
[14] This can also be concluded through the readings of the Documents of CIAM 6 and CIAM 7, in which Giedion pushed the conversations toward aesthetics, collaborations and the arts in general. *CIAM 7: Bergamo 1949: Documents* (Nendeln, Kraus Reprint, 1979); and *CIAM 6: Documents. International Congresses for Modern Architecture* (Bridgwater, 1947).

[15] "Le VIIe congrès CIAM a tenu ses assises à Bergamo, Italie, du 24 au 30 juillet", *Art d'Aujourd'hui* 1, 3 (October 1949), n.p.

[16] Furthermore, it should be noted that the 1951 IX Triennale of Milan also focused on the synthesis of the arts as its main theme, which once again shows its popularity during that time.

[17] Sigfried Giedion, *A Decade of New Architecture* (Zürich, Girsberger, 1951), 39.

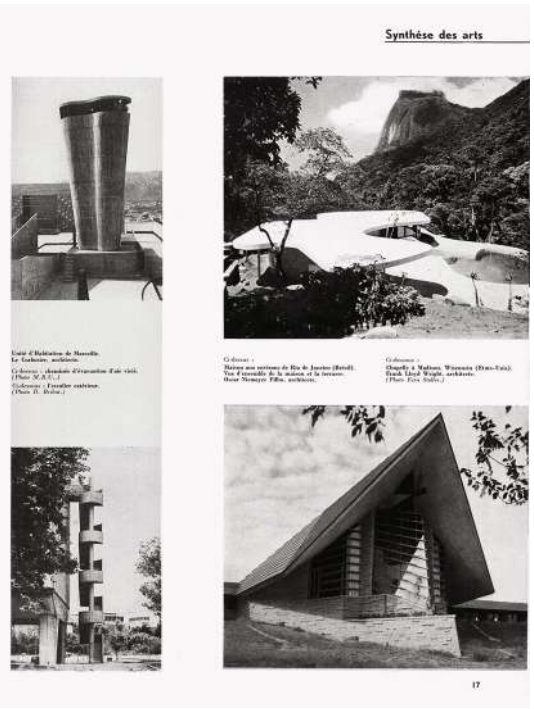
[18] Giedion, *A Decade of New Architecture*, 17.



5.5
Cover of Art d'Aujourd'Hui. This number had been dedicated to the concept of synthèse des arts.
(*Art d'Aujourd'Hui* 5, 4-5, May-June 1954)

in his magazines[19]. Damaz, however, used examples of the integration of the arts from an architectural perspective, focusing on murals, reliefs on public buildings, churches, factories, apartments, playgrounds, and even gardens. The book made the ideas that had already been discussed in Bloc's magazines accessible to a broader public because it was a bilingual publication in French and English[20]. Damaz's book was both a continuation and an in-depth analysis of the *synthèse des arts*, as well as the expansion of an issue of *Art d'Aujourd'hui* from 1954 that had been dedicated to this concept [*Fig. 5.5*]. This 1954 issue considered the *synthèse* as the meeting, or connection point, of disciplines rather than a perfect blend. The issue first provides an historical and cross-cultural overview starting with Ancient Egypt – the oldest culture in which painting and sculpture intermingled with architecture – Etruscan and Greco-Roman to Baroque artworks. Further on the magazine states that the crucial difference between this early occurrence and today's *synthèse* is that art now requires autonomy[21]. Sculpture had previously been seen in relation

[19] Paul Damaz, *Art in European Architecture-Synthèses des Arts* (New York, Reinhold Publishing Corporation, 1956). Le Corbusier wrote the introduction to this publication.
[20] But Damaz was the one who brought them all together and he promoted the idea of bringing art into the street again. His study was European oriented in order to put Europe back on the map after its power shrank following the war.
[21] Michel Seuphor, "La Synthèse des arts est-elle possible?" *Art d'Aujourd'hui*, 5, 4-5 (June 1954), 10.



5.6
Roger Bordier introduces what he calls "des sculptures habitacles" (sculptural residences), using as an example Oscar Niemeyer's Casa Canoas in Rio de Janeiro, which was Bordier's model for the synthèse des arts but he also cites Gropius, Aalto, Le Corbusier, and Carlos Villanueva as progenitors of synthesis of the arts.
(*Art d'Aujourd'Hui* 5, 4-5, May-June 1954, 17)

to architecture, mostly as an ornament rather than as an autonomous art form. For example, this perception of architecture was at work in Baroque architecture, Czech cubist architecture, and even the work of Gaudi, to name just a few. The idea that architecture could be sculptural was not new at the time and had also been expressed by Sert, who points further to the fact that buildings with sculptural ornament are sculpto-architectural units, saying:

> We find examples of this type where the buildings as a whole are a sculpto-architectural unit, in certain Indian temples, parts of Gothic or Romanesque cathedrals, some works by Michelangelo, Borromini, Bernini, Churriguera, and Gaudi. It is difficult in these works to determine a line of separation between architecture and sculpture.[22]

After this short history, the issue of *Art d'Aujourd'hui* from 1954 also includes an article about the De Stijl movement and its importance to modern art and architecture, as well as an article entitled "L'Art est un service social" (Art is a Social Service)[23]. Written by art critic Roger Bordier, the article has a more architectural approach but nonetheless creates a link to social aspects in its relation to the ideas of Groupe Espace, which promoted the *synthèse des arts* as a "social service". Introducing Gropius, Aalto, Le Corbusier, and Carlos Villanueva as progenitors of this trend, Bordier introduces what he calls "des sculptures habitacles" (sculptural residences), exemplified by Oscar Niemeyer's Casa Canoas in Rio de Janeiro, which was Bordier's model for the *synthèse des arts* [*Fig. 5.6*]. Moreover, Bordier discusses the possibilities of applying and integrating different forms of art, from murals to wall sculptures and paintings, mentioning sculptures such as the fountain in Milan by Cesare Cattaneo (architect) and Mario Radice (painter), and Goeritz's Museo Experimental El Eco in Mexico City [*Fig. 5.7*]. These examples demonstrate the diversity of the magazine's scope. In so doing, the issue of *Art d'Aujourd'hui* from 1954 was more experimental and heterogeneous than Damaz's book about the synthesis of the arts, which was more an overview that showed painting or sculpture that was dependent from architecture and therefore took architecture as the most important, dominant art form.

The 1954 issue also included opinions by other authors. For example, art critic Léon Degand thought that architecture should be the dominant art in the *synthèse des arts*, stating: "Dans la synthèse des arts plastiques il y a toujours un art dominant, et c'est toujours le même: l'architecture"[24]. Critic Michel Seuphor, by contrast, states that architecture and art should be on the same level:

[22] Josep Lluís Sert, 'Centres of Community Life,' in *The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, edited by Jaqueline Tyrwhitt, Josep Lluís Sert and Ernesto Nathan Rogers (London, Lund Humphries, 1952), 16.

[23] Roger Bordier, "L'Art est un service social", *Art d'Aujourd'hui*, 5, 4-5 (June 1954), 13-14, 21-22.

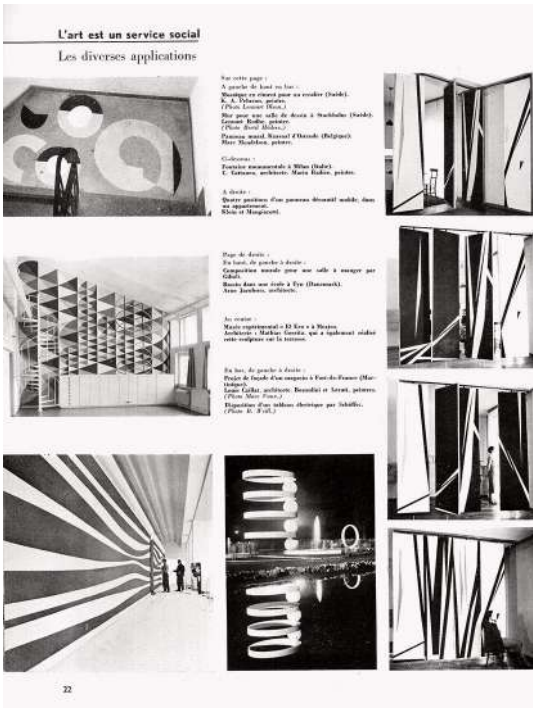
[24] "In the synthesis of arts, there is always a dominant art form and it's always the same: architecture." Léon Degand, "Réflexions Sur La Synthèse Des Arts Plastiques (Extraits)", *Art d'Aujourd'hui*, 5, 4-5 (June 1954), 33. Translated by the author.

> Je ne vois rien qui puisse passer pour une véritable synthèse de peinture, sculpture et architecture. J'entends bien une œuvre de véritable synthèse ou ces trois disciplines ne sont pas seulement juxtaposées où superposées mais réellement fondues.[25]

Degand also provides an accurate definition particular to the research of this study in the way he explains the similarities and the differences between art and architecture: how they could be both sculptural but differ in their practical and aesthetic characteristics, art being free and autonomous whereas architecture needs to provide a place in which to situate its functions.
Part of what makes Bloc's work with the magazine so important, especially the 1954 issue, was that it provided readers with different ways of understanding the *synthèse des arts* and how architects, artists, and writers could adapt it to their own ideas. Bloc's opinions about the *synthèse des arts* resulted in the founding of Groupe Espace in 1951. With this group, Bloc sought to bring these visions of the synthesis of the arts into practice.

Groupe Espace: An Art-Architecture Movement

Groupe Espace sought to bring together different art forms through exhibitions, public demonstrations, events, and urban planning projects in which they combined sculpture and architecture[26]. The group existed from 1951 to 1963. Their ideas were worked out earlier by the Association for a Synthesis of the Plastic Arts, a group that was founded by Le Corbusier and Bloc in 1949 to prepare an exhibition on the synthesis of the major arts (painting, sculpture, and architecture) at Porte Maillot, Paris, in 1950. The project never happened; its ideas, however, were taken up by Groupe Espace[27].
The group was founded in France in 1951 by Bloc and Félix del Marle, who had close contacts with the Neoplasticism movement of the 1920s[28]. Other core members were Étienne Béothy, Sonia Delaunay, Jean Dewasne, Jean Gorin, Edgard Pillet, Ionel Schein, Nicolas Schöffer, Pierre Székely, and Victor Vasarely. Their intentions were outlined in a manifesto that Groupe Espace published in the October 1951 issue of *Art d'Aujourd'hui*. Their manifesto made an appeal for *non figurative* arts and a new form of constructive art that engaged with the community. For them, this meant bringing art outside of museums and into public space. Groupe Espace initiated the desire to make artwork present in the public sphere, a concept that was later adopted and then implemented in the 1960s.
It also meant going against the dissociation of the fine arts (painting, sculpture, and architecture). They spoke of the importance of the synthesis of the



5.7
Bordier discusses the possibilities of applying and integrating different forms of art, from murals to wall sculptures and paintings, mentioning sculptures such as the fountain in Milan by Cesare Cattaneo (architect) and Mario Radice (painter), and Goeritz's Museo Experimental El Eco in Mexico City. (*Art d'Aujourd'Hui* 5, 4-5, May-June 1954, 22)

[25] "I don't see anything that could pass for a true synthesis of painting, sculpture, and architecture. I understand a work to be a true synthesis where these three disciplines are not only juxtaposed or superimposed but truly merged." Seuphor, "La Synthèse des arts est-elle possible?", 11. Translated by the author.
[26] These activities are only briefly mentioned in literature other than the manifesto; the magazines discuss the few exhibitions organized by the group, studio visits, and meetings between the members.
[27] Damaz, *Art in European Architecture*, 76.
[28] His contact with Van Doesburg and Mondriaan was crucial for Félix del Marle, in addition, these ideas had a clear influence on Groupe Espace as well.

arts in the introduction to their manifesto and made clear in the manifesto their aim to bring sculpture, painting, and architecture back together and to reach a synthesis.

> La dissociation des arts plastiques: peinture, sculpture, architecture, est fait déplorable, mais tellement admis par les artistes, les critiques et le public, que les essais les plus timides pour replacer les arts dans la vie courante apparaissent, à beaucoup, comme des audaces inutiles. Cependant, un groupe s'est formé en France pour aborder cette tâche difficile de synthèse, sans laquelle aucune civilisation ne peut affirmer sa présence.[29]

Geometric abstraction in both sculpture and modernist architecture were central to the group's aesthetic. As art historian Alan Fowler reflects: "Groupe Espace took the view that public sculpture should be in the same style as modernist buildings"[30], which were characterized by flat planes and geometric forms. *L'Architectured'Aujourd'hui* and *Art d'Aujourd'hui* covered Groupe Espace extensively. It is clear that Bloc was the driving force behind the group and that he was instrumental to the spread of artists and architects working at the intersection of art and architecture[31]. For example, in a 1953 article they set out their thoughts on the social role of artists and architects to make public space more visually appealing for the common man, and they point to the fact that architects and artists should work together:

> Trop peu d'artistes sentent la nécessité profonde (une nécessité qui dépasse le cadre de l'esthétique pour déborder le social et conditionner l'éthique même de la vie communautaire) de leur contribution à l'architecture; comme trop peu d'architectes restent convaincus du rôle efficace de l'artiste venant enrichir l'éventail des «corps de métiers», artisans et techniciens du bâtiment, mis à leur disposition. Il est de notre devoir de renforcer ce climat de compréhension et d'échange et de provoquer de nouvelles et de plus nombreuses expériences.[32]

Through these magazines, Groupe Espace spread its ideas more quickly and on an international scale. The group expanded into branches in Belgium, Switzerland, Italy, and the United Kingdom[33]. One year after its founding, the list of members included fifty-two architects, twenty-two painters, eight sculptors,

[29] "The dissociation of the visual arts painting, sculpture, and architecture-is deplorable, but is so accepted by artists, critics, and the public that the most timid attempts to place the arts in everyday life appear to many as unnecessary audacities. However, a group was formed in France to address this difficult task of synthesis, without which no civilization can affirm its presence." Introduction to "Manifeste Groupe Espace," *Art d'Aujourd'hui*, 2, 8 (October 1951), 1. Translated by the author.

[30] Alan Fowler, "A Forgotten British Constructivist Group: The London Branch of Groupe Espace, 1953-59", *Burlington Magazine*, 149, 1248 (March 2007), 176.

[31] The manifesto was published in both numbers "Manifeste Groupe Espace", *Art d'Aujourd'hui*, 2, 8 (October 1951), 1; and "Le Groupe Espace Manifeste", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 37 (October 1951), v.

[32] "Too few artists feel the profound need (a necessity that goes beyond the aesthetic to approach the social and conditions the very ethics of community life) for their contribution to architecture. As too few architects remain convinced of the effective role of the artist to enrich the range of 'trades,' artisans, and building technicians at their disposal. It is our duty to strengthen this climate of understanding and exchange and to bring about new and more numerous experiences". "Groupe Espace", *L'Architecture D'Aujourd'hui*, 49 (1953), xxxi. Translated by the author.

[33] From 1954 on Giedion also became a member of the Groupe Suisse Espace. GTA Archive, *Statutes Groupe Suisse Espace*, 42-AR-21, 250-251.

twenty-six visual artists, as well as decorators, contractors, builders, mosaicists, upholsterers, glassmakers, and ceramists. Sixteen nationalities were represented, demonstrating how fast their ideas spread between nations[34]. The group also attracted internationally acclaimed architects such as Marcel Breuer, Walter Gropius, Ernö Goldfinger, Pier Luigi Nervi, Richard Neutra, and Jean Prouvé[35].

Given the international distribution of Bloc's magazines, it is highly likely that they had a wide influence on the development of similar groups to Groupe Espace. As Fowler notes, these magazines were influential on a large scale and "were sold in London's leading art bookshops as well as extensively throughout Europe"[36]. It was also clear that *L'Architecture d'Aujourd'hui* was seen as a widely circulated magazine by the 1940s[37]. This can be concluded through a letter written from Sert to Giedion, which detailed how he would love to have a CIAMs publication printed by *L'Architecture d'Aujourd'hui*, "to reach as many people as possible"[38].

In 1961 *L'Architecture d'Aujourd'hui* included an announcement for the tenth anniversary of Groupe Espace[39]. It counts more than 150 members and highlights the group's efforts to integrate the fine arts with architecture, the results of which are numerous. It does not, however, indicate that the integration of the arts had been achieved. The issue notices that artists were still called in later in the process of integrating artworks, and mostly after the architecture was already built. It thus calls for a closer and more immediate collaboration between architects and artists.

Nevertheless, Bloc put collaboration into practice through his membership in Groupe Espace and his participation in its exhibitions, publications, conferences, and organized studio visits. On these occasions, artists and architects were introduced to each other, often leading to collaboration. In addition, in his magazines, Bloc extensively covered collaborations between architects and sculptors, for example, the Sculpture House by Jacques Gillet, Felix Roulin, and René Greisch and the Fontana di Camerlata by Cesare Cattaneo and painter Mario Radice, as well as Bloc's own collaboration with Claude Parent.

By 1959, however, Groupe Espace had decreased their activities, mostly because Bloc was concentrating more on his own projects in Brazil, Mexico, and India, as well as his participation in *documenta 2* (1959) in Kassel, Germany[40]. He exhibited the bronze organic sculpture *La double interrogation* (1957) in Kassel[41]. His crucial role in the movement thus caused the movement's success but also limited its expansion when his own interests took him elsewhere.

[34] "Groupe Espace", *L'Architecture D'Aujourd'hui*, 49 (1953), xxxi.

[35] The member list is published in Groupe Espace, *Espace: Architecture, Formes, Couleur, exhibition catalogue* (Paris, Société parisienne d'imprimerie, 1954), 9-11.

[36] Fowler, "A Forgotten British Constructivist Group", 173-179.

[37] According to Pierre Vago, co-editor of *L'Architecture d'Aujourd'hui*, they started with 1,200 issues printed in 1930 and by 1940 there were more than 10,000 printed total, with 1,600 circulated in South America alone. "Plus que les revues argentines et brésiliennes réunies" Gilles Ragot, "Pierre Vago et Les Débuts de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1930-1940", *Revue de l'Art*, 89 (1990), 78. At the beginning of the 1950s 13,000 were printed. This is mentioned in the editorial of *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 28 (February 1950). The magazine was distributed worldwide with agents in Italy, Switzerland, North and South America, Egypt, and New Zealand to name just a few countries. Bookshops are mentioned from London to New York to Sydney. At the beginning of the 1960s 15,800 were mentioned in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 88 (February 1960). By the middle of the 1960s 20,000 were printed, and when Bloc died, the 1966 issue had 22,000 prints of Architecture d'Aujourd'hui, 129 (December-January 1966-67). For *Aujourd'hui art et architecture*, the circulation was 6,000 at the beginning of the 1960s, and by the end of the 1960s the circulation was 7,000; the last edition had 11,000 copies, with the exception of the special on le Corbusier which had 13,000, *Aujourd'hui Art et Architecture*, 51 (November 1965).

[38] GTA archives, Letter from José Luis Sert to Giedion, November 8, 1947 42-SG-8-278.

[39] "Groupe Espace," *L'Architecture D'Aujourd'hui*, 94 (1961).

[40] Fowler, "A Forgotten British Constructivist Group", 179.

[41] *Il documenta '59: Kunst Nach 1945* (Köln, Du Mont Schauberg, 1959), 42-43.

5.8
Announcement of *Art d'Aujourd'hui* merging into *Aujourd'hui Art et Architecture*.
(*Art d'Aujourd'hui* 5, 8, December 1954, 2)

Aujourd'hui Art et Architecture

From the moment *Art d'Aujourd'hui* became *Aujourd'hui Art et Architecture* in 1955, Bloc devoted himself to the *synthèse des arts* [*Fig. 5.8*]. The change of the magazine's title resulted in a more established and widespread publication – the crossovers and links that were made between the disciplines of art and architecture in *Art d'Aujourd'hui* were from this point onward divided into distinct sections – a section devoted to art and another one to architecture. Only a few issues explored cross-disciplinary themes, such as those on theater décor and objects; Le Corbusier's painting, sculptures, and architecture; and a 1966 issue called *Espaces Sculptés – Espaces Architecturés*, translated as *sculptured space – architectural space*[42]. The section on architecture in the 1966 issue looks at buildings through a sculptural lens. It includes designs by architects who had used a sculptural approach toward architecture, such as Frederick Kiesler, Walter Förderer, Hermann Finsterlin, Jacques Couëlle, and Constant Nieuwenhuys[43]. These ideas had previously been explored in a thematic issue of *L'Architecture d'Aujourd'hui* entitled "Architectures Fantastiques", in which Bloc paid attention to the sculptural architecture and architectural sculpture by Mathias Goeritz, Pascal Häusermann, Claude Parent, and Antoni Gaudí, among others[44].

Aujourd'hui Art et Architecture had a pan-European focus, though there were also thematic issues on countries such as Italy, the United Kingdom, Brazil, Japan, and the United States. Issue number fifty-five, dedicated to the US, was published in January 1967, and it paid attention to Minimalist art with articles on Donald Judd and Robert Morris. It also included reviews of the *Primary Structures* exhibition at the Jewish Museum in New York in 1966 as well as the *Ten Sculptors* show at the Dwan Gallery in October 1966 – two exhibitions that would become seminal to the development of Minimalist art[45]. The same issue also contained posters with reproductions of works by Sol Le Witt, Morris, and Judd as an insert.

Aujourd'hui Art et Architecture was an important point of reference for its readers, architects and artists in Europe, to gain information on global art trends at a time when there weren't many art magazines that were showing contemporary art from Europe as America[46]. In addition to national trends, major international exhibitions were broadly reviewed in its pages, including the Venice and São Paulo Biennials. *L'Architecture d'Aujourd'hui* was also the first architecture magazine with worldwide circulation[47].

André Bloc's own sculptural work was well represented in both journals, which gave him plenty of international exposure. As early as 1949, Bloc made his first monumental sculpture, Signal, at the Place d'Iéna in Paris for the centennial of the invention of reinforced concrete [*Fig. 5.9*]. This work established his reputation

[42] "Espaces Sculptés et Architecturés," *Aujourd'hui Art et Architecture*, 53 (May–June 1966). On theater décor and object there were two thematic issues: Spectacles 50 ans de recherches Textes et documents réunis par Jacques Polieri, *Aujourd'hui Art et Architecture*, 17 (May 1958) and Scénographie Nouvelle, *Aujourd'hui Art et Architecture*, 42-43 (October 1963). And one thematic number on Le Corbusier, Le Corbusier Hors Serie *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1ème numéro consacré aux arts plastiques, 1946.

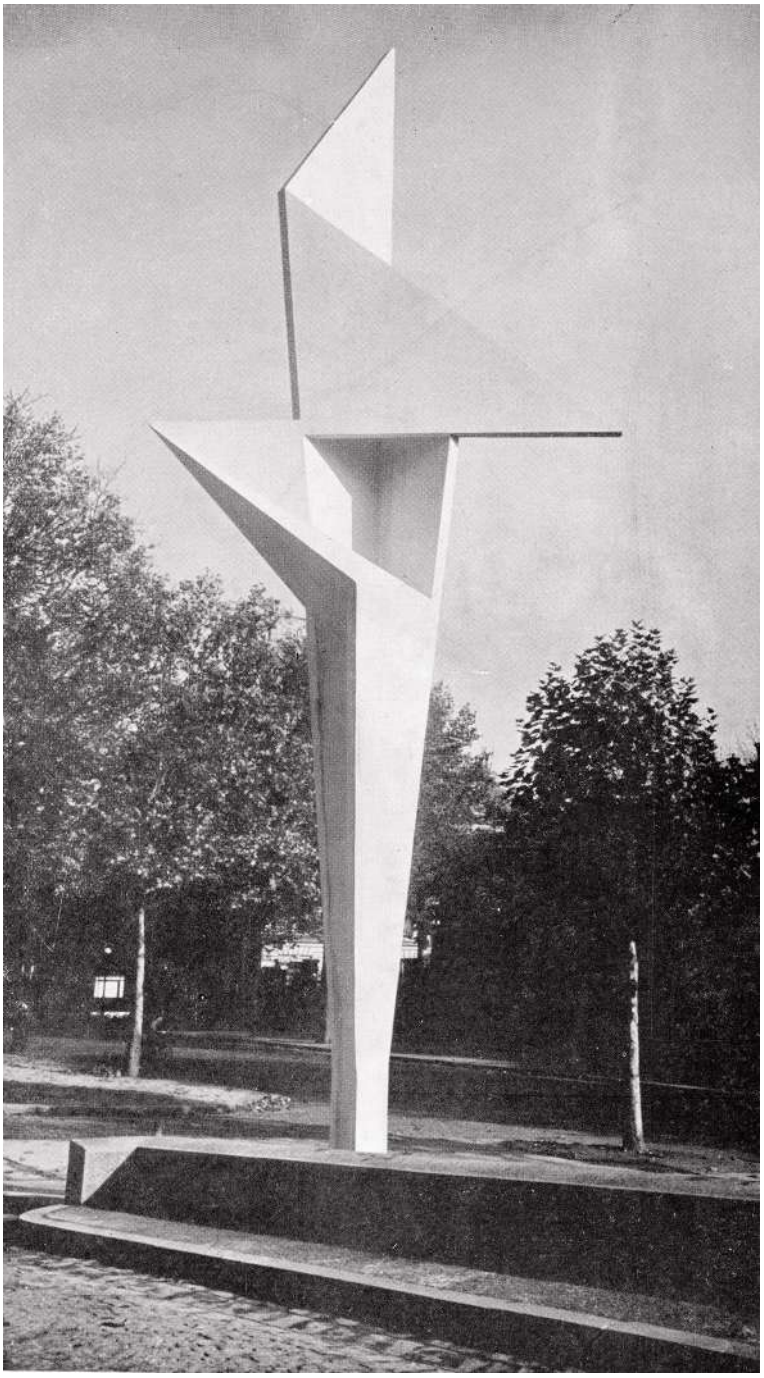
[43] "Espaces Sculptés et Architecturés", *Aujourd'hui Art et Architecture*, 53 (May–June 1966).

[44] "Architectures Fantastiques", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 102 (June–July 1962).

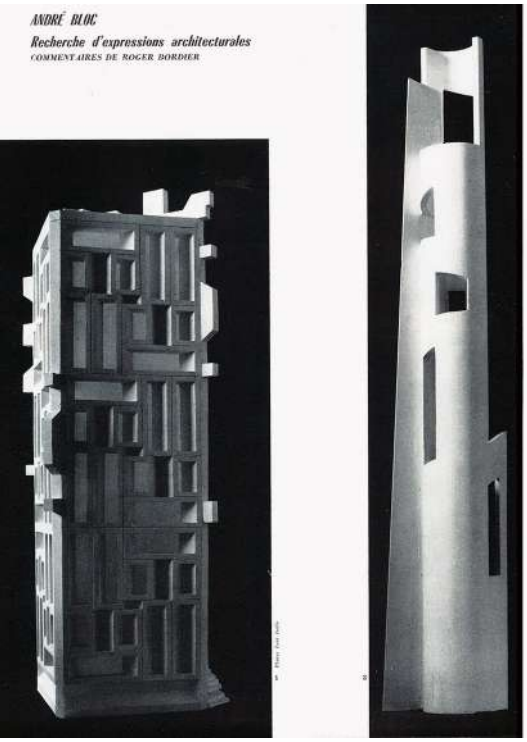
[45] "USA", *Aujourd'hui Art et Architecture*, 55 (January 1967),158-159.

[46] Artforum was founded in the USA in June 1962; at that time, there were only a handful of magazines that were showing art of their time, such as Art in America (USA, 1913-present) that focused on the New York scene, *Art International* (France, 1956–1985), and *Art Review* (UK, 1949–present).

[47] Migayrou, *Bloc: Le Monolithe fracturé*, 8.



5.9
Photograph by Hernot, André Bloc, *Signal*, Place d'Iéna, 1949, concrete.
(*Art d'Aujourd'Hui* 1, 5, December 1949, n.p.)



5.10
Page from *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, this issue was dedicated to research and focused on the reciprocal influence between architects and sculptors. Bloc's own sculptural work was well represented in this issue.
(*L'Architecture d'Aujourd'hui*, 115, 1964, 94)

as a pioneer in experimenting with concrete in monumental and architecturally scaled sculpture. In his early architectural works, Bloc attempted a synthesis bringing painting, sculpture, and architecture together. At this stage he laid the groundwork to what he would later describe as synthesis, demonstrating significant experimentations toward future attempts. His later works engaged with the sculptural form, which he arguably achieved in his intended synthesis. Bloc evolved from semi-abstract objects, architectural models, and sculptures for public space, to his later work, *sculptures habitacles*, – sculptures to live in – which brought architecture and sculpture closer together[48] [*Fig. 5.10*].

As a result, he made significant contributions through his own practice as an architect and artist, as well as through his publishing and editorial practices in his magazines, in which he propagated architectural sculptures and sculptural architecture, positioning the center of the architecture-sculpture debate. The combined force of these two roles – the constant interaction between Bloc as a creator and as a distributor of ideas as an editor – is crucial. For example, reorientations in his own oeuvre – from architecture to sculpture – were reflected in the content of his magazines.

In many of Bloc's magazines the textual arguments are subordinate to the image that portrays the actual narrative. The image becomes more important and the story is often told through the images. The arrangement of the images is central to the articles, including in the issues that deal with the architecture-sculpture relations [*Fig. 5.11*]. The magazines contained illustrations that were selected and positioned with precision, articulating the arguments developed in the text. Occasionally, Bloc juxtaposed images that had little in common other than formal similarities. These kinds of arrangements of images particularly marked articles in issues dealing with architecture-sculpture. Such curated sections invited the reader to notice relationships between architecture and sculpture. Through visual storytelling, readers became familiar with the core of the architecture-sculpture debate.

In Bloc's magazines the photographs were not purely documentary material; they were often manipulated and constructed to promote the relationship between architecture and sculpture.

What made Bloc's role as an editor unique was his combination of postwar themes with an international reach and his willingness to let images speak for themselves.

Echoing what Fowler stated about the distribution and impact of these magazines in London, other scholars from differing countries, such as Belgium and South Africa said that these magazines were influential. Architectural historian

[48] In contrast to his work as an artist, he did not work on his own as an architect, ever again after completing his own house in Meudon (1953). Instead, he only worked in collaboration, mostly with the French architect Claude Parent (1923-2016). It is worth noting that he commissioned a house from Italian brutalist architect Vittoriano Viganò (1919-1996) only a few years after Meudon – La Scala in Pavese near Lake Garda, completed in 1958. The Viganò house is more sculptural than his own house in Meudon, partly due to the fact that Viganò worked solely in concrete and glass, but most of all it took on a sculptural quality because of its distinctive texture derived through the use of béton brut as well as the angular details in the house, such as the angular staircase.

[49] Beginning in the 1930s, Braem had a subscription to *L'Architecture d'Aujourd'hui* and therefore we can assume that he also had a subscription to *Art Aujourd'hui* from the start. His collection has, for example, issue 4-5 from 1954 (the one that was dedicated to *synthèses des arts*). Braem had experimented with biomorphic forms since his youth at the end of the 1920s. Nonetheless, Bloc's publication and actions still acted as a stimulus for him. Francis Strauven, interview by author, Brussels, Belgium, 9 May 2017.

Francis Strauven mentioned that *Aujourd'hui Art et Architecture* was also well known in Belgium. For example, he recalled that it was highly appreciated by the students of the Schaarbeek Saint Lucas School of Architecture who were eager to know about the latest developments in contemporary art. This positive general perception of *Aujourd'hui Art et Architecture* was different from that of *L'Architecture d'Aujourd'hui*, which was a less critical publication and included a mixed bag of trends[49]. The issues were greatly influential to a number of artists and architects. For example, Renaat Braem and Juliaan Lampens had issues in their collection in Belgium[50].

Strauven's observation was shared by architectural historian Robin Middleton, who mentioned that only the early issues of *L'Architecture d'Aujourd'hui* were of interest and that the later issues had a lack of focus, while *Art d'Aujourd'hui* and *Aujourd'hui Art et Architecture* were different. "As students in South Africa between 1947 and 1952 we looked avidly at the early issues [of *L'Architecture d'Aujourd'hui*], of the 30's, mainly for [Pierre] Chareau and Le Corbusier, but scarcely at all at the later issues," he said.

> When I worked on *Architectural Design* between 1964 and 1970, we shrugged off the magazine of [*L'Architecture d'Aujourd'hui*], it was unselective and published too much we despised. It didn't really rank as a magazine. However we did like *Art d'Aujourd'hui*.[51]

Likewise, Denise Scott Brown confirms that the journals also circulated in schools in England and South Africa[52]. Sadly, *Aujourd'hui Art et Architecture* terminated when Bloc died on 8 November 1966[53].

Conclusion

Scholarship thus far has obscured Bloc's interdisciplinary approach based on Giedion ideas, as well as the international architecture-sculpture debate it triggered. Bloc's initial interpretation of the synthesis of the arts was to create a new monumental form of art by combining painting and sculpture with architecture. His ideas can largely be traced to Giedion's theory of monumentality and collaborations between artists and architects. Bloc negotiated this relationship through practice and debate, which prompted his editorial role in introducing architecture-sculpture to the broader public. This research has explored Bloc's methods of distribution as a realization and extension of Giedion's theories. Through the arguments and examples illustrated, I have demonstrated how Bloc's visual and written work contributed to the develop-

5.11
A page from the 1966 edition of *Aujourd'hui Art et Architecture*, a special edition that was called *Espaces Sculptés – Espaces Architecturés*, translated as sculptured space – architectural space. Thus, the influence of sculpture on architecture was reflected in the pages of a number of architects who had used a sculptural approach to architecture called Espaces Architecturés, such as Frederick Kiesler, Walter Förderer, Hermann Finsterlin, Jacques Couëlle, and Constant Nieuwenhuys.
(*Aujourd'hui Art et Architecture*, 53, May-June 1966, 85)

[50] Lampens mentioned how important the 1947 special issue of *L'Architecture d'Aujourd'hui* on Brazil was for him. This issue was the first architecture magazine he ever purchased. Thereafter he became an admirer of the publication and the visual display on its pages became a significant resource for his practice. Which he told me during one of the many conversations and then he showed me this specific number and articulated his special admiration for Oscar Niemeyer. *L'Architecture d'Aujourd'hui* magazine, 13-14 (September 1947).

[51] Robin Middleton, question in email by the author, 7 June 2018.

[52] Denise Scott Brown, question in email by the author, 6 June 2018.

[53] At this point the architecture sculpture debate had already reached his top and the crossovers between arts and architecture became more mainstream furthermore the climate changed and synthesis of the arts was criticized and more and more seen as impossible.

ment of a program of synthesis, evolved in an architecture-sculpture debate, and promoted the new phenomenon known as “sculptural architecture” or “architecturally scaled sculpture”.

Bloc’s lack of recognition as an intermediary figure is attributed to the fact that he did not distinguish himself as an extraordinary architect nor as an artist. His architecture was not particularly outstanding and fell short of the real synthesis he envisioned: he never succeeded in concretizing the idea of a house as functional sculpture. For example, in his own house in Meudon he curved the walls and staircases with painted monochromatic elementary forms in red and yellow directly on the walls. He did not achieve a synthesis of the arts by combining architecture and sculpture into a new form like he had originally envisioned. Perhaps his sculptures *habitacles* were his closest attempts to being veritable laboratory experiments for the synthesis of the arts, as seen in their architectural proportions. After his death, these modernist sculptures were often shunned, probably because a new paradigm of architecturally scaled sculptures belonging to minimalism had begun and Bloc’s sculptures fell outside the canon of art history.

Instead, it was primarily his role as a promoter and the combined efforts of his practices in art and architecture that influenced others to work in this way. It was indeed his versatile production as an architect, painter, and sculptor; his collaborations with other architects; and his role as an editor that elevated him as the primary figure in the promotion of the synthesis of the arts and later architecture-sculpture debate. Bloc’s publications serve as a rich source of examples that present some of the earliest models of art in public space, architecturally scaled sculptures, and sculptural architecture in modernism. The main contribution of this essay is the recognition of Bloc’s pivotal role and his legacy as a practitioner and editor in the promotion of the architecture-sculpture field to the public. Thanks to him, the crossover between art and architecture was part of a larger history of thought. It foregrounded the link between architecture and sculpture on a national and international scale. The appearance of architectural sculpture around the world was therefore partly due to Bloc.

BIBLIOGRAPHY

Art d'aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1949-1954

Aujourd'hui Art et Architecture, Boulogne-sur-Seine, 1955-1967

"Architectures Fantastiques", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 102 (June-July 1962)

Bordier Roger, "L'Art est un service social", *Art d'Aujourd'Hui*, 5, 4-5 (June 1954), 13-30

Braschi Cécilia, *Espaces construits: abstraction et synthèse des arts au Brésil, autour des revues d'André Bloc (1930-1960)*, PhD diss. (Université Panthéon-Sorbonne, Paris 2019)

CIAM 6: Documents, International Congresses for Modern Architecture (Bridgwater, 1947)

CIAM 7: Bergamo 1949, Documents (Nendeln, Kraus Reprint, 1979)

Damaz Paul, *Art in European Architecture-Synthèses des Arts*, (New York, Reinhold Publishing Corporation, 1956)

Degand Léon, "Réflexions Sur La Synthèse Des Arts Plastiques (Extraits)", *Art d'Aujourd'Hui*, 5, 4-5 (June 1954), 33

II. documenta '59, Kunst Nach 1945 (Köln, DuMont Schauberg, 1959)

"Entretien avec André Bloc", *Aujourd'hui Art et Architecture*, 10, 59-60 (December 1967), 7-11

"Espace Architecture Couleur Formes", *L'Architecture D'Aujourd'hui*, 54 (1954), ix

"Espaces Sculptés", *Aujourd'hui Art et Architecture*, 53 (May-June 1966)

Giedion Sigfried, *A Decade of New Architecture* (Zürich, Girsberger, 1951)

Girieud Corine, *La Revue Art d'aujourd'hui (1949-1954): Une vision sociale de l'art*, PhD diss. (Université Paris-Sorbonne, Paris, 2011)

"Groupe Espace", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 49 (1953), xxxi

"Groupe Espace", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 94 (1961), vii

Groupe Espace, Espace: Architecture, Formes, Couleur, catalogue, Biot (Paris, Société parisienne d'imprimerie, 1954)

"Groupe Espace Manifeste", *L'Architecture d'Aujourd'hui* (December 1952), vii

"Groupe Espace Manifeste", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 37 (October 1951), v

Hors Serie *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1ème numéro consacré aux arts plastiques, 1946

Hors Série *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2ème numéro consacré aux arts plastiques, 1949

L'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1930 -1967

L'Été 1954 à Biot: Architecture, Formes, Couleur, catalogue, Biot, Musée National Fernand Léger, 25 Juin-26 Septembre 2016 (Paris, Réunion des musées nationaux, 2016)

"Le VIIe congrès CIAM a tenuses assises à Bergamo, Italie, du 24 au 30 juillet", *Art d'Aujourd'hui*, 1, 3 (October 1949), no page

Fowler Alan, "A Forgotten British Constructivist Group: The London Branch of Groupe Espace, 1953-59", *Burlington Magazine*, 149, 1248 (March 2007), 173-79

"L'union pour l'art", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 7, 6 (June 1936), 79

Migayrou Frédéric, *Bloc: Le Monolithe Fracturé : VIe Mostra Internationale d'Architecture de Venise* (Paris, L'Architecture d'Aujourd'hui, AFAA, 1996)

Ockman Joan, "A Plastic Epic: The Synthesis of the Arts Discourse in the Mid-Twentieth Century", in *Art + Architecture: New Visions, New Strategies*, edited by Eeva-Liisa Pelkonen and Esa Laaksonen (Helsinki, Alvar Aalto Foundation, 2007), 30-55

Ragot Gilles, "Pierre Vago et Les Débuts de 'L'Architecture d'Aujourd'hui' 1930-1940", *Revue de l'Art*, 89 (1990), 77-81

Seuphor Michel, "La Synthèse des arts est-elle possible ?", *Aujourd'hui*, 5, 4-5 (June 1954), 9-12

Sert Josep Lluís, Giedion Sigfried, and Leger Fernand, "Nine Points on Monumentality, 1943", in *Architecture You and Me* by Sigfried Giedion (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1958), 48-51

Sert Josep Lluís, "Centres of Community Life", in *The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, edited by Jaqueline Tyrwhitt, Josep Lluís Sert and Ernesto Nathan Rogers (London, Lund Humphries, 1952), 3-16

"USA", *Aujourd'hui Art et Architecture*, 55 (Jan 1967)

Vago Pierre, *Pierre Vago: une vie intense* (Bruxelles, AAM Éditions, 2000)

DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-polizzo

Painting-garden; garden-painting: the ambivalence of Burle Marx's gardens

Pittura-giardino; giardino-pittura: l'ambivalenza dei giardini di Burle Marx

ANA PAULA POLIZZO
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ambivalence of the pictorial garden

When mentioning Roberto Burle Marx (1909-1994), the first correlation that certainly appears is the image of sinuous gardens. He is known as one of the most influential landscape architects of the 20th century, in Brazil and worldwide. The relevance of his work is shown not only in quantitative terms – the estimate is that he developed over two thousand projects during his life[1] – but is mainly due to his mastering of different scales, from small private gardens to large public works, creating significant and potent spaces of sociability.

The same multiscale and multidimensional experimentation of his landscape architecture works is equally reflected on the huge variety of media used to externalize his process of research and creation. According to architect and friend Lucio Costa (1902-1998), "the works of the botanist, gardener, landscape architect, is nurtured by the works of the plastic artist, draughtsman, painter, and vice versa, in a continuous back and forth"[2]. From this fruitful process derives an extensive range of artistic manifestations, such as engraving, painting, sculpture, serigraph, tapestry, lithograph, jewellery design, crystal vases, lighting fixtures, ceramic panels, fabric painting, theatre scenery and costumes, flower arrangements… In other words, all that would be capable of incorporating the spirit of modern plastic research.

It is undeniable that Burle Marx's landscape architecture works produced during the 1930s and 1940s are primarily identified as painting, i.e., free experimentation of colours and shapes on various types of surfaces, using various techniques and strategies. As pointed by critic Sigfried Giedion (1888-1968) about the artist, in 1952:

> He is an abstract painter. A sensitive artist who understands the language of plants. […] Flowers are planted in uniform colours and masses. These thickets of strong colours, free shapes, seem to

[1] William Howard Adams, "Preface", in *Roberto Burle Marx. Landscapes reflected*, edited by Rossana Vaccarino (New York, Princeton Architectural Press, 2000), 4-6: 5.

[2] Lucio Costa, "Roberto Burle Marx, o Senhor de Guaratiba" in *Burle Marx: Homenagem à Natureza*, edited by Paulo Queiroz, Lucia Victoria Peltier Queiroz and Leonardo Boff (Petrópolis, Editora Vozes, 1979), 13-15: 14.

[3] Sigfried Giedion, "Burle Marx e o Jardim Contemporâneo", in Queiroz, Peltier Queiroz, Boff, *Burle Marx*, 39-40: 39, originally published in the journal *L'Architecture d'Aujourd'hui*, special issue, 42-43, August 1952.

[4] Can be highlighted those of the gardens of the Ministry of Education and Health building (1938), Burton Tremaine residence (1948), Odette Monteiro residence (1948), Duque de Caxias square (1948), Walter Moreira Salles residence, Ibirapuera Park (1953), Olivo Gomes residence (1965), among others.

[5] Drawings, reduced-scale model and gouache drawing of the project for Burton Tremaine residence (donated by Mr. And Mrs, Burton Tremaine in 1966), a gouache drawing of the project for Duque de Caxias square (donated by Philip L. Goodwin in 1948) and three gouache drawings for Ibirapuera Park (two donated by Roblee McCarthy, Jr. Fund and Lily Auchincloss Fund in 1991 and one purchased by Inter-American Fund in 1953).

[6] The exhibition "Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden" had as guest curator William Howard Adams, fellow of the Myrin Institute in New York City.

[7] Guilherme Mazza Dourado, "Dois dedos de prosa. A correspondência de Roberto Burle Marx", Arquitextos, 2017 https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.208/6716.

Abstract: This paper presents reflections on the work of Brazilian landscape architect Roberto Burle Marx – one of the most influential in Brazil and worldwide – and its complex relationship with the field of painting. His garden designs, usually approached as free experimentation of colours and shapes, establish notable links with aesthetic principles of modern painting − such as the use of floating, isolated, sensual curvilinear shapes of Hans Arp and Juan Miró, and Van Gogh's vibrant, agitated colour planes – and were exhibited in museums and galleries throughout the world. This paper discusses these issues by approaching the complex relationship between art and landscape architecture, nature and artifice present in Burle Marx's work, particularly in the gardens designed in the period from the 1930s to the 1960s.

Keywords: Burle Marx, Landscape Architecture, Modern Painting, Garden, Nature

6.1
Roberto Burle Marx, Ministério de Educação e Saúde roof garden, Rio de Janeiro, 1938. Gouache on board 52x105.5 cm.
(Rio de Janeiro, Burle Marx & Cia Ltda Collection)

6.2
Roberto Burle Marx, Walter Moreira Salles gardens, 1951. Gouache on board 95x123 cm.
(Rio de Janeiro, Burle Marx & Cia. Ltda Collection)

> have been extracted from a modern pattern fabric and laid on the lawn. This affinity with contemporary art constitutes the secret of Burle Marx's gardens.[3]

In the context of this discussion, it is important to underline that as from the 1950s on his garden plans were usually presented in publications and exhibitions on large expressive gouache canvas[4] [*Figg. 6.1, 6.2*]. Some of these pictorial representations presently belong to the Museum of Modern Art (MoMA) of New York[5], demonstrating the institution's interest in his work, to the point of having an individual exhibition of his work in 1991[6] that was the first show of a landscape architect.

Another important aspect in this argument is that in general these widely publicised drawings and gouaches are considered by critics and scholars as graphic pieces of the design process or resources of project presentation to clients. However, as pointed out by researcher Guilherme Mazza Dourado[7],

many of these colour boards, with strong visual appeal representing the overall plan of some gardens, were produced by Burle Marx and his team especially for the retrospective exhibition on the work of the landscape architect at the Museum of Art of São Paulo (MASP) in 1952, with museography by architect Lina Bo Bardi (1914-1992). This was the first in a series of other individual exhibitions of his work, first in the United States of America – in a joint action of the Pan-American Union and the Smithsonian Institution[8] – and later in a number of European cities[9], mediated by the Cultural Division of the Ministry of Foreign Affairs.

With these exhibitions, this set of gouache plans became, in a way, linked to a broader project of internationalization of the Brazilian modern production, in which the vanguardist and appealing language of Roberto Burle Marx's landscape architecture had a fundamental role. Moreover, the massive international dissemination of these coloured boards certainly contributed to that the specialized critics identified in Burle Marx the ability to "paint with nature"[10].

Here it is necessary to take Giedion's argument. It is undeniable that Burle Marx's garden plans are reminders of abstract paintings, characterized by organic curvilinear shape and strong visual appeal. There are clear references to the works of Jean Arp (1886-1966), Joan Miró (1983-1993), Henri Matisse (1969-1954), with the dynamic, floating, sensual shapes, or still Vincent van Gogh (1853-1890) with the chromatic agitation and unquietness that catches the eye. In this sense, Burle Marx's modern anti-naturalism becomes evident from the use of colours, in which are prioritized, for instance, red, orange and yellow, in detriment of the tones of green, common in realistic representations of gardens.

Some strategies used by Matisse that produce tension in the traditional opposition between contour and colour (which gain even more strength in the collages "cut directly into colour"[11]) are broadly debated by Yve-Alain Bois in his text "Matisse and 'Arche-drawing'" and can be extended here to landscape architect Burle Marx. Once again, Gideon's argument seems to highlight the structural and constructive character of colour in Burle Marx's plans (as in Matisse's paintings and collages). It is colour, with its morphological construction strength, that precisely defines plain, luminous, intense zones, that enables to renounce the third dimension, and produces total appropriation of the surface. Lines, in their turn, are not contours, but arabesques[12] functioning as lines of force to sustain the space. Whether it be the space of the painting, or the space of the garden plan, the latter with the possibility to spatialize to the soil's surface.

[8] According to Guilherme Mazza Dourado, the North-American exhibitions (1954 and 1955) are direct unfolding of a particular interest of historian Annemarie Henle Pope, then director of the Smithsonian Institute Traveling Exhibition Service, when visiting the exhibition at MASP in 1952.

[9] José Oswaldo de Meira Penna, "Exposições de Arquitetura Brasileira", Módulo: Revista Brasileira de Artes Plásticas, 13 (1959), 38-45: 38.

[10] Adams, "Preface", 5.

[11] About the book *Jazz* (Henri Matisse, *Jazz*, Paris, Tériade, 1947) Matisse says: "Drawing with Scissors. Cutting directly into colour reminds me of a sculptor's carving into stone. This book was conceived in that spirit". Jack D. Flam, *Matisse on Art* (New York, E. P. Dutton, 1978), 112.

[12] Yve-Alain Bois, "Matisse and 'Arche-drawing'", in *Painting as Model* (Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 1998), 3-63: 17.

6.3
Roberto Burle Marx, *Mulher de Combinação Rosa*, 1933. Oil on canvas 101x71 cm.
(Rio de Janeiro, Sítio Roberto Burle Marx Collection, IPHAN/Minc)

6.4
Roberto Burle Marx, *Vaso com Strelitzia e ficus*, 1939. Oil on canvas 100.5x81.5 cm.
(Rio de Janeiro, Sítio Roberto Burle Marx Collection, IPHAN/Minc)

6.5
Roberto Burle Marx, *Retrato de Gene Berendt*, 1942. Oil on canvas 116.0x89.0 cm.
(Rio de Janeiro, Sítio Roberto Burle Marx Collection, IPHAN/Minc)

If, on the one hand, despite all controversies, considering the arguments presented it is impossible to separate the relationship between Burle Marx's gardens and modern painting, on the other hand one should be attentive to possible reductionisms or simplifications that may result from this idea. It is important to consider that beyond the merely pictorial values, the art of gardens, given its character, deals with three-dimensional and volumetric attributes that determine the creation of spaces. The artist himself is incisive when separating the two fields – landscape architecture and painting – because they approach different problematics:

> If I make a garden I do not want to make a painting, if I make a painting I do not want to make a wood engraving, if I make a xylograph I do not want to make a lithograph; each specialty requires a technique and a means of expression. This is what I am very attentive to: I do not want to make a painting that is a garden. There is no doubt that painting and artistic issues have influenced my entire concept of art. I seek in my life not to be enclosed in a formula. I detest formulas. I love principles.[13]

The paintings on canvas that Burle Marx produces as from the 1930s on are still quite figurative, comprise still life, portraits [*Fig. 6.3*] and some landscapes, with recurrent references to natural elements [*Fig. 6.4*], which clearly points to his interest in plants, their shapes and colours.
It is only from the 1940s on that he makes pictorial experiments in the sense of simplifying figuration, which demonstrates a tentative assimilation of cubist values, clearly deriving from the French experiences of Pablo Picasso (1881-1873) and George Braque[14] (1882-1963). These experiments manifest, in a way, still representative apprehensions of profiles [*Fig. 6.5*], musical instru-

[13] Soraia Cals, *Roberto Burle Marx. Uma Fotobiografia* (Rio de Janeiro, S. Cals, 1995), 27.
[14] For a thorough debate, see Edward F. Fry, "Convergence of traditions: The Cubism of Picasso and Braque", in *Picasso and Braque: A Symposium*, edited by William Stanley Rubin, Kirk Varnedoe, Lynn Zelevansky (New York, Museum of Modern Art, 1989), 92-106.

6.6
Roberto Burle Marx, Salgado Filho Square, Santos Dumont Airport, Rio de Janeiro, 1938. Automotive painting on Eucatex, 122x150 cm.
(Rio de Janeiro, Burle Marx & Cia. Ltda Collection)

ments, harlequins, lozenges or even landscapes and demonstrate an attempt – still incipient – to make coexist in painting multiple targets through the multi-faceting of surfaces. Despite this effort, these representations seem not to question yet the very notions of illusionism or realism in painting and seem not to renounce the third dimension through the search of planarity in favour of the materiality of painting (themes that are cherished by modernist experiments). It is worthy of note that for the art critic Clement Greenberg it was the "inexorable planarity of the surface" that characterized modernist painting[15]. In this sense, the spatiality of Burle Marx's painting seemed not to achieve these essential attributes: it continued to be representative, with the conventional presence of a figure over a background. His effort, therefore, is circumscribed to the geometrisation[16] of natural shapes, clearly having difficulty in producing abstraction of the natural world.

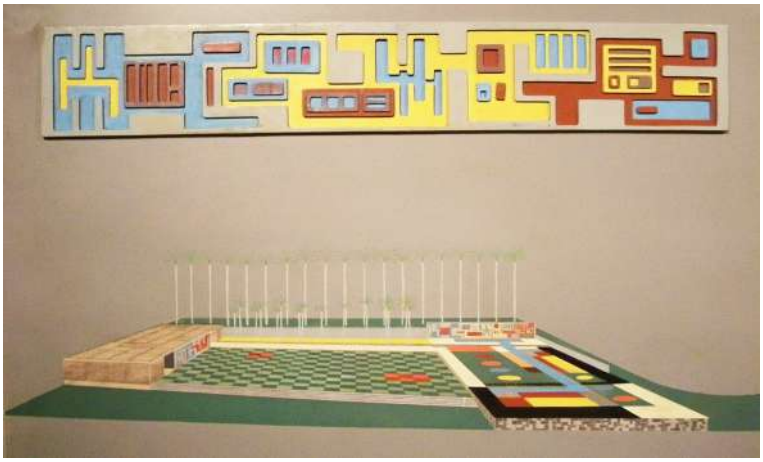
However, in his landscape design experiences during this period, perhaps because of the possibilities of his art's media – trees, bushes, ground cover plants, stones, water – this disconnection from the representation of reality happens in a more direct way. His gardens are presented as abstract plastic exercises that seek to constitute a self-referential unity, an own and autonomous experience, though linked to an infinitely broader extension and movement of nature as a whole. As mentioned before, in his biomorphic gardens there are clear references to the works of Arp, Miró, Matisse [*Fig. 6.6*]. It should be mentioned that the reference to the neoplastic experience of Piet Mondrian (1872-1944) is also noticed in the more rigid orthogonal combinations and grid structures [*Fig. 6.7*] capable of imposing a new rhythm, a new order to landscape, but that gain flexibility from the vibration of planes with the intercalation of tones, volumes, two- and three-dimensionalities[17].

A brief explanation is made here on these possible European references. In general, historiography tends to highlight that in 1928, at the age of 19,

[15] Clement Greenberg, "A Pintura Modernista", in *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, organization, presentation and notes by Gloria Ferreira, Cecilia Cotrim de Mello; translation by Maria Luiza X. de A. Borges (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997), 101-110: 103.

[16] It is noteworthy that for Yve-Alain Bois the definition of cubism is not so much related to the geometrizing style. He approaches this issue in his article "Cubistic, Cubic and Cubist", in *Architecture and Cubism* (Cambridge, MIT Press, 1997), 187-194. In his concept, these garden paintings would then be "cubistic".

[17] Geometric and orthogonal experiences of this period can be seen especially in the following projects: Parque do Ibirapuera near Palácio das Indústrias (1953), Museu de Arte Moderna (1954) and Edmundo Cavanellas residence (1954).



6.7
Roberto Burle Marx, Francisco Pignatari house, 1954.
(Rio de Janeiro, Burle Marx & Cia. Ltda Collection)

Burle Marx went to Berlin to treat an eye problem. Often, critics refer to this trip as responsible for the "revelation" of his landscape design abilities after his contact with species originating from Brazil, acclimatized in a glasshouse in the Botanical Garden of Dahlen. This way of narrating historical facts corroborates the mystification of the landscape architect's figure, who is in general approached as a "complete artist", practically a native genius, in the words of Lucio Costa[18]. However, it is important to de-naturalize these narratives with the objective of problematizing his production. In this trip, beyond the contact with exuberant Brazilian plants, he certainly followed the cultural effervescence of that moment, visiting museums and attending shows and exhibitions:

> "I visited, for the first time, in person, the masters' great works. I saw the first large exhibition of Van Gogh's work. I became so enthusiastic – such an intense painting – that it invaded me! My means of expression should have been painting".[19]

Most likely, these multiple and complex conjugations were present throughout his later work, which makes his ways of comprehending the relationship between painting and landscape architecture ambiguous and intriguing.
Therefore, one can say that Burle Marx made a critical apprehension and appropriation of these pictorial vocabularies to design his gardens, adding his own interpretation and transforming them through a creative intellectual process of reinvention. Like a sort of "collection of repertoires" that enables to associate the advantages and circumstances of their combination through an original and authentic method. According to art critic Lélia Coelho Frota (1938-2010), it is a way of "active-seeing"[20] and not simply seeing passively: the artist can see, capture, transform and apply.

[18] Lucio Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre (1951). Depoimento de um arquiteto carioca", in Lucio Costa, *Lucio Costa. Registro de uma vivência* (São Paulo, Empresa das Artes, 1995), 157-172: 170.
[19] Conrad Hamerman, "Última entrevista de Burle Marx", *Revista Folha Burle Marx. Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx*, 21, XVIII (Sep. 2012), 40-51, translation published from the original "Burle Marx: The last interview", *Brazil Theme Issue: The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 21 (1995), 156-179.
[20] Lélia Coelho Frota, "Roberto Burle Marx: O parceiro da natureza", *Revista Municipal de Engenharia* (Jan. / Mar. 1949), 41-53: 47.

6.8
Roberto Burle Marx, Odette and Julio Monteiro gardens, 1945. (Rio de Janeiro, Burle Marx & Cia. Ltda Collection)

The modern autonomy of Fazenda Marambaia's gardens

The gardens of Odette and Julio Monteiro residence (also known as Fazenda Marambaia) (1948), in Petrópolis, nearby the city of Rio de Janeiro, are among the most significant representations of the pictorial complexity expressed in Burle Marx's landscaping. This project was awarded at the 1st Architecture Exhibition of the 2nd Biennial of São Paulo in 1953, being widely commented by several critics, besides being visited by German architect Walter Gropius (1883-1969) during his trip to Brazil in 1954[21].

The property lies in a valley in the municipality of Petrópolis, situated high up in the chain of mountains known as "Região Serrana", in the state of Rio de Janeiro, surrounded by remaining areas of the Mata Atlântica (Atlantic Forest), in an exuberant natural scenery. The residence, a traditional and solid neo-colonial building designed by architect Wladimir Alves de Souza (1908-1994), is located in a decentralized way in relation to the ensemble, reinforcing the fact that the guiding line of the landscaping design is the site's topography and not the position of the architectural element. Thus, it can be stated that the garden is constructed independently of the house, in a virtually autonomous manner, recognizing and incorporating the elements and characteristics of the surrounding nature, potentiating them through the intervention. In the presentation drawings of the projects [*Fig. 6.8*] one can observe that the demarcation of the building is dissolved in the context, not defining a central, hierarchical or even determinant position regarding the entire site.

[21] In January 1954 Walter Gropius and his wife Ise Frank visited the Odette Monteiro residence accompanied by Burle Marx, Claude Vincent and Wit-Olaf Prachnick. Cals, *Roberto Burle Marx*, 116.

The site's topography – more than the support of the work, its essential raw-material – is maintained and gently manipulated, creating elevations and depressions to re-accommodate the ensemble to a new reality proposed by the artist. The stream of water running in the property was dammed to create a lake in an organic shape; it becomes the central element in the garden and brings to its surface, through the phenomenon of reflection, the presence of the surrounding mountains' profile and the colours of the sky. Finally, the vegetation with ample chromatic variations is displayed on the terrain, following free and irregular lines echoing the surrounding mountains' silhouette.

The garden assumes a great pictorial force with its involving lines and intense chromaticism. The strong legibility is accentuated by the undulant contours and the ecstasy of the plain colour – or the architectural value of colour[22], according to Fernand Léger (1881-1955) –, as well as by the intensity and interval of oppositions between the colouration of the flower beds, which are multiplied in the reflections on the water, and the contrast with the homogenous colouration of the surrounding natural landscape.

According to colourist master Henri Matisse (1869-1954):

> The most important in colours are the relationships. Thanks to them, and only to them, the drawing can be intensely coloured without the need of colour. […] an avalanche of colours loses strength. Colour only achieves its full expression when it is organized, when it corresponds to the artist's emotional intensity.[23]

Matisse complements: "It is necessary that the colour is not limited to 'dressing' the shape: it must build it"[24]. In other words, "It is not enough to put the colours, as much as they are beautiful, side by side; it is necessary that the colours react to one another"[25].

In this sense, regarding the use of colours and their inter-relations in the gardens under analysis, we can find a proximity between Burle Marx's and Matisse's thinking. The landscape architect understands the special highlight that a tone can receive from the tone that is placed nearby, producing a wide richness of surface. He states that "the plant, like the colour, is enriched with meaning when there is juxtaposition of another colour or another plant"[26].

However, it should be pointed that this garden does not assume the static characteristics of chromaticism and the possible relations of contrast it provides. New realities are created according to seasonal transformation of the species' chromaticism. Burle Marx uses plastic strategies for the distribution

[22] Fernand Léger, *Funções da pintura* (São Paulo, Editora Nobel, 1989), 29-30.

[23] Henri Matisse, "Atributos e Modalidades da Cor, 1945", in *Escritos e Reflexões sobre arte: Henri Matisse*, Portuguese translation by Denise Bottmann (São Paulo, Cosac Naify, 2007), 223-225: 223.

[24] Henri Matisse, "Depoimento, 1952", in *Ivi*, 280-284: 282.

[25] Henri Matisse, "Comentários Anotados por André Verdet", in *Ivi*, 285-289: 285.

[26] Roberto Burle Marx, "Jardim e Ecologia, 1967", in Roberto Burle Marx, *Arte & Paisagem: Conferências Escolhidas* (São Paulo, Editora Nobel, 1987), 37-44: 38.

6.9
Roberto Burle Marx garden sketches. Pencil on paper 22.3x28.4 cm.
(Rio de Janeiro, Sítio Roberto Burle Marx Collection, IPHAN/Minc)

of species with flowering in different seasons, so that the high chromaticism and contrasts are present throughout the year, all over the garden. Hence, in the same composition there are perennial foliage plants (which provide permanent colours) and seasonal flowering species. There is a multiple and dynamic apprehension of the work involving a living aesthetic sense besides enabling the garden to have its own life, acting as an organism, constantly generating new events.

It is also important to highlight that despite the drawing's organic fluidity – as in a Miró painting – and the coloured spots floating in the space – strategies that became Burle Marx's imprint − one observes the firmness of the line composed of geometrized, structured and constructed curves. Therefore, the design becomes distant from the untidiness and randomness of an arbitrary nature; on the contrary, it is established as sheer artifice, the result of an abstract plastic exercise typical of the modern subject's action in the world.

If, on the one hand, shape organicism reflects gestural liberation, on the other hand it demonstrates full rational control over an open structure, capable of guiding the free shape. In this sense, the apparent anti-geometry of his work actually uses geometry; each line has a starting point and an ending point that are absolutely relevant and non-arbitrary [*Fig. 6.9*]. There is nothing spontaneous or natural; the design activity constructs a new reality: it is the milestone of the conscious presence of thought over nature. However, this does not mean a rigid gestural imprisonment. Despite the geometric morphological principle,

the space is not static; it is always changing and is constructed in an elastic manner, presenting an internal functioning that is organic, free, life-expressive of all that sprouts, grows, evolves and invades the space.

Thus, Burle Marx's gesture seeks harmony through knowledge of nature's reality, in the cycle relationship between things and space, without abandoning, though, the precision of the design and the rigor of the construction. Therefore, the continuous and apparently intuitively free drawing is linked to the mental, rational, constructed geometric drawing.

This attitude also inaugurates an active stand toward nature, a constructive and regulatory performance that does not propose mimesis, but rather the construction of a humanized, interpreted, re-elaborated nature. It is about using the determinant means of art as an instrument to contain the perpetual movement of nature. From the constructive thinking arises the determination of the environment.

Aesthetic experimentation and scientific curiosity

As to enable the applicability of projective concepts – though guided by repertoires of modern painting possibilities – it was utterly necessary that Burle Marx built his "active-seeing" also in the direction of botanic knowledge of species and their associations[27]. For this purpose, he went on excursions through the country, gathering, analysing and collecting new species[28], carrying out a research on vegetable elements with landscaping potential, which would later be introduced in his projects.

According to botanic and researcher Luiz Emygdio de Mello Filho (1914-2002), Burle Marx managed in an integrated and dynamic manner the drawing, the project and reality: initially, the arrangements defined in the project were displayed on the plan; then, in the field, they could be freely reformulated[29]. This working process presupposes an articulated way of vision, which considers the match between constants and variants: the formal definition of space through drawing, knowledge of the species and their interactions, and time dimension. Thus, the natural matter used to compose these gardens also becomes abstract, because it does not seek the mere representation of a previous situation (that of the project), but always the creation of a new situation – a concept broadly linked to modern art principles.

In this process it is crucial to consider the growth rhythm of the vegetable elements at the various moments of the garden's concretization: conception of the idea, implementation, maturity, flowering, and maintenance. Each plant that constitutes a colour patch in Burle Marx's composition is not analysed in its

[27] It is important to mention his partnership with botanic and researcher Luiz Emygdio de Mello Filho (1914-2002).

[28] The botanic specimens were gathered at Sítio Santo Antônio da Bica, in Rio de Janeiro, where he kept a collection of Brazilian ornamental plants and rare tropical species in general.

[29] Luiz Emygdio de Mello Filho, "Burle Marx – uma relação profissional e humana", *Revista Municipal de Engenharia*. Edição Especial Burle Marx 90 anos (Jan./Dez. 1999), 28-31: 30.

concrete physical qualities as a vegetable element, but rather as a mutable and ephemerous abstract phenomenon of colours and volumes. In this approach, the very idea of a garden evokes a totally different experience from that of a time-static work; a dynamic that is peculiar to the biological activity of plants and people.

Therefore, we conclude that his gardens, although being an extremely graphic and visual conception, is associated to a broad knowledge of species and great ability to deal with the vocabulary of plants (having a temporary character) and durable materials (having a permanent character), leading to the most varied responses. It is a way of conceiving the modern space through landscape architecture: a high pictorial sensibility loaded with intellectuality.

Furthermore, it is important to stress that the apprehension of a garden establishes a vast aesthetical register: besides enabling the visual experimentation of space, it also enables the sensorial perception of space, through the body's experience; an approach of the relational situation between the work and the spectator, which will be pictured by the Brazilian neo-concrete avant-garde in the 1950[30]. In this sense, despite the rigorous and precise spatial definition, these gardens provide a singular experience regarding the freedom to move around the space, sensitizing the body for a new spatial order based on the topological character.

This stand before the world also evokes nature that is process, a continuous and not finite creation. It is subjected to nature's instability, related to changes of light on colours and textures of the elements, to the movement of the wind, always enabling new realities, opened to the aesthetic experience, and new readings that have constant mobility, always filled with new significations and new discoveries. Through the intellectual process of landscape architecture, Burle Marx imposes an artistic sense to nature, reformulating the integration between art and science, contributing to the construction of ambiances, which become incorporated as collective heritage, establishing affective bonds between the subject and the landscape.

[30] Among the most prominent are Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) and Hélio Oiticica (1937-1980). For this subject, see: Ronaldo Britto, *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro* (São Paulo, Cosac Naify, 2002).

BIBLIOGRAPHY

Adams William Howard, “Preface”, in *Roberto Burle Marx. Landscapes reflected*, edited by Rossana Vaccarino (New York, Princeton Architectural Press, 2000), 4-6

Bois Yve-Alain, “Cubistic, Cubic and Cubist” in *Architecture and Cubism* (Cambridge, MIT Press, 1997), 187-192

Bois Yve-Alain, “Matisse and ‘Arche-drawing’”, in *Painting as Model* (Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 1998), 3-63

Britto Ronaldo, *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro* (São Paulo, Cosac Naify, 2002)

Burle Marx Roberto, “Jardim e Ecologia, 1967”, in *Arte & Paisagem: Conferências Escolhidas* (São Paulo, Editora Nobel, 1987), 37-44

Cals Soraia, *Roberto Burle Marx. Uma Fotobiografia* (Rio de Janeiro, S. Cals, 1995)

Coelho Frota Lélia, “Roberto Burle Marx: O parceiro da natureza”, *Revista Municipal de Engenharia* (January /Dezembro 1999), 41-53

Costa Lucio, “Roberto Burle Marx, o Senhor de Guaratiba”, in *Burle Marx: Homenagem à Natureza*, edited by Paulo Queiroz, Lucia Victoria Peltier Queiroz and Leonardo Boff (Petrópolis, Editora Vozes, 1979), 13-15

Costa Lucio, “Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre (1951) Depoimento de um arquiteto carioca”, in *Lucio Costa. Registro de uma vivência* (São Paulo, Empresa das Artes, 1995), 157-172

de Meira Penna José Oswaldo, “Exposições de Arquitetura Brasileira”, *Módulo: Revista Brasileira de Artes Plásticas*, 13 (1959), 39-43

de Mello Filho Luiz Emygdio, “Burle Marx – uma relação profissional e humana”, *Revista Municipal de Engenharia*, Edição Especial Burle Marx 90 anos (January /Dezembro 1999), 28-31

Jack D. Flam, *Matisse on Art* (New York, E. P. Dutton, 1978)

Escritos e Reflexões sobre arte: Henri Matisse, Portuguese translation by Denise Bottmann (São Paulo, Cosac Naify, 2007)

Henri Matisse, *Jazz* (Paris, Tériade, 1947)

Fry Edward F. , “Convergence of traditions: The Cubism of Picasso and Braque”, in *Picasso and Braque: A Symposium* (New York, Museum of Modern Art, 1989), 92-106

Giedion Sigfried, “Burle Marx e o Jardim Contemporâneo”, in *Burle Marx: Homenagem à Natureza*, edited by Paulo Queiroz, Lucia Victoria Peltier Queiroz and Leonardo Boff (Petrópolis, Editora Vozes, 1979), 39-40

Greenberg Clement, “A Pintura Modernista”, in *Clement Greenberg e o Debate Crítico* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997), organization, presentation and notes by Gloria Ferreira, Cecilia Cotrim de Mello; translation by Maria Luiza X. de A. Borges 101-110

Hamerman Conrad, “Última entrevista de Burle Marx”, *Revista Folha Burle Marx: Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx*, 21, XVIII (Setembro 2012), 40-51, translation published from the original “Burle Marx: The last interview”, *Brazil Theme Issue: The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 21 (1995), 156-179

Léger Fernand, *Funções da pintura* (São Paulo, Editora Nobel, 1989)

Mazza Dourado Guilherme, “Dois dedos de prosa. A correspondência de Roberto Burle Marx”, *Arquitextos* (2017) https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.208/6716 (last access: January 30, 2021)

DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-bucci

Automorfismi e "unità di linguaggio": la teoria architettonica di Luigi Moretti

Automorphisms and "Unity of Language": The Architectural Theory of Luigi Moretti

FEDERICO BUCCI
Politecnico di Milano

Se la vita è un dono felice, come lo è,
l'attenzione vivida per tutto quello che circonda, che avviene,
è virtù, dovere, ringraziamento, perché moltiplica la vita stessa.
(L. Moretti)

Luigi Walter Moretti (1906-1973) è uno dei più geniali protagonisti dell'architettura italiana del Novecento[1].

Romano di nascita e di temperamento, nel suo lavoro egli intreccia arte e architettura e nel secondo dopoguerra elabora una riflessione sull'integrazione delle diverse arti fondata sul concetto di "unità di linguaggio".

Tra i diversi mondi espressivi, sostiene Moretti, a fronte di relazioni ben individuabili, permangono differenze altrettanto precise, in ragione della specifica natura algoritmica di ognuno di essi.

Con il concetto di "algoritmo", l'architetto illustra l'andamento dei valori spaziali, costruttivi, plastici e luministici che, nel loro rapporto, costituiscono la struttura generale di un'opera, ovvero, la "forma", intesa come realtà di relazioni.

In questo tessuto confluiscono tutti i parametri (compresi quelli spirituali, sociali ed economici) ordinati e risolti dall'artista, il quale prefigura, riassume e supera le tensioni del proprio tempo.

Dell'arte del passato, come delle ricerche contemporanee, Moretti è profondo conoscitore, promotore oculato e accorto collezionista.

La conoscenza delle vicende storiche dell'architettura è coltivata durante gli studi e sviluppata collaborando dopo la laurea, nel 1929, ai restauri degli antichi monumenti romani.

Ma soprattutto, è una passione nutrita dalla frequentazione quotidiana della sua città: "Roma col sole a picco ha uno sparire di forme nelle ombre e uno splendore di luci che non si conosce in altro luogo"[2].

[1] Tra i numerosi contributi che, negli ultimi vent'anni, hanno approfondito la teoria e l'opera dell'architetto, cfr. Federico Bucci, Marco Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti* (Milano, Electa, 2000); Cecilia Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973* (Milano, Electa, 2008); Luigi Spinelli, *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti* (Siracusa, LetteraVentidue, 2012).

[2] Luigi Moretti, "Discontinuità dello spazio in Caravaggio", *Spazio*, 5 (luglio-agosto 1951), 1.

[3] Nelle sue memorie, Carlo De Carli, preside della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano negli anni Sessanta, ha scritto: "conobbi Luigi Moretti, architetto romano che andava cercando il valore delle Arti: [...] cercava la sottile differenza fra Architettura, Pittura, Musica, Danza [...] Egli trovava tanti segni ch'era un incanto ascoltarlo e leggerlo. Dirigeva una rivista mirabilmente composta e ricca di contenuti: SPAZIO. Aveva interventi di studiosi quali Antoine Pevsner, Robert Adam, Ettore Sottsass Junior, André Bloc [...] Ero, in particolare, incantato dalle affermazioni di Luigi Moretti e dalle sue opere concrete. Così mi prese l'amore alla pittura. Prime esperienze per superare i giorni malinconici di quei tempi" Carlo De Carli, *Corollario* (La Rondine-Lago di Garda, s.d.), 7. La raccolta completa di *Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura diretta dall'architetto Luigi Moretti* è formata da sette fascicoli: anno I, n. 1 (luglio 1950); anno I, n. 2 (agosto 1950); anno I, n. 3 (ottobre 1950); anno II, n. 4 (gennaio-febbraio 1951); anno II, n. 5 (luglio-agosto 1951); anno III, n. 6 (dicembre 1951-aprile 1952); s.a., n. 7 (dicembre 1952-aprile 1953). La direzione, la redazione e l'amministrazione sono a Roma, con uffici a Milano e Parigi. L'editore è il Gruppo Editoriale Spazio, che stampa presso la Tipografia A. Lucini di Milano. Le copertine sono firmate da Angelo Canevari (n. 1, 2 e 3), Alberto Magnelli (n. 4), Luigi Moretti (n. 5), Gino Severini (n. 6), Charles Conrad (n. 7).

[4] Giuseppe Ungaretti, *50 immagini di architetture di Luigi Moretti, con un disegno di Giuseppe Capogrossi* (Roma, De Luca Editore, 1968). La tiratura del volume è di 700 copie numerate, più 26 copie fuori commercio siglate da A a Z.

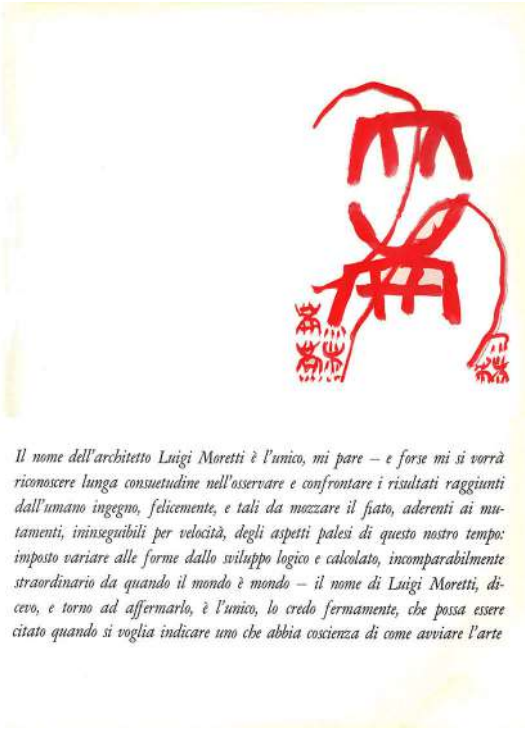
Abstract: Luigi Moretti (1906-1973), Roman by birth and temperament, was the embodiment of the intellectual architect with his gaze always open and fixed on new horizons.
Throughout his career, right from his professional debuts, he interwove art and architecture and, after the Second World War, he wrote a reflection on the integration of the various arts based on the concept of "unity of languages". For Moretti, graphic art was, therefore, a place for testing and developing theoretical issues, historical reflections and critical formulations. A genuine "machine" that powers the movements of an architectural project. Starting from primary sources and writings that appeared in the journal Spazio, this essay aims to investigate the relationship between the arts and architecture in Luigi Moretti's theory, focusing on three main topics: the concept of form, the idea of space, and the definition of ideal and real structure.

Keywords: Moretti, Space, Form, Structure, Baroque Art

Le immagini di Roma sono impresse in modo indelebile nel pensiero di Moretti e, ogni volta, ricompaiono come fotogrammi, nel loro susseguirsi senza tempo, nell'intreccio di fascinazioni tattili e visive.
Per Moretti, la storia non è memoria del passato, ma strumento necessario per disegnare il futuro.
E non c'è nulla di meglio della pagina bianca, di un libro o di una rivista, per compiere escursioni nella storia, attualizzandone i contenuti attraverso testi, disegni e fotografie.
La pagina è dunque per Moretti uno spazio che possiede forti potenzialità liriche, un *locus* da progettare e da vivere – come l'architettura e la città – attraverso lo svolgersi del tempo.
Nel 1950 Moretti fonda una rivista, intitolata *Spazio*[3], a cui lavora intensamente per tre anni – scrivendo e impaginando – con la sola collaborazione dell'amico Agnoldomenico Pica (1907-1990) [*Fig. 7.1*].
Chiusa la rivista, nel 1953, l'architetto continua a pubblicare le sue riflessioni in una serie di fascicoli, che usciranno a cadenze irregolari e tirature limitate.
Nel 1968 esce il volume *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, stampato in Roma dall'Istituto Grafico Tiberino di Stefano De Luca, firmato da Giuseppe Ungaretti (1888-1970) e impreziosito da un disegno di Giuseppe Capogrossi (1900-1972)[4].
Nell'elegante formato di 33 centimetri di base per 45 di altezza, le fotografie e le relative didascalie (tutte su una sola riga) poggiano su una base alta un terzo della pagina, vero e proprio piedistallo bianco che sostiene la dinamica sensazione spaziale data dalle inquadrature.
Qui si snoda la narrazione architettonica, messa insieme con particolarissimi punti di vista, ma anche con rotazioni e sequenze che cadenzano il ritmo della visione.
Nel testo introduttivo al volume, stampato in corsivo a larghe lettere, Ungaretti scrive del "segno architettonico di Moretti", di come questo "si radichi nel terreno, s'immobilizzi nel cielo", per dimostrare che "tutto sulla terra sta totalmente facendosi nuovo".

7.1
Copertina del primo numero di *Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura diretta dall'architetto Luigi Moretti*, 1, 1 (luglio 1950)

7.2
Il segno grafico del pittore Giuseppe Capogrossi nel frontespizio di *50 immagini di architetture di Luigi Moretti* (Roma, De Luca Editore, 1968)



Il nome dell'architetto Luigi Moretti è l'unico, mi pare – e forse mi si vorrà riconoscere lunga consuetudine nell'osservare e confrontare i risultati raggiunti dall'umano ingegno, felicemente, e tali da mozzare il fiato, aderenti ai mutamenti, inseguibili per velocità, degli aspetti palesi di questo nostro tempo: imposto variare alle forme dallo sviluppo logico e calcolato, incomparabilmente straordinario da quando il mondo è mondo – il nome di Luigi Moretti, dicevo, e torno ad affermarlo, è l'unico, lo credo fermamente, che possa essere citato quando si voglia indicare uno che abbia coscienza di come avviare l'arte

Sulla seconda pagina del libro c'è, in rosso, il disegno del pittore Capogrossi, "un solo segno, proteico all'infinito"[5] [*Fig. 7.2*].
Un segno, "o meglio, l'uso di una classe di segni a radice omogenea"[6], attraverso il quale scopriamo le radici del pensiero di Luigi Moretti, dove il progetto di architettura prende forma da un'ampia riflessione sull'unità dei linguaggi espressivi.
Unità sperimentata negli articoli della rivista *Spazio*, densi di preziosissimi spunti. In questi fascicoli, ogni pagina ha il valore di uno spazio da comporre, in cui i dettagli sono meticolosamente studiati in rapporto all'insieme.
Tagli, montaggi, ingrandimenti: gli effetti visivi sono pazientemente elaborati da Moretti per dare all'immagine il compito di sciogliere i nodi del pensiero.
La sua prosa, poi, è densa, coltissima, complessa nell'articolazione degli enunciati teorici e scorrevole nelle modalità espressive. Dalle carte del suo archivio si può notare come per l'architetto romano la scrittura sia uno strumento sofferto, portato alla perfezione attraverso elaborazioni continue. Moretti lima, corregge, cancella le sue parole, che sembrano uscire dalla "concezione di una plastica successiva, da svolgersi e risolversi musicalmente"[7].
La vicenda editoriale della rivista *Spazio* prende avvio dall'editoriale del primo numero, intitolato "Eclettismo e unità di linguaggio". Un testo in cui sono descritti gli intenti programmatici del percorso intellettuale che la rivista manifesterà nella sua breve ma intensa esistenza [*Fig. 7.3*]. Scrive Moretti:

> Un linguaggio unitario nasce, opera faustiana di pochi spiriti, da un ordinamento e da una classificazione, in fondamentali e secondari, degli infiniti parametri della realtà e delle loro relazioni. Lo spazio diventa così unitario, risolvibile ed esprimibile in ogni punto, e specchio di una nuova equilibrata unità dell'uomo. Un linguaggio unitario acquista l'universale quando il suo coordinamento dei parametri sia universalmente sentito e accettato.[8]

Il linguaggio unitario della nuova architettura italiana, dopo la tragedia della guerra, per Moretti è quello che raccoglie attorno a sé le numerose tensioni artistiche – pittoriche, musicali, letterarie – e scientifiche, depositate nella tradizione storica del Paese. Perciò, non sono ammesse divisioni tra diverse correnti architettoniche: il "razionalismo" milanese e l'"organicismo" romano concorrono a formalizzare l'idea di una moderna architettura nazionale[9].
Le pagine di *Spazio* diventano anche occasione per Moretti di promuovere il proprio lavoro e aprire discussioni sulla storia dell'arte, dalla classicità alle ultime tendenze dell'astrattismo, la letteratura, la musica e il cinema[10].

[5] *Ibidem*. "Perché Capogrossi, unico, ha scoperto un solo segno, proteico all'infinito, la cui vita biologica è legata a codici più volte rinascenti in un medesimo spazio, la cui apprensione diventa quasi sempre chiara, cosicché l'arte dei puri rapporti – musica – è finalmente aperta 'agli occhi'? Come, per un istinto infallibile e non credibile, è il solo feroce quanto placido e imperturbabile rivoluzionario contro i Luigi Filippo da decenni incombenti, unico compagno di Evaristo Galois, il primo di quella nostra follia dei puri rapporti che va conquistando con fatica – per tante ridevoli imitazioni di goffe danze strutturali – gli spazi del tempo futuro?" Luigi Moretti, *Capogrossi*, dattiloscritto, s.d. Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Luigi Moretti*, busta 1, c.1. Si tratta del testo pubblicato come estratto di *Spazio* nel luglio 1968.

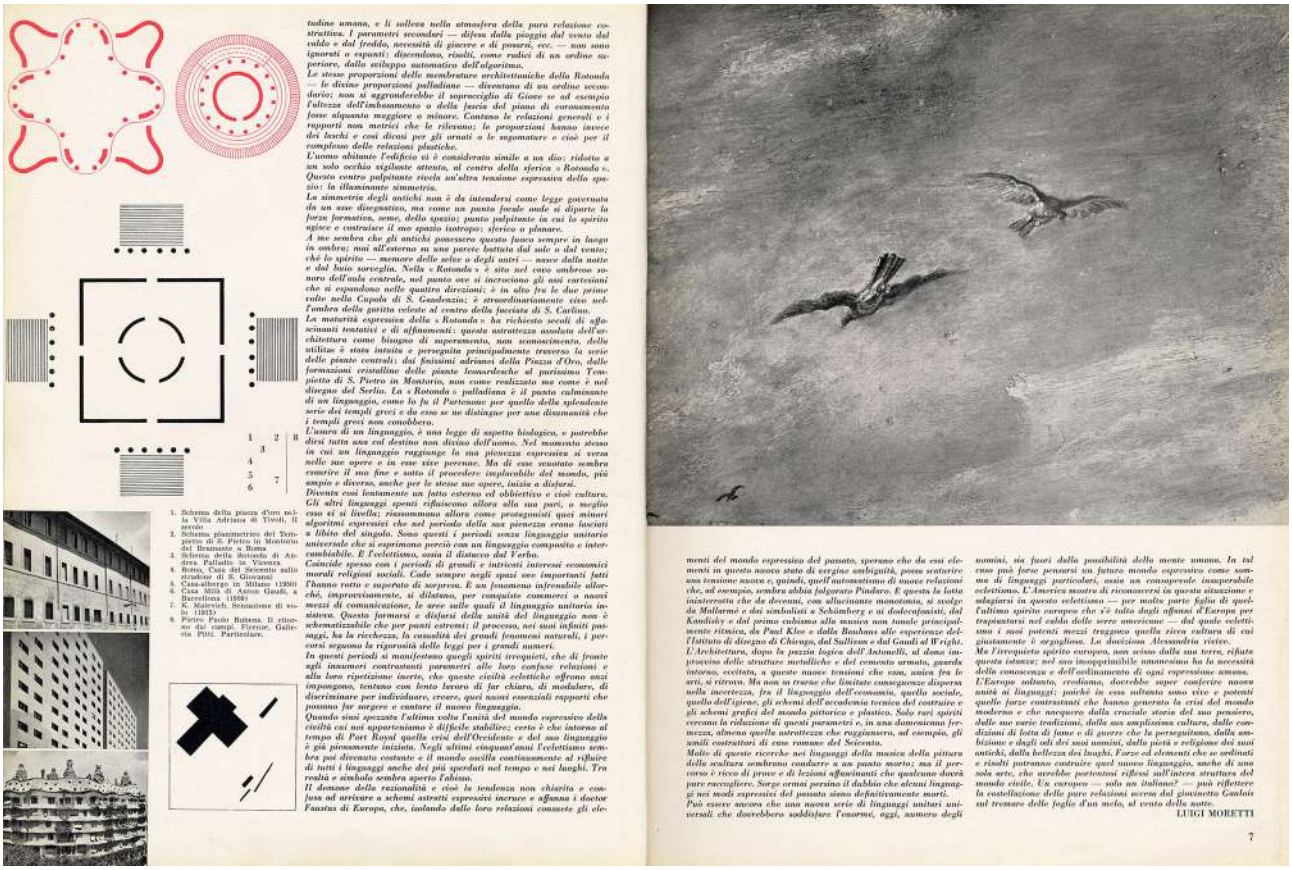
[6] "Per il vero non esiste 'un' segno di Capogrossi, ma una 'classe' di segni a *radice unitaria*. Ciascun elemento della quale è mutevole per dimensioni, peso delle parti, valore timbrico e di durata, in funzione della sua disposizione topologica cui una 'sequenza' di codici lo incatena".

[7] Luigi Moretti, "Forme astratte nella scultura barocca", *Spazio*, 3 (ottobre 1950), 20.

[8] Luigi Moretti, "Eclettismo e unità di linguaggio", *Spazio*, 1 (luglio 1950), 5-7.

[9] Cfr. Carlo Pagani, "Documentario dell'architettura italiana dal 1946 al 1949", *Spazio*, 1 (luglio 1950), 35-46.

7.3
Pagine interne del saggio “Eclettismo e unità di linguaggio” di Luigi Moretti, *Spazio*, 1, 1 (luglio 1950), 6-7



Da questa ampia visione culturale, in un crescendo quasi musicale, salgono progressivamente i pilastri del pensiero di Luigi Moretti.

1. Il concetto di forma

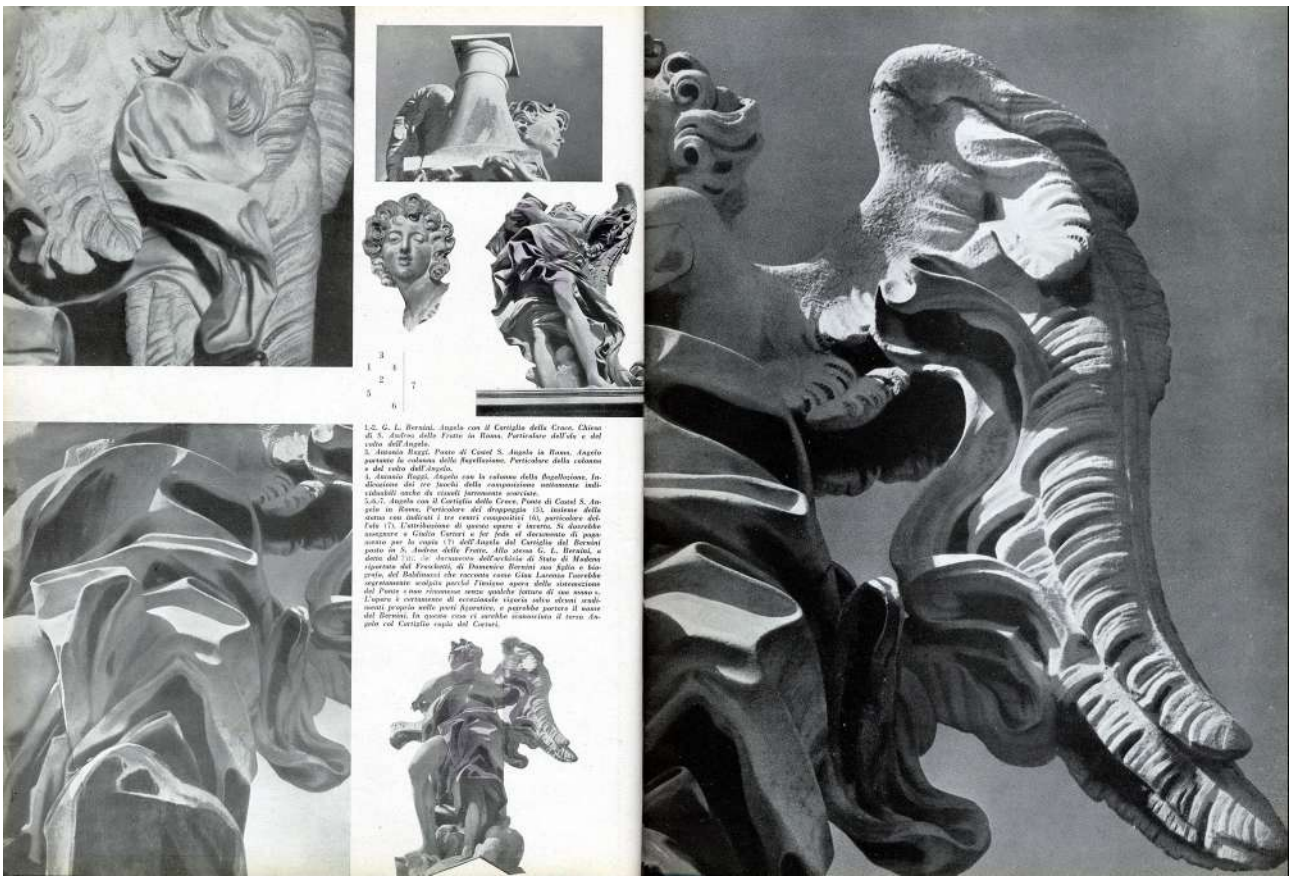
Nel testo intitolato “Genesi di forme dalla figura umana”, che Moretti firma sul secondo numero di *Spazio*, leggiamo:

> Veramente si può dire che il mondo espressivo moderno si inizia con il Barocco e questo da Michelangelo come rivelatore di quelle pure strutture che egli cavò, a sostegno della sua ansia, nell’esame delle infinite e finissime possibilità strutturali del corpo umano, dai leggendari notturni colloqui con gli scortecciati cadaveri. Nella dominante tessitura dell’arte michelangiolesca e barocca, quella cioè del peso portato in alto e caricato su sofferenti sostegni, è visibile la provenienza strutturale dalla anatomia figura e condizione dell’uomo. La natura, placida, acquieta sempre il peso in basso.[11]

[10] Cfr. ad esempio Ardengo Soffici, “Valore storico del Futurismo”, *Spazio*, 1 (luglio 1950), 9-11; Mario Sironi, Christian Zervos, “Omaggio a Boccioni”, *Spazio*, 1 (luglio 1950), 12-16; Biagio Pace, “Il problema del Discobolo”, *Spazio*, 2 (agosto 1950), 6-16; Pie-Raymond Regamey, “Le fond des problèmes actuels de l’art sacré”, *Spazio*, 3 (ottobre 1950), 5-8; Mario Salmi, “Decorazione romanica in Toscana”, *Spazio*, 4 (gennaio-febbraio 1951), 1-4; Giulio Carlo Argan, “Arte e realtà”, *Spazio*, 4 (gennaio-febbraio 1951), 19-20; Pietro Toesca, “Ombre proiettate”, *Spazio*, 6 (dicembre 1951-aprile 1952), 1-4; André Bloc, “La sculpture abstraite en France”, *Spazio*, 6 (dicembre 1951-aprile 1952), 13-20; Charles Conrad, “Considérations sur l’esthétique spatiale virtuelle”, *Spazio*, 7 (dicembre 1952-aprile 1953), 21-27.

[11] Luigi Moretti, “Genesi di forme dalla figura umana”, *Spazio*, 2 (agosto 1950), 5.

7.4
Dettagli degli angeli di Gian Lorenzo Bernini e Antonio Raggi.
Pagine tratte dal saggio "Forme astratte nella scultura barocca" di Luigi Moretti, *Spazio*, 1, 3 (ottobre 1950), 12-13



[12] Luigi Moretti, "Forme astratte nella scultura barocca", *Spazio*, 3 (ottobre 1950), 9-20.

[13] ""Per questo Roma è, più di ogni altra, città monocroma; il suo volto urbanistico prevalente, anzi violentemente plastico; il suo modo di esistere soltanto spazio. Plastica di cavi spazi, tra loro composti, risonanti con la plastica delle superfici che li delimitano, secondo una coerenza della Roma classica; opposta al comporre urbanistico non-plastico, e quindi pittorico, proprio delle usuali e minori tessiture ippodamee: alessandrine, grecizzanti, orientali […]. Il cromatismo dell'architettura veneziana è un tessuto che si distende con estrema sensibilità e saggezza sui volumi tettonici e, al di fuori di una armonia o disarmonia plastica di questi volumi, li ordina sotto la legge del puro organismo pittorico. L'urbanistica del colore diventa così un vero comporre astratto di toni su superfici prefisse; astratto da ogni e qualunque riferimento, solo vincolato alla creazione di una espressione formale unitaria e definitiva" Luigi Moretti, "Colore di Venezia", *Spazio*, 3 (ottobre 1950), 33-39.

Da qui, la strada che porta all'arte astratta è molto breve.

Moretti la percorre nell'articolo "Forme astratte nella scultura barocca", pubblicato sul terzo numero della rivista[12] [*Figg. 7.4, 7.5*].

Sullo stesso fascicolo anche la città entra in scena, in una approfondita ricerca sui cromatismi architettonici della forma urbana, dove Roma – "città monocroma" – e Venezia – con il suo colore "che si distende con estrema sensibilità e saggezza sui volumi tettonici" – diventano due casi esemplari[13].

Gli elementi plastici e i differenti cromatismi cadenzano il ritmo dei rapporti tra lo spazio e il tempo. Ma è nella luce che le forme dell'architettura rivelano la propria struttura.

Moretti coglie l'occasione offerta dalla mostra su "Caravaggio e i caravaggeschi", tenuta al Palazzo Reale di Milano nel 1951, per affrontare il ruolo della luce nella definizione della forma, spiegato nel testo "Discontinuità dello spazio in Caravaggio", che troviamo sul quinto numero di *Spazio*.

"La luce del Caravaggio – leggiamo - può sembrarci ribattuta e lo è in effetti

7.5
Il barocco di Gian Lorenzo Bernini in Luigi Moretti, “Forme astratte nella scultura barocca”, *Spazio*, 1, 3 (ottobre 1950), 15-16

1-2. *Particolare e insieme dell'angolo portante i chiodi della Crocefissione. Attribuito dal Reinaud a Girolamo Lucenzi, uno degli allievi del Bernini. Il paesaggio ingiente e paramente astratto è consonante con il paesaggio dell'angelo con la corona di spine del Bernini; è opera, specie sopra la vitale, che potrebbe far pensare all'intervento del Maestro.*
3. *G. L. Bernini. Fontana dei Fiumi e Piazza Navona; schema della pianta. Sono indicati vari angoli visuali presi dal bordo della vasca e le relative zone di ricentro. L'angolo di 15-45 gradi che è quello della visione attenta di un unico soggetto, prende un quadro del diametro di metà circa di un palazzo della scuola. Ora è proprio su questa dimensione che sono composti i rami plastici della fontana. Così in un cono di 15 gradi si è di consueto un soggetto, in un cono di 30 gradi in media due soggetti e un soggetto e un riposo. Il cono di 30 gradi con il quale, attraverso le riproduzioni fotografiche, siamo abituati a vedere le fontane non ha alcun ricontro con la tessitura compositiva se non come campo di visione successivo e distinto di almeno due o tre centri.*
4. *G. L. Bernini. Insieme del mondo circostante la Fontana dei Fiumi.*
5. *G. L. Bernini. Scoglio sorreggente le figure del fiume Danubio (opera questa di Antonio Raggi.*
14

come primo *gradus* nelle opere subito avanti la Conversione e il Martirio di San Matteo; ma in queste due tele egli non distingue una forma e una luce, cioè la luce non si ribatte appoggiandosi a una forma, essa è la forma”[14].

L’apparato iconografico di questo articolo è denso di dettagli di opere caravaggesche e di architetture barocche, che Moretti mette in pagina scegliendo personalmente, come sempre, i tagli tipografici. Nella penultima pagina compare però una piccola foto verticale che non appartiene al periodo storico trattato.

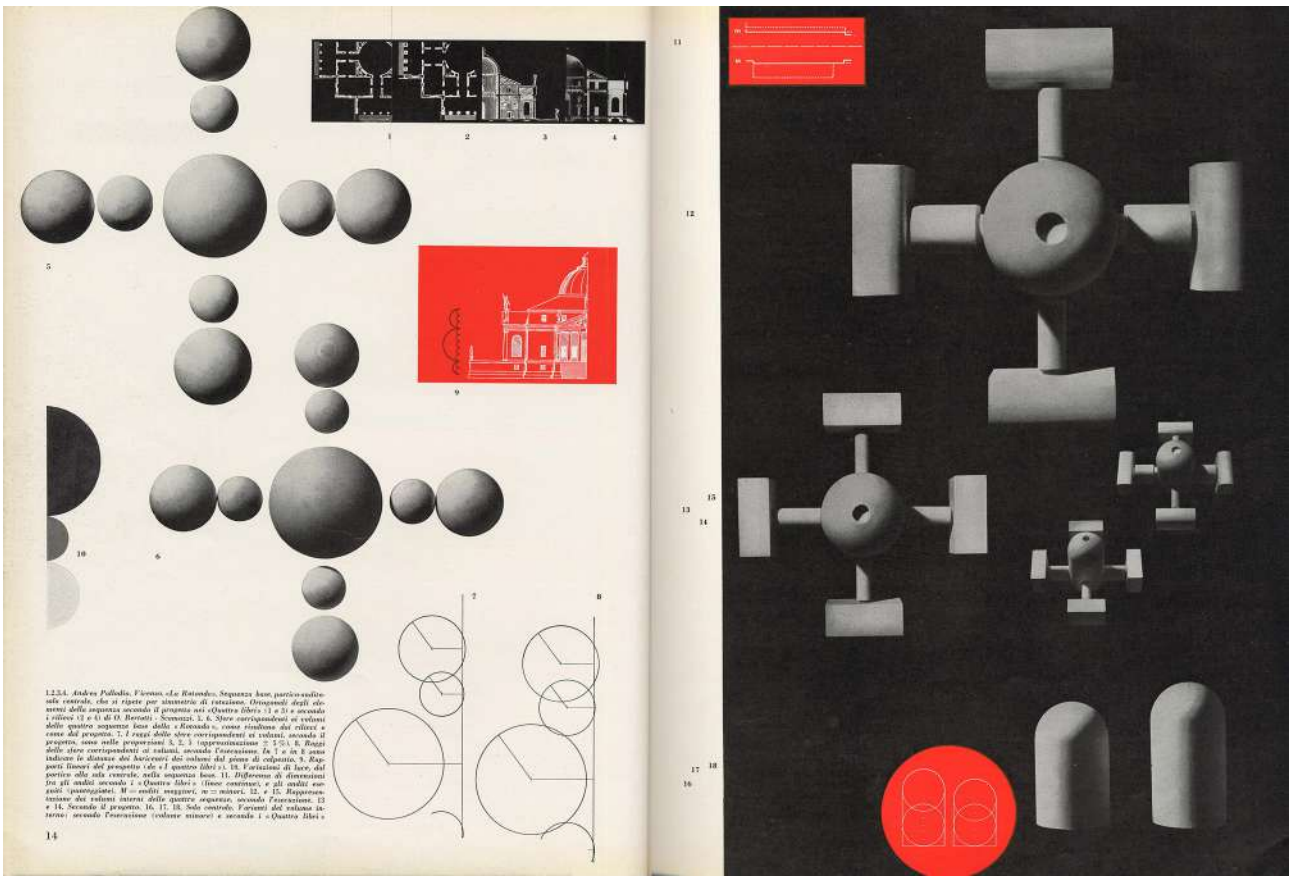
È un’immagine di taglio della sua casa-albergo realizzata a Milano nel 1949, con la quale l’autore intende dichiarare il valore della luce-forma anche nell’architettura moderna[15].

Il punto in cui la luce diventa forma è nelle cornici architettoniche, i ripiegamenti della materia.

Ecco allora che le modanature sono gli elementi astratti dell’architettura in cui si addensano gli scarti temporali, le sequenze spaziali.

[14] Luigi Moretti, “Discontinuità dello spazio in Caravaggio”, *Spazio*, 5, 1.

[15] “Ed ecco in Caravaggio comparire allora le figure di taglio, si ricordi ‘la Cena di Emmaus’ di Londra, sulle quali la potenza evocativa trova appoggio e densità più veementemente che nelle figure frontali; in una spalla di taglio si nomina un’intera struttura umana, in breve spazio si concentra un mondo. Caravaggio apre così anche, comprendendone la poderosa illazione, il giuoco delle figure di taglio e, come poi gli architetti del tardo barocco – a esempio, della fronte della Basilica di S. Croce in Gerusalemme con la sua erompente profondità dei muri laterali – precorre la riassunzione e l’addensamento proiettivo di un volume sul suo fianco, perforando lo spazio nel senso dello sguardo e non più fermandolo con apposizioni frontali. Così come noi moderni abbiamo, nei fabbricati a lama, per matura eredità e con esigenza precisa sentito”. *Ibidem*.



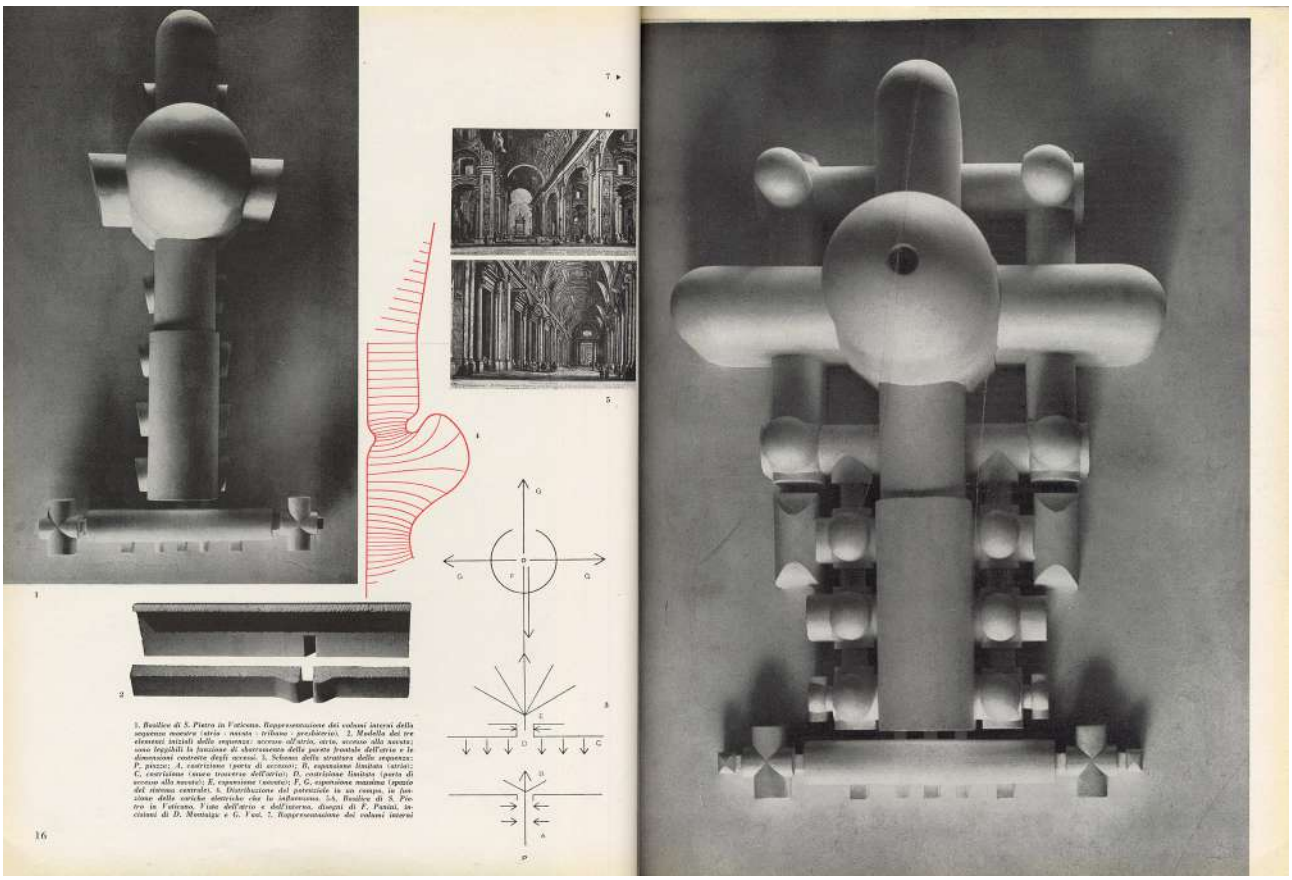
7.6
Volumi e sequenze della Villa detta La Rotonda di Andrea Palladio. Pagine tratte dal saggio "Strutture e sequenze di spazi" di Luigi Moretti, *Spazio*, 7 (dicembre 1952-aprile 1953), 14-15

Scrive Moretti:

> Costituire l'ossatura geometrica di uno spazio architettonico, che è sempre metricamente cospicuo, vuol dire, nella viva realtà, scandirne anche la temporalità di visione, segnandone le singole battute. La cornice ha così il valore di elemento di transito, di congiunzione tra un tempo e l'altro, fra uno spazio e l'altro. [...] Le cornici segnano così una punteggiatura precisa che determina la sintassi unica dello spazio architettonico.[16]

Si individuano così i "valori della modanatura", sottolineati nell'articolo pubblicato sul numero 6 di *Spazio*[17]. Per Moretti le superfici di una architettura devono raccontare il rapporto tra l'astrazione della forma e la "realtà" della struttura costruttiva e dello spazio.
Trasfigurare una superficie significa esaltare, attraverso la forma, materiali concreti: "intensificare" la realtà.

[16] Luigi Moretti, "Valori della modanatura", *Spazio*, 6 (dicembre 1951-aprile 1952), 6.
[17] Il testo è così concluso: "Ogni cosa è visibile e con noi comunica per la sua superficie. E il discorso o il canto di una superficie di architettura antica si concentra, tra le pause dei quieti spazi, nelle modanature e in quei corrugamenti geometrici, come le scanalature di un fusto dorico, o di forme liberissime quali le bugne, mirabili, ove la materia corrosa s'agita come torrente scuro, del palazzo Colloredo in Mantova". *Ibidem*.



Si giunge così alla formulazione della sintesi più completa della teoria architettonica di Moretti, quella che ruota attorno al concetto di spazio.

7.7
I volumi interni della Basilica di San Pietro in Vaticano. In Luigi Moretti, "Strutture e sequenze di spazi", *Spazio*, 7 (dicembre 1952-aprile 1953), 16-17

2. Che cosa significa il termine "spazio"?

Moretti risponde a questa domanda, in modo chiaro e rigoroso, nel saggio "Strutture e sequenze di spazi", contenuto nell'ultimo numero della sua rivista. L'apertura formula un concetto più volte ripreso per definire i termini che concorrono alla "visione di un'architettura" [*Figg. 7.6, 7.7*].

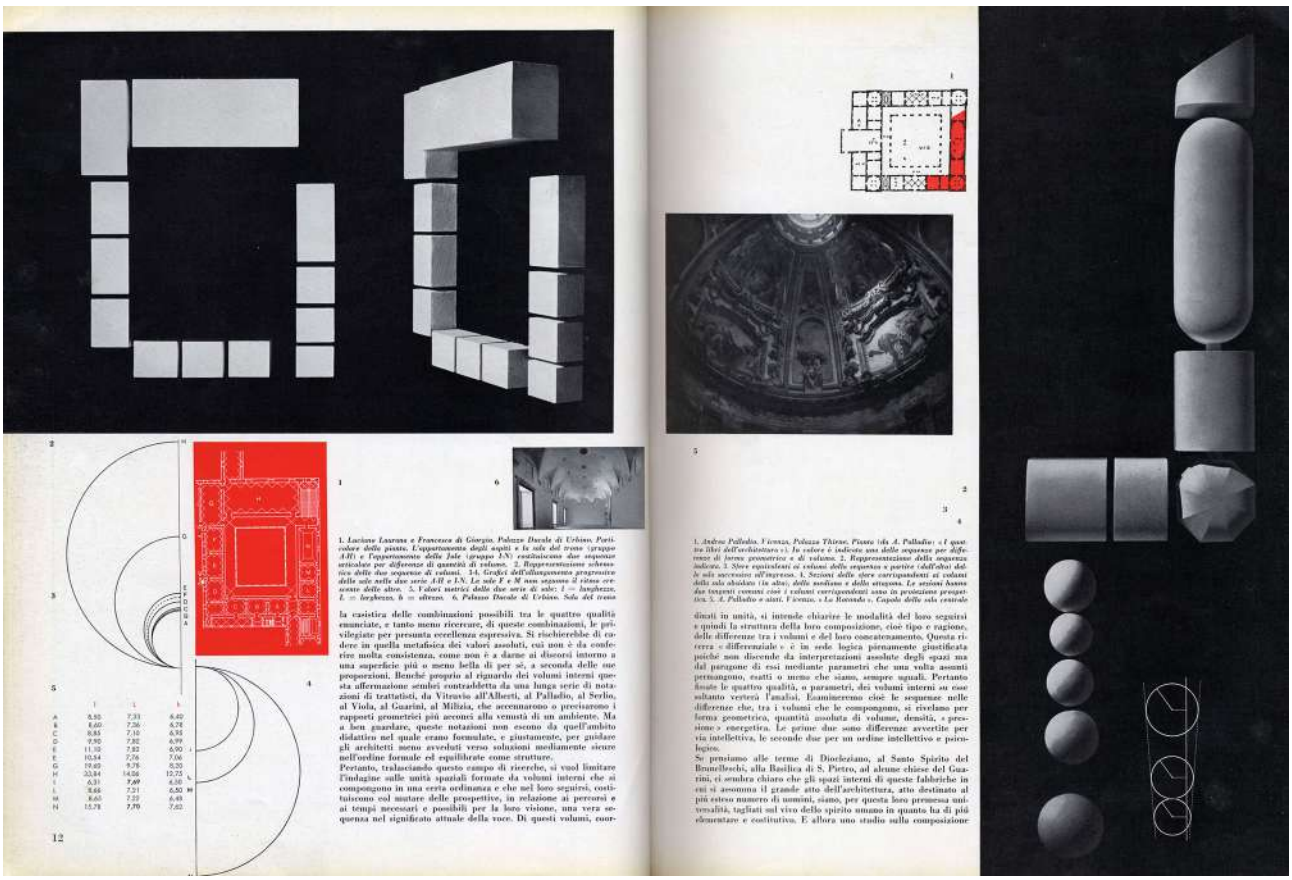
> Una architettura – scrive Moretti – si legge mediante i diversi aspetti della sua figura, cioè nei termini coi quali si esprime: chiaroscuro, tessuto costruttivo, plasticità, struttura degli spazi interni, densità e qualità delle materie, rapporti geometrici delle superfici e altri più alieni, quali il colore, che di volta in volta possono affermarsi secondo le inafferrabili leggi delle risonanze. Ognuno dei termini ha

> una tal congiunzione con gli altri che difficilmente in quell'atto vivido, instabile, oscillante, mai identico, che è la visione di un'architettura, è possibile quietarsi su uno solo di essi e quello solamente percorrere. [...] Vi è però un aspetto espressivo che riassume con una latitudine così notevole il fatto architettonico che sembra potersi assumere, anche isolatamente, con maggior tranquillità degli altri: intendo accennare allo spazio interno e vuoto di una architettura.[18]

Questa *spazialità interiore* può essere dunque concepita "come valore speculare, simmetrico e negativo, come una vera matrice negativa, e in quanto tale capace di riassumere insieme sé stesso e i termini suoi opposti", più semplicemente, è "il simbolo più ricco dell'intera realtà architettonica"[19].
Moretti rende omaggio a chi, prima di lui, ha puntato l'attenzione su questo specifico carattere dell'architettura.
Così, tra i nomi degli studiosi che hanno offerto un contributo originale, troviamo anche quello di Bruno Zevi (1918-2000), a cui Moretti riconosce il merito di aver colto la questione.
Non a caso, il lavoro di Moretti su questo tema, compiuto attraverso appositi modelli fotografati e messi in pagina con effetti sorprendenti, sembra teso a cercare un confronto con le pagine di Saper vedere l'architettura, il libro che Zevi pubblica nel 1948[20].
Tuttavia, alle matrici dell'interpretazione zeviana dello spazio, orientata dagli scritti di Henri Focillon (1881-1943)[21], Moretti aggiunge il concetto di "sequenza", intesa come misura delle qualità di uno spazio interno.
Le parole dell'architetto sono, come sempre, dense e illuminanti:

> I legamenti fra lo spazio interno e gli altri elementi di un'architettura – scrive Moretti – sono infiniti e rigidissimi; basti pensare che uno spazio interno ha come superficie limite quella scorza su cui si condensano e si leggono le energie e i fatti che lo consentono e lo formano e dei quali esso spazio a sua volta genera l'esistenza. Ma i volumi interni hanno una concreta presenza di per sé stessi, indipendentemente dalla figura e corposità della materia che li rinserra, quasi che siano formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne. Hanno cioè delle qualità a loro proprie di cui, ritengo, se ne palesano quattro: la forma geometrica, semplice e complessa che sia; la dimensione, intesa come quantità di volume assoluto; la densità, in dipendenza della quantità e distribuzione del-

[18] Luigi Moretti, "Strutture e sequenze di spazi", *Spazio*, 7 (dicembre 1952-aprile 1953), 9.
[19] *Ibidem*.
[20] Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (Torino, Einaudi, 1948).
[21] Henri Focillon, *Vie des Formes* (Parigi, Librairie Ernest Leroux, 1934).



la luce che li permea; la ‘pressione’ o ‘carica energetica’, secondo la prossimità più o meno incombente, in ciascun punto dello spazio, delle masse costruttive liminari, delle energie ideali che da esse sprigionano. Qualità, questa, comparabile alla pressione che in un fluido in movimento costante varia in dipendenza degli ostacoli, opposizioni, rastremazioni che incontra; o anche al potenziale di uno spazio in funzione delle masse elettriche che lo influenzano.[22]

7.8
Confronto tra le sequenze di spazi del Palazzo Ducale di Urbino e Palazzo Thiene a Vicenza, in Luigi Moretti, “Strutture e sequenze di spazi”, *Spazio*, 7 (dicembre 1952-aprile 1953), 12-13

Per rappresentare questi concetti, Moretti costruisce una serie di modelli in gesso che, attraverso le qualità elencate, interpretano le stereometrie interne degli spazi architettonici e ne individuano le “sequenze nelle differenze” [*Fig. 7.8*].
In questi esperimenti possiamo senza dubbio cogliere la portata della lezione di Albert Erich Brinckmann (1881-1958), storico dell’arte tedesco, che già nei primi anni Venti sosteneva l’utilità dell’esecuzione di modelli degli spazi interni per comprendere il valore delle opere architettoniche[23].

[22] Luigi Moretti, “Strutture e sequenze di spazi”, *Spazio*, 7 (dicembre 1952-aprile 1953), 9.
[23] Albert Erich Brinckmann, *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung* (München R. Piper & Co. Verlag, 1922).

Inoltre, possiamo notare la dimestichezza con le teorie dell'architetto serbo Milutin Borisavljević (1889-1970), che studia alla Sorbona e poi, dagli anni Venti, svolge a Parigi un'attività di prolifico e brillante saggista, nella quale troviamo l'intuizione della visione temporale dell'architettura[24].

Ma soprattutto, Moretti utilizza i risultati delle ultime ricerche di Rudolf Wittkower (1901-1971) sulle geometrie palladiane, esposte nel seminale saggio dello storico tedesco sui *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*[25].

La varietà di forme di palazzo Thiene a Vicenza, sottolineata dallo storico dell'arte del Warburg Institute, corrisponde, nei modelli preparati da Moretti, a una "catena che si snoda con lo splendore di una collana di diamanti variamente tagliati"[26]. Mentre il sistema proporzionale delle tavole dei *Quattro libri*, di cui Wittkower sottolinea l'uso imperfetto negli edifici realizzati, diventa occasione per dimostrare, in un'altra celebre doppia pagina di *Spazio* dedicata alla Rotonda, non solo il rapporto armonico dei tre volumi, portico-andito-sala rotonda che cadenzano la sequenza fondamentale, nonché la proporzione delle parti sui fronti, ma anche gli adattamenti che la fatica impone ai canoni definiti da Palladio in sede teorica[27].

In questa operazione emerge una precisa idea della spazialità architettonica intesa nel suo sottoporsi al meccanismo della stratificazione temporale.

3. Struttura reale e struttura ideale

"Una analisi interessante, vorrei dire tra le fondamentali, per la storia dell'architettura [...] dovrebbe essere quella di riscontrare i rapporti tra la struttura rappresentativa o ideale e la struttura reale (tecnologica)"[28].

Così Luigi Moretti riassume la sua tesi sul concetto di struttura architettonica; è una frase tratta dal testo "Le strutture ideali nell'architettura di Michelangelo e dei barocchi", pubblicato sul volume 50 immagini e significativamente datato "Roma, 1930 e 1964", segno dello svolgersi continuativo della ricerca sui fondamenti della disciplina.

Ma una struttura, afferma Moretti, è una forma e in questa tesi troviamo l'ampia matassa dei riferimenti che compongono la sua elaboratissima costruzione teorica. Perché, dunque, pensiamo alla "struttura come forma"? [*Fig. 7.9*]

La definizione di Moretti è influenzata dalle teorie di Évariste Galois (1811-1832), il grande matematico francese morto in duello all'età di venti anni, poste al centro di una serie di profonde e raffinatissime ricerche[29].

A partire dalla teoria dei gruppi matematici di Galois, ovvero, dal concetto di apprendimento di una forma "per differenza", Moretti definisce la struttura della forma come "insieme di pure relazioni".

[24] Cfr. Milutin Borissavljević, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture* (Paris, Fischbacher, 1923).

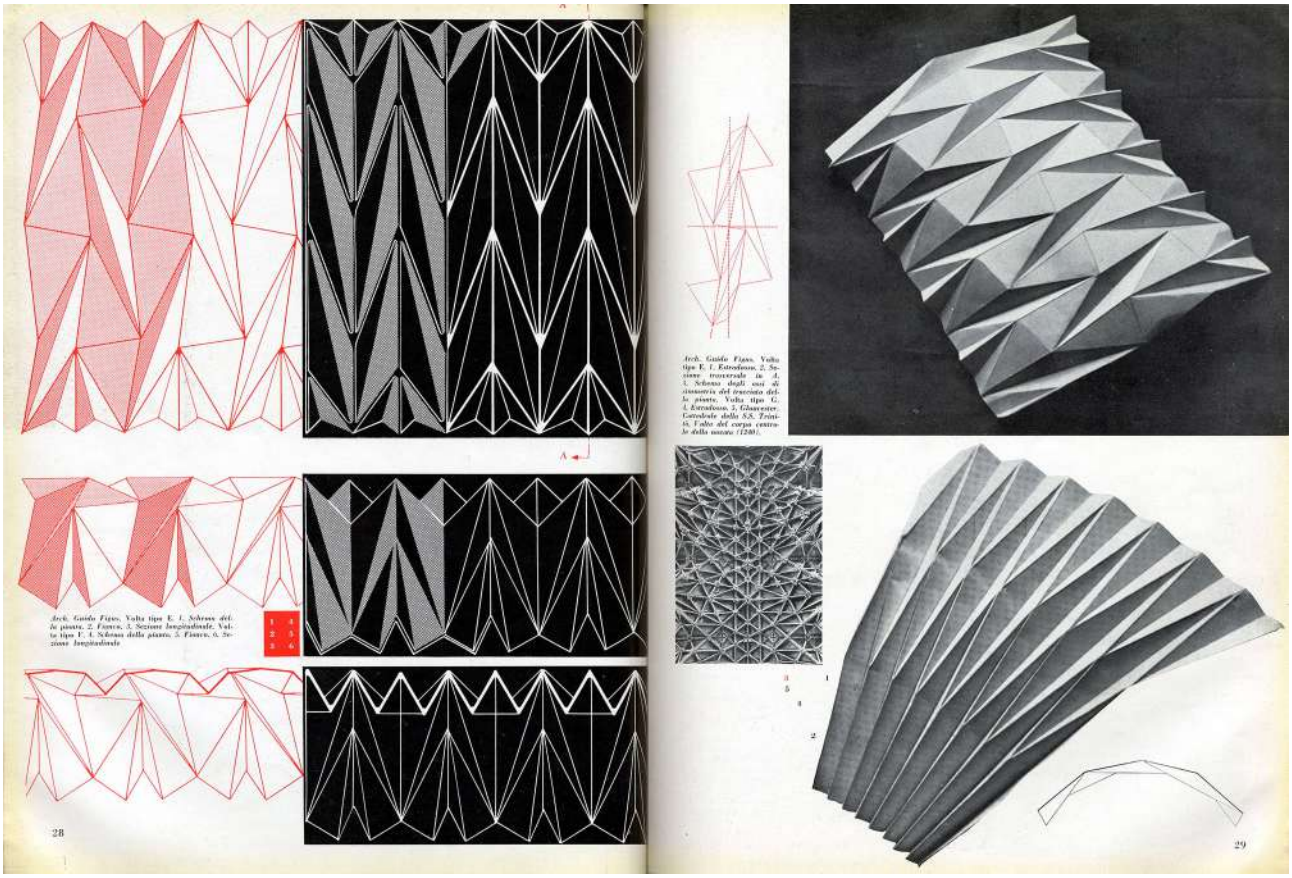
[25] Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London, Alec Tiranti, 1949 e London, Academy Editions, 1962).

[26] Moretti, "Strutture e sequenze di spazi", *Spazio*, 7, 9.

[27] *Ibidem*. "Ma in quello specchio dell'architettura che è la Rotonda, la concatenazione lirica degli spazi interni, quale è leggibile nelle incisioni del 'Quattro libri di architettura', che rispecchiano più da vicino il pensiero originale del Palladio, raggiunge un grado che gli antichi avrebbero il coraggio di nominare sublime. Lo Scamozzi turbò profondamente lo schema dei volumi interni della Rotonda, abbassando, come è ben noto, la cupola e, quel che è meno rilevato e che invece è di pari gravità, allargando e alzando gli anditi che dal portico conducono alla sala centrale. Venne così, nell'atto esecutivo, diminuita la differenza quantitativa fra la sala rotonda e gli anditi, elidendo quella tinnente scanditura udibile nel progetto palladiano. Non è senza meraviglia che computando, sulla base delle incisioni dei 'Quattro libri', le quantità dei tre volumi, portico – andito – sala rotonda, che costituiscono la sequenza fondamentale ripetuta per simmetria di rotazione, e riducendo questi computi, per comprensione sensibile, a tre sfere, rilevai che i loro raggi stanno nel rapporto di 3, 2, 5; lo stesso ordine di rapporti che sulle fronti dell'edificio partisce il basamento, escluso il plinto, il colonnato con l'architrave, il fastigio con l'attico. Naturalmente in Palladio non vi fu niente di calcolato in queste risonanze: solo uno stato di grazia, una presenza incredibile di ritmo e di armonia". *Ibidem*.

[28] Luigi Moretti, *Le strutture ideali nell'architettura di Michelangelo e dei barocchi*, conferenza del 21 giugno 1964 all'Accademia Nazionale di San Luca. Il testo completo, oltre che negli atti del convegno, è pubblicato come estratto di *Spazio* nel febbraio 1965.

[29] Cfr. Alexandre Astruc, *Évariste Galois* (Paris, Flammarion, 1994).



7.9
Schemi strutturali di volte complesse raffigurate in Luigi Moretti, in “Struttura come Forma”, *Spazio*, 6 (dicembre-aprile 1951-52), 28-29

Nella produzione di un’opera d’arte, scrive Moretti nel saggio “Forma come struttura”, si materializzano “un andamento e una certa sequenza di andamenti cui è sospinto lo spirito dell’artista”, al punto che una stessa “struttura” potrebbe concretizzarsi in forme ed espressioni diverse[30].
E così l’architetto chiarisce il concetto:

> In una forma particolarmente complessa vi può essere una struttura che risulta come unione di più strutture, ciascuna delle quali riguarda una serie specifica di *gruppi di differenze*. Questa *struttura globale* è la struttura madre o matrice che in un certo senso riassume e dimostra l’andamento generale di tutte le altre. Ne discende da tutto questo una interessante considerazione: l’atto creativo di fare forme, cioè l’operare in arte, è fondamentalmente l’atto di comunicare, precisare, materializzare un andamento e una certa sequenza di andamenti cui è sospinto lo spirito dell’artista, cioè di esprimere una struttura. Da un certo punto di vista i modi espressivi di una stessa struttura potrebbero così essere infiniti, e, entro certi limiti, le strutture concretizzabili in forme ed espressioni diverse, pure permanendo identiche; come nel regno della natura si riscontra in mille guise per gli animali, per le piante e per gli uomini. [...] Tutta una nuova estetica e di conseguenza una nuova critica possono immaginarsi basate prevalentemente sulle *strutture* delle opere d’arte, cioè sulla loro individuazione, sulle analisi

[30] *Ivi*, 318.

della loro formazione e trasformazione. Ne scaturirebbe un linguaggio critico rigoroso e quanto mai stimolante, puramente matematico e logico per le strutture o le quote di esse nettamente individuate, decisamente e coscientemente lirico e intuitivo nei punti di saldatura incerta delle indagini. L'analisi e la comparazione delle topologie illuminerebbero con estremo vigore ogni discorso critico sulle opere di un artista di una scuola o di un mondo culturale.[31]

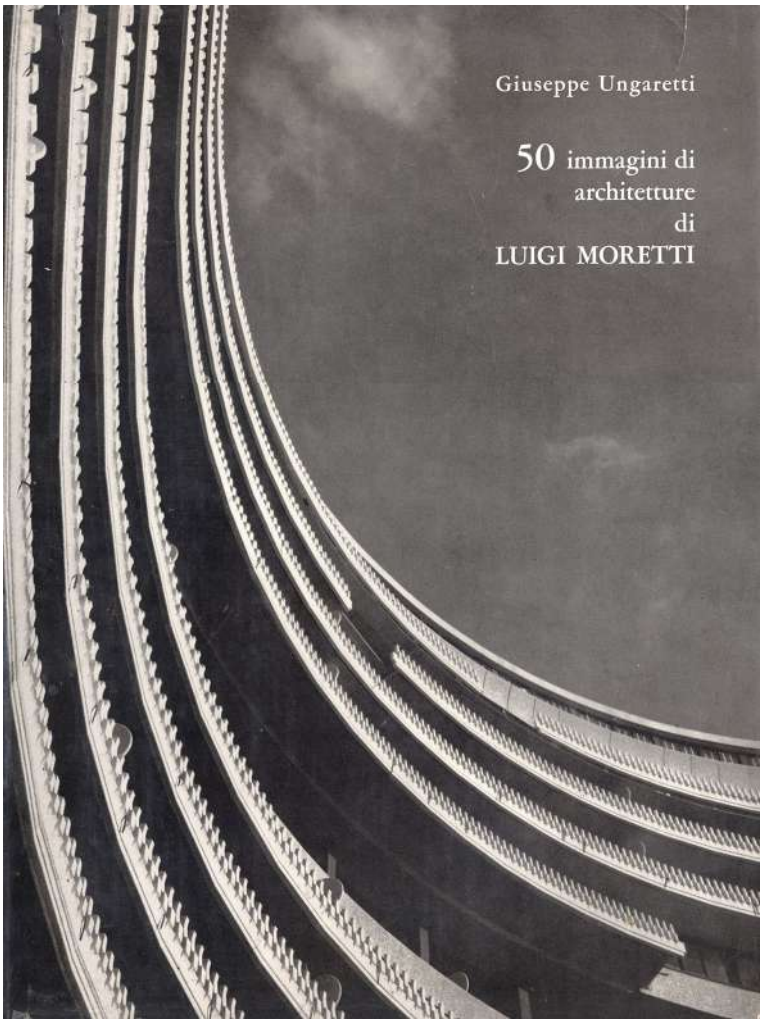
Fondamentale in questa nuova elaborazione dedicata alla struttura della forma è la *teoria delle trasformazioni* messa a punto negli studi di D'Arcy Wentworth Thompson (1860-1948).
Nel testo *On Growth and Form*, pubblicato nel 1917 e nel 1942, il biologo e matematico scozzese introduce un'avanzatissima teoria delle deformazioni attraverso il metodo delle coordinate cartesiane[32].
Inscrivendo in un sistema di coordinate cartesiane il profilo di un organismo, Thompson dimostra che alterando la direzione degli assi e dunque creando un nuovo sistema di coordinate, seguirà una corrispondente trasformazione della figura.
In altri termini, organismi appartenenti alla stessa specie si sviluppano mediante variazioni morfologiche che mantengono inalterata la struttura.
Tra gli esempi illustrati in *On Growth and Form* ci sono appunto quelli citati da Moretti: il primo è la trasformazione del *Diodon*, o pesce porcospino, in un *Orthagoriscus*, o pesce luna, attraverso la deformazione delle coordinate orizzontali in un sistema di iperboli e delle coordinate verticali in un sistema di cerchi concentrici; il secondo riguarda le ossa pelviche di antichi uccelli preistorici, messi in relazione tra loro attraverso semplici deformazioni degli assi cartesiani.
Si giunge così a utilizzare il concetto matematico di automorfismo, cioè quella trasformazione che conserva inalterata la struttura dello spazio.
Gli automorfismi, che Moretti compone nei suoi scritti come nelle sue opere, dimostrano che tra le diverse manifestazioni espressive, del passato e del presente, esistono relazioni formali e strutturali.
Compito dell'artista è quello di rivelarle al mondo, mentre assiste al "dramma del tempo" che, implacabilmente, "forma e cancella" il destino degli umani.
Il riferimento ai gruppi di automorfismi va collocato nel più ampio contesto delle vaste e aggiornate letture compiute dall'architetto. Negli Stati Uniti, nei primi anni Cinquanta, compaiono due studi che, partendo dalla psicologia della Gestalt, esplorano nuovi territori per la dimensione artistica: Symmetry di Hermann Weyl (1855-1955),

[31] *Ivi*, 341.
[32] Cfr. D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form* (Cambridge, Cambridge University Press, 1917).

recensito dallo stesso Moretti su *Spazio*[33], e *Art and Visual Perception* di Rudolf Arnheim (1904-2007), primo approdo degli studi sistematici sul pensiero visivo[34]. Moretti coglie la ricchezza metodologica e la novità interpretativa di questi studi. Da una parte, Weyl gli offre l'opportunità di approfondire i suoi interessi per il pensiero matematico, dall'altra Arnheim gli apre un ampio panorama di conoscenze sulla percezione del mondo delle forme, sviluppando un filone d'indagine psicologico.
Queste ricerche, figlie della *Gestaltpsychologie*, prendono le mosse dalle intuizioni di Goethe (1749-1832), dalla tradizione di studi fenomenologici, dall'ottica psicologica di Hermann von Helmholtz (1821-1894) e dalla sua critica, e infine, anche dalle teorie della "visibilità pura" portate fino alla tradizione di studi visuali successivamente approfondita da Gyorgy Kepes (1906-2001): in pratica, è la strada che anche Moretti percorre sulle pagine di *Spazio*.
In questa maniera il vocabolario dell'architetto si arricchisce di nuovi e più complessi concetti: dalle *qualitates occultae* di Helmholtz al gruppo o insieme di differenze tra forma e forma, dalla catena percettiva all'automorfismo, e, infine, dalla struttura della forma agli isomorfismi, passando per le topologie. Ciò gli consente di mettere in evidenza la centralità delle "strutture delle opere d'arte" e la conseguente "analisi e […] comparazione delle topologie", che "illuminerebbero con estremo vigore ogni discorso critico sulle opere di un artista di una scuola o di un mondo culturale"[35].
A questo punto, l'esito della riflessione sugli algoritmi dell'opera d'arte prende una doppia direzione. Da una parte c'è la definizione di "architettura parametrica", ovvero, "soluzioni incentrate sui 'parametri' quantizzabili, dei fenomeni che costituiscono le funzioni per le quali cerchiamo le forme; 'parametri' che di conseguenza, singolarmente e nelle loro interrelazioni, anche esse quantizzabili, fissano i limiti entro i quali si individuano, si disegnano, le forme che quelle funzioni esaudiscono"[36].
Dall'altra, nel campo più vasto della percezione dell'opera d'arte, Moretti inserisce le *Strutture di insiemi*[37].
Al centro di quest'ultimo capolavoro di scrittura figurata, da leggere in parallelo al percorso del critico d'arte Michel Tapié (1909-1987)[38], vi sono "le possibili modalità di consumo […] di un manufatto d'arte", considerate in senso matematico come un insieme, che comprende a sua volta i due insiemi dati dalle "sequenze temporali di consumo", chiamati da Moretti "insiemi barocchi" e "insiemi non barocchi". Se l'"insieme non barocco" è frutto o condizione di "un apprendimento immediato e completo della sua configurazione globale", quello barocco (così definito indipendentemente da ogni periodizzazione storica) "attua prevalentemente una tecnica di apprendimento a temporalità successive e cioè una tecnica di consumo tipicamente musicale"[39].

[33] Hermann Weyl, *Symmetry* (Princeton, Princeton University Press, 1952). Il volume è recensito da Moretti sulla rubrica "Ridotto" del n. 7 di *Spazio*.
[34] Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Crative Eye* (Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1954). Cfr. anche gli articoli preparatori di questo volume, pubblicati da Arnheim tra il 1947 e il 1953, poi raccolti in Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art* (Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1966).
[35] Luigi Moretti, "Forma come struttura", *Spazio*, estratti (giugno-luglio 1957).
[36] Luigi Moretti, "Ricerca matematica in architettura e urbanistica", *Moebius*, IV, 1, 1970, 30.
[37] Luigi Moretti, "Strutture di insieme", *Spazio*, estratti (aprile 1963) e Id., "Strutture di insiemi", in *Musée Manifeste. Structures et Styles autres*, a cura di Luigi Moretti, *Michel Tapié, Friedrich Bayl* (Torino, F.lli Pozzo, International Center of Aesthetic Research, 1964).
[38] Michel Tapié, *Un art autre* (Paris, Drouin, 1952) e *Morphologie autre* (Torino, F.lli Pozzo, 1960).
[39] "È da notare che le possibili distanze metriche tra il consumatore e il prodotto giuocano, in questa tecnica, in modo essenziale onde consentire la netta separazione dei due tempi: visione diretta d'insieme, visione globale intellettiva. A esemplificare per questi 'insiemi barocchi' basta richiamare la fontana dei Fiumi del Bernini, la facciata della Chiesa di San Carlino del Borromini, alcune composizioni di G.B. Tiepolo e soprattutto i brucianti ascendenti di tutti questi, rappresentati dal Giudizio Universale, dalla Porta Pia, dalla Pietà Rondanini di Michelangelo. È ben vero che nel concreto della storia delle forme la schematizzazione degli *insiemi*, così come presentata, in due categorie, si trova raramente rigorosa: le due categorie sono state, in ogni opera, quasi sempre, in una certa commistione. Basti notare le componenti classiciste di certo barocco e, per contro, le rotture di ripetizioni, le espansioni e il ricarico con letture non essenziali di certo 'non barocco'. Ogni 'insieme', barocco o non, ha sempre vivo il suo opposto, ne sente la presenza e il fascino; ogni paradiso o perduto o lontano o anche negato incide su noi. Soltanto nel nostro mondo attuale colmo di venti impetuosi, di smarrimenti, di lucidità contraddittorie e puntigliose, si sono verificate le due categorie di insiemi quasi allo stato puro e contemporaneamente: le strutture di un Mies, pressoché non bisognose di concreta lettura, le storie i romanzi incantati di un Wright, i monosillabi di Mondrian, i palpitanti fiumi di Tobey. Gli 'insiemi non barocchi' sembrano però tendere oramai a disgregarsi e scomparire" in Luigi Moretti, "Strutture di insieme", estratto.

7.10
La copertina di Giuseppe Ungaretti, *50 immagini di architetture di Luigi Moretti, con un disegno di Giuseppe Capogrossi* (Roma, De Luca Editore, 1968)



Nelle quattro tavole fuori testo, i calligrammi formati da simboli algebrici e uno schizzo della fontana dei Fiumi, stabiliscono la differenza di percezione e apprendimento di un "insieme barocco" e un "insieme non-barocco" attraverso una nuova "sequenza di codici"[40].

La conclusione arriva di lì a poco.

Nel 1968, la pubblicazione del libro *50 immagini di architetture di Luigi Moretti* chiude il sipario su una raffinatissima elaborazione teorica, tesa a fondere, in un linguaggio unitario, la spiritualità dell'espressione artistica con la razionalità della conoscenza scientifica[41] [*Fig. 7.10*].

Le "parole dipinte"[42] di Luigi Moretti, hanno lasciato in eredità un'originalissima sintesi sui modi di apprendere, percepire e costruire la struttura e la forma dello spazio dell'arte e dell'architettura, come insieme di pure relazioni con il tempo umano[43].

[40] Tra le fonti filosofiche che indirizzano Moretti, vi sono ovviamente *Ars compendiosa inveniendi veritatem seu ars magna et maior* (1247) di Ramon Llull (1232-1316) e *Dissertatio de arte combinatoria* (1666) di Gottfried Leibniz (1646-1716).

[41] Luigi Moretti, "Annotazioni sul barocco", in Luigi Moretti, Michel Tapié, *Le Baroque Généralisé. Manifeste du Baroque Ensembliste* (Torino, Edizioni del Dioscuro, 1965), pagine non numerate. Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo Luigi Moretti, b. 4.

[42] "Le parole dipinte" è il titolo del saggio pubblicato in Federico Bucci, Marco Mulazzani, Luigi Moretti. Opere e scritti (Milano, Electa, 2000) dal quale sono partito per redigere il presente testo. Il dichiarato omaggio a Giovanni Pozzi, La parola dipinta (Milano, Adelphi, 1981), oggi mi sembra ancor più utile per cogliere i termini di quella straordinaria "poetica figurale" che Moretti ha proposto nei suoi scritti.

[43] Così scrive Moretti, in *Caratteri della pittura d'oggi*, presentazione della mostra alla Galleria di Spazio, 26 giugno 1954: "Quelle arti, come l'architettura, che hanno per natura propria serrati vincoli alla libertà di espressione, imposti dalle leggi della materia che esse adoperano e dalla funzionalità che si richiede a ogni loro opera, godono appunto per questi vincoli o limiti di una struttura linguistica universalmente leggibile, almeno nei caposaldi. Invero ogni mezzo espressivo, ogni tecnologia propria di ciascuna arte precisa nell'ambito di questa un gruppo di vincoli o meglio di rapporti invalicabili. Se però escludiamo l'architettura e per alcuni paralleli sensi la danza, notiamo subito nelle altre arti la tenuità di questi vincoli: basti considerare la pittura e la musica ove soltanto la resistenza della pasta pittorica e la riproducibilità dei suoni, costituiscono l'inderogabile. Nel mondo classico ogni arte s'imponeva, d'istinto, per garantirsi una specie di minima leggibilità e giustificazione alle sue opere, almeno un vincolo oltre quelli ex-imo posseduti. In tal senso va intesa la 'ordinanza' nella musica classica e la stessa figuratività della pittura e della scultura, difesa ferreamente per secoli come un vincolo funzionale inderogabile pure non essendo necessaria né sufficiente. Un'opera d'arte priva di notevoli vincoli strutturali sembra, invece, rimanere crudamente isolata, solo congiunta all'algoritmo proprio, alla personalità dell'artista; priva di qualsiasi riferimento a priori, vive in una specie di atomismo espressivo, incontaminato da ogni precostituita funzionalità, in un mondo di pura casualità, in uno spazio senza assi di riferimento, nel quale ogni direzione è parimenti giusta e ingiustificata, in un tempo certamente non bergsoniano. L'intensità, lo splendore, lo scoppio dei segni che si danno alla sua superficie, la lucidezza e potenza dei rapporti, delle pure relazioni che questi segni compongono, sono la sua giustificazione. Il che potrebbe anche essere la drammatica bellezza, il disperato egoismo di questi fatti avventurosi che oggi nell'arte avvengono".

BIBLIOGRAFIA

Argan Giulio Carlo, “Arte e realtà”, *Spazio*, 4 (gennaio-febbraio 1951), 19-20

Arnheim Rudolf, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Crative Eye* (Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1954)

Arnheim Rudolf, *Toward a Psychology of Art (Berkeley-Los Angeles*, University of California Press, 1966)

Astruc Alexandre, *Évariste Galois* (Paris, Flammarion, 1994)

Bloc André, “La sculpture abstraite en France”, *Spazio*, 6 (dicembre 1951-aprile 1952), 13-20

Borissavljević Milutin, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l’architecture* (Paris, Fischbacher, 1923)

Brinckmann Albert Erich, *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung* (München R. Piper & Co. Verlag, 1922)

Bucci Federico, Mulazzani Marco, *Luigi Moretti. Opere e scritti* (Milano, Electa, 2000)

Conrad Charles, “Considérations sur l’esthétique spatiale virtuelle”, *Spazio*, 7 (dicembre 1952-aprile 1953), 21-27

De Carli Carlo, *Corollario* (La Rondine-Lago di Garda, s.d.)

Focillon Henri, *Vie des Formes* (Parigi, Librairie Ernest Leroux, 1934)

Moretti Luigi, “Eclettismo e unità di linguaggio”, *Spazio*, 1 (luglio 1950), 5-7

Moretti Luigi, “Genesi di forme dalla figura umana”, Spazio, 2 (agosto 1950), 5

Moretti Luigi, “Forme astratte nella scultura barocca”, *Spazio*, 3 (ottobre 1950), 9-20

Moretti Luigi, “Colore di Venezia”, *Spazio*, 3 (ottobre 1950), 33-39

Moretti Luigi, “Discontinuità dello spazio in Caravaggio”, *Spazio*, 5 (luglio-agosto 1951), 1

Moretti Luigi, “Valori della modanatura”, *Spazio*, 6 (dicembre 1951-aprile 1952), 6

Moretti Luigi, “Strutture e sequenze di spazi”, *Spazio*, 7 (dicembre 1952-aprile 1953), 9

Moretti Luigi, “Forma come struttura”, *Spazio*, estratti (giugno-luglio 1957)

Moretti Luigi, “Ricerca matematica in architettura e urbanistica”, *Moebius*, IV, 1, 1970, 30

Moretti Luigi, Tapié Michel, Bayl Friedrich (a cura di), *Musée Manifeste. Structures et Styles autres* (Torino, F.lli Pozzo, International Center of Aesthetic Research, 1964)

Pace Biagio, “Il problema del Discobolo”, *Spazio*, 2 (agosto 1950), 6-16

Pagani Carlo, “Documentario dell’architettura italiana dal 1946 al 1949”, *Spazio*, 1 (luglio 1950), 35-46

Regamey Pie-Raymond, “Le fond des problèmes actuels de l’art sacré”, *Spazio*, 3 (ottobre 1950), 5-8

Rostagni Cecilia, *Luigi Moretti 1907-1973* (Milano, Electa, 2008)

Salmi Mario, “Decorazione romanica in Toscana”, *Spazio*, 4 (gennaio-febbraio 1951), 1-4

Sironi Mario, Christian Zervos, “Omaggio a Boccioni”, *Spazio*, 1 (luglio 1950), 12-16

Soffici Ardengo, “Valore storico del Futurismo”, *Spazio*, 1 (luglio 1950), 9-11

Spinelli Luigi, *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti* (Siracusa, LetteraVentidue, 2012)

Tapié Michel, Un art autre (Paris, Drouin, 1952)

Tapié Michel, Morphologie autre, (Torino, F.lli Pozzo, 1960)

Toesca Pietro, “Ombre proiettate”, *Spazio*, 6 (dicembre 1951-aprile 1952), 1-4

Ungaretti Giuseppe, *50 immagini di architetture di Luigi Moretti, con un disegno di Giuseppe Capogrossi* (Roma, De Luca Editore, 1968)

Weyl Hermann, *Symmetry* (Princeton, Princeton University Press, 1952)

Wentworth Thompson D’Arcy, *On Growth and Form* (Cambridge, Cambridge University Press, 1917)

Wittkower Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London, Alec Tiranti, 1949 e London, Academy Editions, 1962)

Zevi Bruno, *Saper vedere l’architettura. Saggio sull’interpretazione spaziale dell’architettura* (Torino, Einaudi, 1948)

DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-velicogna

Tema e variazioni su un gruppo di disegni per la Clore Gallery di Londra

Theme and Variations on a Group of Drawings for the Clore Gallery in London

CHIARA VELICOGNA
Università Iuav di Venezia

Nell'orizzonte della produzione architettonica di James Stirling la Clore Gallery di Londra (inaugurata nel 1987) occupa un posto particolare, trattandosi del primo incarico britannico per lo studio Stirling & Wilford dopo un periodo lungo più di un decennio – durante il quale l'attività dello studio è più intensa all'estero, principalmente in Germania – e del primo incarico di prestigio nella capitale[(1)].
La genesi del museo è da rintracciarsi in un rinnovato interesse per l'opera di J.M.W. Turner (1775-1851) grazie all'enorme successo della mostra organizzata alla Royal Academy nel 1974-75, che aveva sortito l'effetto di riportare l'attenzione sulla situazione del corpus di dipinti che ancora non aveva trovato la collocazione desiderata dall'artista.
John Ruskin, amico e mecenate di Turner, aveva già poeticamente immaginato[(2)] un assetto per un museo che raccogliesse, secondo la volontà dell'artista, le sue opere donate alla nazione, ma dovranno passare circa centotrent'anni dalla morte dell'artista perché il progetto possa giungere effettivamente a una sorta di compimento[(3)]. Non si tratta di un processo lineare, dacché alcune esigenze diverse convergono nella soluzione adottata: la Tate cercava da tempo di dotarsi di una consistente estensione in superficie espositiva e, per contro, di collocare in una posizione di risalto il lascito Turner. La donazione di cinque milioni di sterline per la realizzazione delle ultime volontà dell'artista serve da motore per la concretizzazione di progetti che si trovavano sul tavolo di discussione da circa un decennio[(4)].
La costruzione di un museo ad hoc rappresenta quindi un'occasione per costruire un edificio simbolicamente rappresentativo per l'arte britannica.
L'incarico viene attribuito a James Stirling e Michael Wilford sulla base di una chiamata diretta a seguito di un colloquio con il neo-direttore della Tate, sir Alan Bowness. La scelta di non servirsi di un concorso appare dettata anche da una certa fretta nel poter disporre della donazione della Clore Foundation, e può essere inoltre dovuta al forte interesse di Bowness (legato allo scultore

[(1)] Per i musei di James Stirling e Michael Wilford, si veda Francesco Dal Co, *Tom Muirhead, I musei di James Stirling, Michael Wilford and Associates* (Milano, Electa, 1992); per una cronologia delle opere (realizzate e non) dello studio, i due volumi pubblicati rispettivamente nel 1975: James Stirling, *Building and Projects 1950-1974* (Londra, Thames and Hudson, 1975) e nel 1994: James Stirling, Michael Wilford, *Building and Projects 1975-1992* (Stuttgart, Hatje, 1994).
[(2)] Citato in Luke Herrmann, "Turner at the Royal Academy", *The Burlington Magazine*, 862, 117 (January 1975), 63-67. Ruskin scrive, in una lettera al padre poco dopo la morte di Turner: "I would build it in the form of a labyrinth, [...] that in a small space I might have the gallery as long as I chose – lighted from above – opening in larger rooms like beads upon a chain, in which the larger pictures should be seen at their right distance, but all on the line, never one picture above another".
[(3)] Una parte del dibattito relativo al testamento di Turner e alla destinazione delle opere conservate nello studio di Queen Anne Street al 1851 si può leggere nel verbale della House of Lords riportato in House of Lords Hansard, HL Deb. 19, March 1857, 144, cc2434-45, mentre per una ricostruzione della vicenda rimando a Selby Whittingham, A*n historical account of the will of J.M.W. Turner, R.A.* (Londra, J.M.W. Turner R.A. Publications, 1996).
[(4)] La ricostruzione di questo processo, che è piuttosto complesso, esula dalle finalità sintetiche di questo contributo. Si rimanda pertanto ad ulteriori sviluppi della ricerca la sua più approfondita trattazione. I documenti relativi a questo processo si trovano principalmente in Tate Gallery Archive, *Clore Gallery*, TG 4/4/158/9. Per una ricostruzione sintetica, si veda Chiara Velicogna, "Tra nostalgia e astrazione: architettura e allestimento alla Clore Gallery di Londra", in *Per Alvise Trincanato. Saggi in memoria di un giovane studioso impaziente*, a cura di Massimo Bulgarelli (Roma, Campisano, 2021), 37-45; mentre una ricostruzione più esaustiva si trova in Chiara Velicogna, *The Clore Gallery in London. A Museum for Turner by James Stirling*, tesi di dottorato, Iuav Venezia, 2019).

Abstract: When a direct interaction between the artist and the architect is no longer possible, how can architecture establish a common ground with the artworks it contains? The case of London's Clore Gallery, built 150 years after Turner's death, specifically to house his paintings, represents an attempt to approach the theme of the relationship between content and container in a non-didascalic way. The appointed architect, James Stirling, was apparently not among the most passionate admirers of Turner, allowing him a somewhat detached and carefree approach, tempered by the more philological Turner scholars among the clients. This paper aims to bring to light, through the analysis of the series of drawings that narrate the design process for the building, and taking place with London as background, the dialogue that emerges between architect and painter about the fundamental themes of abstraction, figuration and the role of naturre.

Keywords: James Stirling, London, Clore Gallery, Drawings, Museum Architecture

Henry Moore da parentela) per arte e architettura contemporanee. Non si tratta però di un cieco azzardo: il successo della Staatsgalerie di Stoccarda e la percezione, da parte dei committenti, di un cambiamento di linguaggio verso lidi più legati alla storia dell'architettura, ha diluito in qualche modo la carica provocatoria dell'architettura di Stirling, rendendola più 'appetibile' per un contesto istituzionale come quello della Tate[5]. La felice esperienza tedesca procura quindi allo studio l'incarico britannico: tuttavia, sia la scala dell'intervento effettivamente realizzato sia il rapporto con la committenza si rivelano molto diversi.

Inizialmente concepita come il primo tassello di una più ampia estensione della Tate Gallery, che avrebbe dovuto parzialmente inglobare gli adiacenti corpi di fabbrica del Queen Alexandra Military Hospital, ormai in disuso, la Clore Gallery risulta essere l'unico edificio a vedere la luce. La committenza, divisa fra la volontà di realizzare un complesso museale di grandi dimensioni che permettesse di ospitare anche collezioni d'arte contemporanea, e la mancanza di fondi commensurati alla sua ambizione, punta dunque su un progettista che si pone in maniera piuttosto neutrale rispetto a Turner. Un'incertezza legata alla disponibilità effettiva dei fondi per la costruzione, unita a requisiti precisi nei confronti della disposizione planimetrica e dell'allestimento, risulta in un approccio per fasi allo sviluppo del progetto: la planimetria viene elaborata e discussa con la committenza per prima, nel corso dei primi sei mesi del 1980, e solo una volta che questa ha assunto una configurazione vicina a quella definitiva, nell'autunno 1980, si affronta il problema dei prospetti e in generale dell'aspetto esterno del nuovo edificio[6]. Se gli ambienti espositivi dovevano porsi necessariamente in continuità con il resto della Tate Gallery, gli esterni, seppur mantenendo una certa deferenza nei riguardi dell'edificio vittoriano della Tate, potevano esprimere un'identità più contemporanea[7]. Inoltre, la possibilità, mai troppo concreta eppure mai definitivamente accantonata durante le fasi progettuali, di un'ulteriore estensione rendeva necessaria una riflessione più articolata sull'aspetto dei prospetti. Alcuni di questi dovevano infatti contribuire a realizzare un assetto unitario della prospettata

[5] Tate Gallery Archive, *Clore Gallery*, TG/14/8/2/2 Board Meeting Minutes, 16 November 1978. Il comitato incaricato di raggiungere una decisione in merito allo studio a cui assegnare la costruzione del nuovo museo porta a sostegno della scelta di Stirling sia la sua eccellente reputazione all'estero, grazie ai progetti per musei in Germania e Stati Uniti, sia un uso dei materiali "più convenzionale rispetto a precedenti lavori".

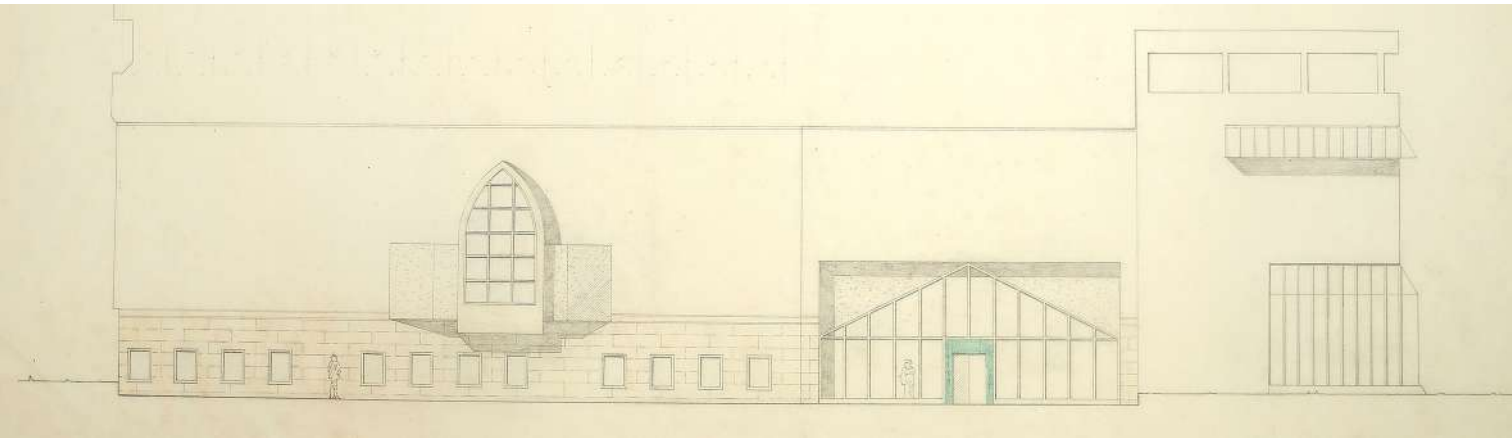
[6] CCA, *James Stirling fonds*, AP140.S2.SS1.D60.0027.190.c86, 15 September 1980, Verbale del Building Committee.

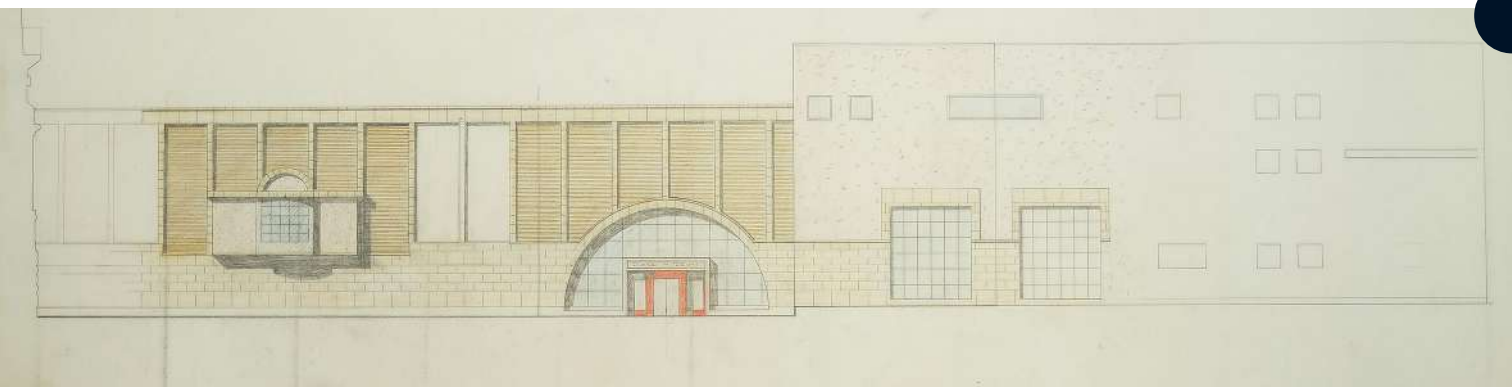
[7] CCA, *James Stirling fonds*, AP140.S2.SS1.D60.0027.095.c118, Brief, March 1980.

nuova estensione, mentre altri, quelli affacciati sul fronte della Tate e sul Tamigi, dovevano invece intessere un rapporto con la città, la preesistenza e la collezione.
Il rapporto architetto-artista assume, forse paradossalmente, la maggiore rilevanza non tanto all'interno quanto all'esterno dell'edificio: mentre nell'allestimento delle sale il rapporto vuole essere neutro e per quanto possibile tradizionale ma finisce per essere piuttosto conflittuale, specialmente sulla questione del colore delle pareti che sarebbe servito da sfondo ai dipinti, per i prospetti si cerca di evocare – evitando per quanto possibile un diretto revivalismo – l'epoca di Turner[8]. Si può rilevare una traccia di queste intenzioni nelle note per la presentazione del progetto definitivo, in cui Stirling cita come riferimento le opere di John Nash, amico e contemporaneo di Turner, nel vicino quartiere di Belgravia; nelle stesse annotazioni la scelta del rivestimento in intonaco e pietra dei prospetti principali è intesa come uno strumento per porsi in dialogo con il contesto architettonico e urbano circostante[9].
Il fondo dei disegni e documenti dello studio di James Stirling e Michael Wilford, conservato al Canadian Centre for Architecture di Montréal[10], è particolarmente ricco di materiali sulla Clore Gallery e sull'estensione non realizzata, i cosiddetti New Museums[11]. Nell'ampia documentazione grafica del progetto, che spazia dalle idee preliminari agli esecutivi, i disegni, largamente inediti, che riguardano lo sviluppo architettonico degli esterni sono costituiti da pochi fogli di schizzi autografi a penna di James Stirling (riconoscibili dalle ridottissime dimensioni) e da numerosissime varianti di studio inedite, realizzate a scala maggiore (1:100) e colorate a pastello. Alcune di queste sono siglate "JS" sul bordo inferiore, mentre altre riportano schizzi a matita sui margini; i fogli sono per lo più datati e riconducono questa fase al mese di novembre 1980.
Il gruppo di disegni che racconta l'evoluzione degli esterni risulta particolarmente interessante perché, facendo fede alle date riportate sui fogli stessi, stabilisce un punto nello sviluppo del progetto[12]. In mancanza di schizzi "di lavoro" queste ipotesi restituiscono una finestra sul metodo progettuale dello studio James Stirling & Michael Wilford, in cui si può scorgere anche una riflessione architettonica sulla natura del rapporto contenitore-contenuto nel caso di un museo, e tanto più per un museo così particolare come la Clore Gallery, dedicato a un unico artista, con una collezione di opere non destinata ad accrescersi significativamente nel tempo. Questa si esplicita sempre per allusioni, tramite la presenza di elementi che rimandano, sebbene in maniera astratta, ai dipinti custoditi all'interno. È il caso della finestra archiacuta [*Fig. 8.1*], che rimanda ai disegni di cattedrali; la bay-window e l'ingresso evocano una serliana e una finestra termale [*Fig. 8.2*], probabile richiamo a dipinti di Turner a tema romano come *Ancient Rome* o *Forum Romanum*.

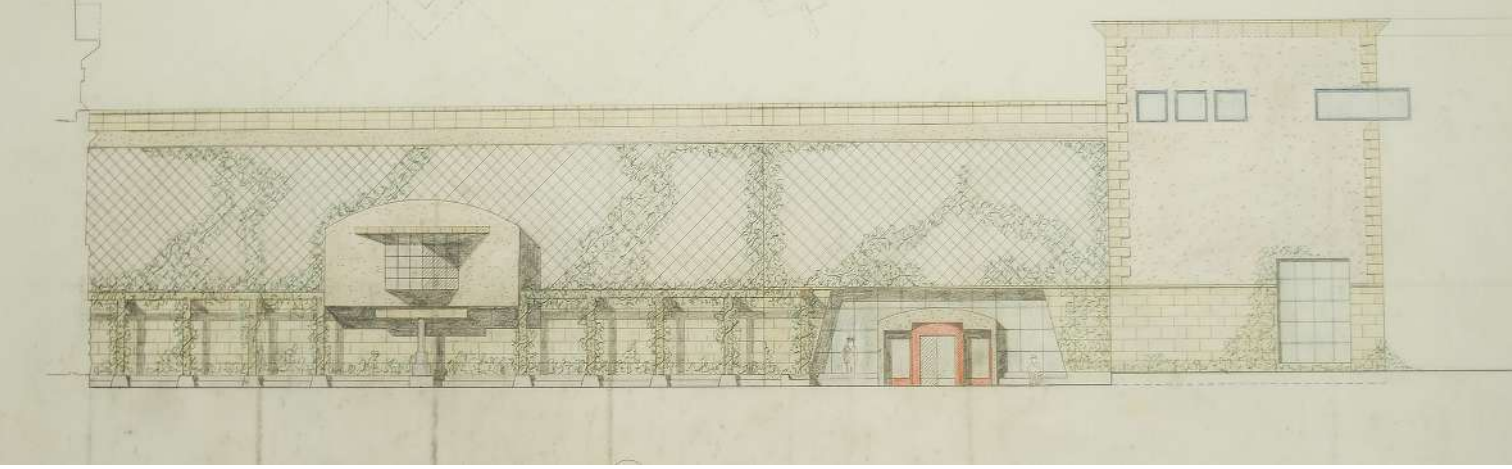
[8] L'adozione di colori tenui per le sale espositive era stata ferocemente contestata da una buona parte della critica all'inaugurazione, nel 1987, in quanto inadatta a valorizzare le tinte dei dipinti di Turner; le sale sono state ridipinte numerose volte nei decenni successivi.
[9] CCA, *James Stirling fonds*, AP140.S2.SS1.D60.0027.190.c117, Note per la presentazione del Progetto alla Royal Fine Arts Commission.
[10] Per una trattazione esaustiva sulle caratteristiche del fondo e la sua organizzazione, si veda il fondamentale contributo di Anthony Vidler (a cura di), *James Frazer Stirling: Notes From the Archive* (Yale University Press, New Haven and London, 2010).
[11] CCA, *James Stirling fonds*, AP140
[12] CCA, *James Stirling fonds*, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4

8.1
James Stirling, Clore Gallery. Studio per i prospetti, variante con bay-window archiacuta, novembre 1980.
(Montréal, Canadian Centre for Architecture, James Stirling and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P10)



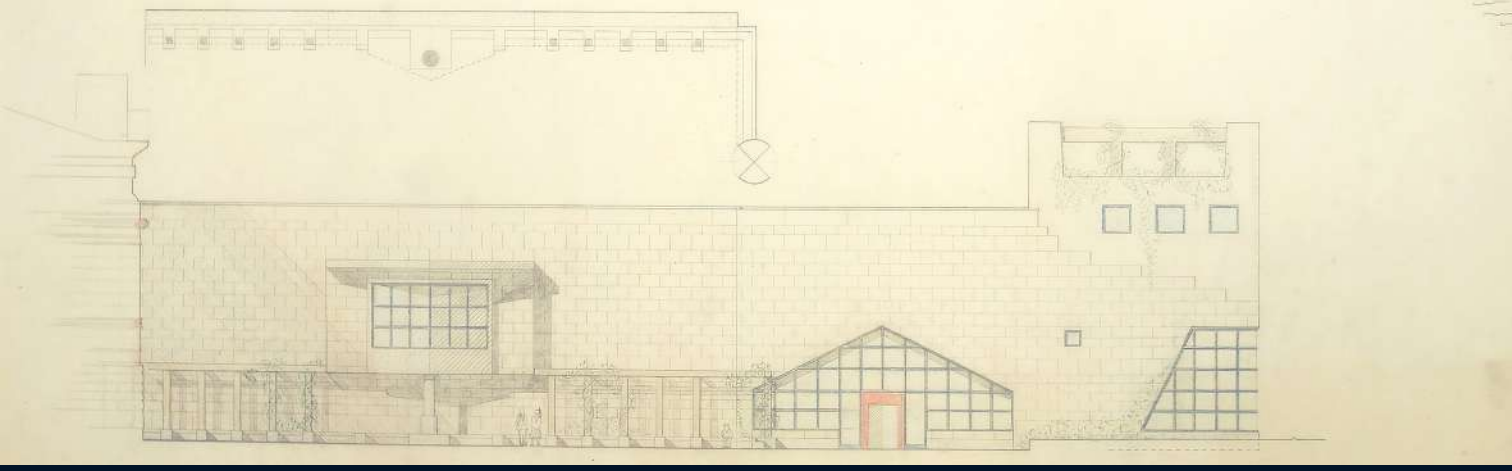


8.2
James Stirling, Clore Gallery.
(Montréal, Canadian Centre for Architecture, James Stirling and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P10)



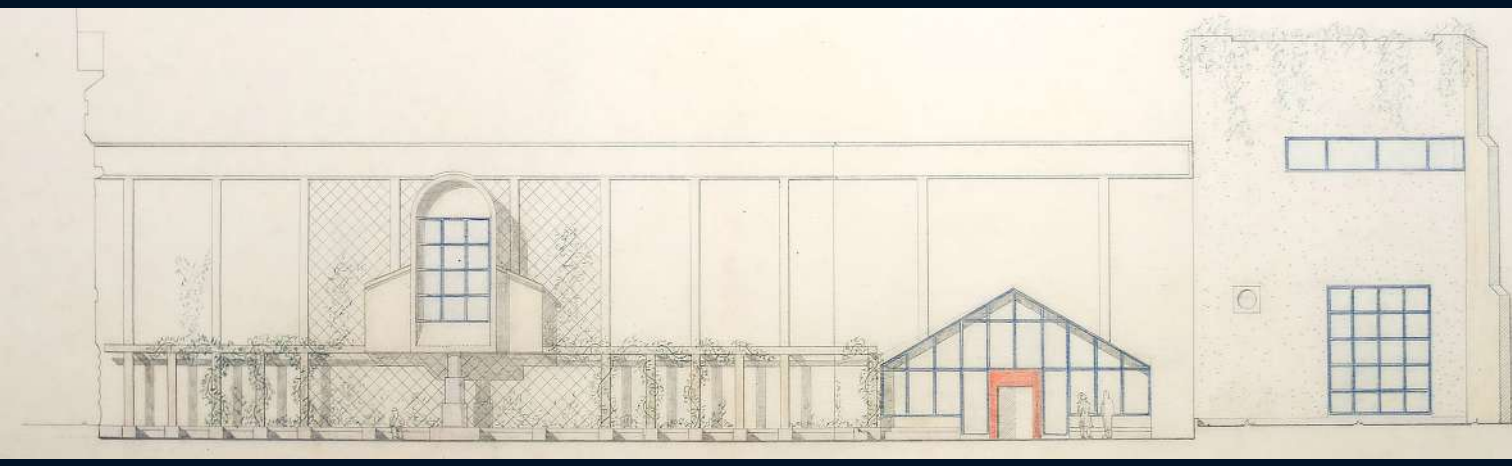
8.3
James Stirling, Clore Gallery, studio per i prospetti, variante con vegetazione.
(Montréal, Canadian Centre for Architecture, James Stirling and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P10)

Anche la modalità di rappresentazione racconta qualcosa di questa riflessione: i prospetti sono organizzati in striscia unica, con sottili linee che marcano gli angoli: appare quasi un invito a piegare il foglio anche al di fuori delle linee indicate, interpretando le soluzioni di continuità. Da quanto traspare dai disegni presentati alla committenza nei primi mesi del 1980, gli esterni sono stati sviluppati a partire da una volumetria di base: questo si riflette anche nella quasi totale estraneità tra esterno e interno, che ha due punti di tangenza solo nell'ingresso dedicato alla Clore Gallery e nella bay-window che si affaccia sul Tamigi.
Si riscontra anche una tendenza all'evocazione del 'pittoresco' tramite l'inserimento di una grande quantità di rampicanti, collocati in punti diversi dei prospetti: questi, nel tempo, avrebbero ricoperto quasi interamente l'edificio [*Fig. 8.3*], lasciando emergere solo la bay-window e il corpo d'angolo più alto, lasciando intravedere l'ingresso a mo' di grotta: un modo per rappresentare l'edificio come rovina, tema caro sia a Stirling sia a Turner. In altri casi la vegetazione copre l'edificio solo parzialmente ed è utilizzata quasi al pari di un materiale di rivestimento, legando l'edificio al giardino della Tate [*Figg. 8.4, 8.5*].
I disegni presentano una serie di alternative parallele, che vengono sviluppate e, con tutta probabilità, discusse, all'interno dello studio in un lasso di tempo relativamente breve (il mese di novembre 1980) e che presentano vari gradi di affinità con l'edificio concluso. Vi si può scorgere, per raffronto, il processo che porta alla forma definitiva dell'edificio: si tratta in parte di una scelta di riferimenti evocativi a Turner e alla sua epoca, che passa più per la scelta di materiali e vegetazione anziché richiamare precisi elementi figurativi. Si tratta però di mantenere, fin tanto che l'architettura rimane sulla carta, una sostanziale parità gerarchica fra le porzioni di prospetto: è poi la terza dimensione, quella spaziale, che con la piegatura (reale o immaginaria) del foglio fa sì che la striscia continua del disegno si spezzi e si differenzino le facciate principali da quelle secondarie, similarmente a quanto accade con il montaggio di una scatola. Nell'edificio concluso prospetti e planimetrie quasi non dialogano, obbedendo a leggi costitutive differenti: ed è forse questo il gioco ironico più sottile sul tema contenitore-contenuto che si può leggere attraverso questa serie di disegni.



8.4
James Stirling, Clore Gallery. Studio per i prospetti.
(Montréal, Canadian Centre for Architecture, James Stirling and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P10)

8.5
James Stirling, Clore Gallery. Studio per i prospetti, variante con bay-window.
(Montréal, Canadian Centre for Architecture, James Stirling and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P10)



BIBLIOGRAFIA

Dal Co Francesco, Tom Muirhead, *I musei di James Stirling, Michael Wilford and Associates* (Milano, Electa, 1992)

Herrmann Luke, "Turner at the Royal Academy", *The Burlington Magazine*, 862, 117 (January 1975), 63-67

Stirling James, *Building and Projects 1950-1974* (London, Thames and Hudson, 1975)

Stirling James, Michael Wilford, *Building and Projects 1975-1992* (Stuttgart, Hatje, 1994)

Velicogna Chiara, "Tra nostalgia e astrazione: architettura e allestimento alla Clore Gallery di Londra", in *Per Alvise Trincanato. Saggi in memoria di un giovane studioso impaziente*, a cura di Massimo Bulgarelli (Roma, Campisano, 2021), 37-45

Velicogna Chiara, *The Clore Gallery in London. A Museum for Turner by James Stirling*, tesi di dottorato (Iuav, Venezia, 2019)

Vidler Anthony (a cura di), *James Frazer Stirling: notes from the archive* (New Haven and London, Yale University Press, 2010)

Whittingham Selby, *An historical account of the will of J.M.W. Turner, R.A.*, (London, J.M.W. Turner R.A. Publications, 1996)

LETTERA AI SOCI

GIANPAOLO ANGELINI
Università di Pavia

ISABELLA BALESTRERI
Politecnico di Milano

MARIA VITTORIA CAPITANUCCI
Politecnico di Milano

MARICA FORNI
Politecnico di Milano

LAURA GIACOMINI
Politecnico di Milano

IRENE GIUSTINA
Università degli Studi di Brescia

JESSICA GRITTI
Politecnico di Milano

AURORA SCOTTI
Politecnico di Milano

Caro Stefano,
Care amiche e cari amici di Aistarch,

nella sventura della pandemia, in un panorama congestionato dalla continua diffusione di dati, report, grafici e statistiche, in questi lunghi mesi raramente abbiamo sentito l'opinione pubblica locale e nazionale affrontare una questione importante: la diffusa e protratta chiusura di biblioteche e archivi, incardinati ad istituti pubblici o privati, ha portato – e continua a portare con sé – gravi limitazioni e pesanti condizionamenti sul fronte della ricerca storica.
Scriviamo dopo aver avviato una capillare indagine sui tempi e sulle modalità di apertura dei principali organismi della nostra regione, e sulla scia della recente sottoscrizione da parte di Aistarch all'accorato "Appello per gli Archivi, memoria storica del Paese" indirizzato al Ministro Franceschini.
Siamo consapevoli della drammatica concretezza della situazione descritta nel documento sottoscritto da operatori e studiosi e siamo preoccupati dal perdurare delle limitazioni: soprattutto, temiamo che lo stato attuale possa condurre all'avvio di irreversibili processi di riorganizzazione e che provvedimenti introdotti come strumento emergenziale diventino fatto compiuto all'interno della gestione dei singoli enti, determinando una riduzione permanente dei servizi senza interventi risolutivi su problemi nodali, primo fra tutti la cronica carenza di personale.
Ribadiamo che nonostante i disperati appelli di alcuni responsabili istituzionali e lo straordinario impegno personale di taluni operatori e istituti di conservazione, l'inaccessibilità durante il lockdown e i vincoli posti per le aperture nei periodi successivi allo stato di emergenza hanno di fatto precluso la consultazione diretta di fonti diverse, tutte indispensabili per il progredire di progetti di ricerca e per l'avanzamento di percorsi di studio.
In particolare, ricordiamo che i provvedimenti riduttivi hanno riguardato – e in qualche caso continuano a riguardare – : 1. il numero di accessi giornalieri alle sale di studio; 2. gli orari e il calendario di apertura; 3. i tempi e i modi della richiesta dei materiali; 4. il periodo di 'quarantena' di documenti e libri consultati; 5. il divieto di consultazione di inventari cartacei; 6. il permanere di basse percentuali di riproducibilità anche con mezzi propri di testi e documenti.
A valle dell'indagine sul panorama lombardo, scriviamo anche per evidenziare come la varietà di provvedimenti varati da archivi e biblioteche e la scarsa comunicazione trasversale fra essi abbia costretto e costringa gli studiosi a faticosi piani di lavoro, nonché alla continua revisione dei progetti e dei programmi, secondo ritmi completamente estranei al processo d'indagine. La possibilità di mutare l'indirizzo e di aprire nuove linee di ricerca, così come la provvisorietà dei risultati e la necessità di periodiche verifiche sono condizioni essenziali della pratica quotidiana della ricerca storica; negli ultimi mesi però le condizioni di lavoro ne hanno di fatto condizionato le prospettive, la progettualità e l'originalità, con ricadute certe in termini di contenuti della produzione storiografica.
Parecchi sono stati i cambiamenti di rotta resisi necessari, indipendenti dall'autonoma sperimentazione di metodologie, di approcci e di orientamento. Molte sono state le ri-

cerche interrotte, specie i lavori condotti dai più giovani e non stabilmente incardinati all'università, quelle da svolgere in luoghi diversi rispetto alla propria residenza o quelle vincolate a scadenze, con conseguenze anche economiche nel caso di contratti a termine o ricerche in libera professione.

Comprendendo la criticità del contesto pandemico, non possiamo però dimenticare come le recenti restrizioni abbiano acuito problematiche preesistenti, mettendo fra l'altro in evidenza la criticità di alcune campagne di digitalizzazione di inventari, documenti, testi e annate di riviste, avviate non di rado in emergenza o sulla base di criteri non condivisi.

È proprio in questo periodo, infatti, che a fronte della conferma delle sconfinate opportunità offerte dalla disponibilità di interi archivi riprodotti e diffusi on-line, le limitazioni della consultazione degli originali hanno di fatto messo in luce i limiti e le debolezze di una possibile frontiera esclusivamente digitale. A sostegno dell'insostituibile accessibilità dei documenti cartacei ci permettiamo di ricordare alcune problematiche fondamentali, fra le quali: 1. il complesso rapporto fra originale e la sua riproduzione fac-simile; 2. la decontestualizzazione dei documenti riprodotti digitalmente rispetto alla loro collocazione archivistica; 3. il carattere tecnicistico o burocratico di alcune scelte riguardanti la riproduzione o la riproducibilità di fondi, titoli, collane, testate o riviste; 4. l'inconsapevole condizionamento sul lungo periodo degli indirizzi di ricerca verso i fondi e i materiali digitalizzati, che spesso coincidono con quelli più richiesti e quindi già maggiormente studiati.

Sulla base degli esiti del nostro report, con questa nostra lettera intendiamo ribadire l'assoluta necessità di creare un'alleanza strutturale fra conservatori e ricercatori allo scopo di stabilire maggiori forme di collaborazione e partecipazione che riguardino i destini di tutti gli istituti destinati alla custodia della memoria del nostro passato, indipendentemente dalla situazione di emergenza nella quale viviamo e forse continueremo a vivere.

Auspichiamo soprattutto una maggiore forma d'intesa destinata all'elaborazione di progetti che concretamente riguardino l'intelligente e opportuna fruizione di archivi e biblioteche, specie in relazione alla nostra identità disciplinare che, fra l'altro, assegna un ruolo privilegiato ai documenti sul progetto d'architettura e sulle trasformazioni edilizie, oggetto di rinnovato interesse da parte di professionisti diversi, coinvolti nelle procedure legate ai provvedimenti legislativi in materia di rigenerazione urbana e territoriale.

In tal senso, ricordiamo che le richieste di consultazione di documenti inerenti agli atti edilizi e di fabbrica hanno provocato un gravoso sovraccarico per archivi e archivisti di istituti municipali e statali, rimasti altresì sguarniti di forme di collaborazione temporanea a cura di laureandi, specializzandi o stagisti dei quali si giovavano e interdetti dalla pandemia.

Infine, da un punto di vista marcatamente professionale, ricordiamo che in queste condizioni la produzione scientifica ha subito e subirà dei rallentamenti nonché radicali ridimensionamenti, sia rispetto alle prospettive e alle potenzialità, ma anche rispetto a parametri meramente quantitativi.

Per questo auspichiamo che Aistarch possa attivarsi nel sensibilizzare l'ambiente accademico, il Ministero e l'Agenzia preposta alla Valutazione Scientifica a proposito del tema della produttività di ognuno di noi in relazione alla disponibilità delle fonti: questione di fondo che riguarda la libertà d'indirizzo della ricerca in tutte le sue declinazioni.

LETTERA AI SOCI

ARMANDO ANTISTA
Università degli Studi di Palermo

FEDERICO BULFONE GRANSINIGH
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti - Pescara

VALENTINA BURGASSI
Politecnico di Torino - École Pratique des Hautes Études (Paris)

MARIA VITTORIA CAPITANUCCI
Politecnico di Milano

GIULIA CERIANI SEBREGONDI
Università della Campania "Luigi Vanvitelli"

MANOLO GUERCI
University of Kent (UK)

GIANMARIO GUIDARELLI
Università degli Studi di Padova

MARIA CRISTINA LOI
Politecnico di Milano

ELENA MANZO
Università della Campania "Luigi Vanvitelli"

SARA NAM SOOK RAMPOLDI
Politecnico di Milano

MICHELA ROSSO
Politecnico di Torino

ALESSANDRO SPILA
Politecnico di Torino

Il Gruppo Internazionalizzazione dell'Aistarch si è formato, parallelamente ad altri gruppi di lavoro, all'inizio del mese di aprile 2021. Si tratta di un insieme intergenerazionale di studiosi, costituitosi spontaneamente fra i membri dell'Associazione impegnati in attività di didattica e di ricerca in atenei italiani e stranieri, che rappresenta ampia parte del territorio nazionale, da Torino a Palermo e non solo. Il fine è di consolidare i rapporti già attivi con istituzioni americane ed europee – anche con realtà solitamente meno battute, soprattutto nell'est d'Europa – grazie a molteplici collaborazioni, di diversa natura e tipologia, e di crearne altri provando a immaginare progetti condivisi con un numero sempre maggiore di associazioni disciplinari straniere, allargando la rete di contatti e contribuendo anche alla conoscenza di Aistarch in più contesti internazionali.

Il gruppo in questi primi mesi ha lavorato all'elaborazione di alcuni progetti, da sviluppare nel tempo, tutti correlati tra loro e che hanno come tema centrale l'insegnamento della Storia dell'architettura. Questo perché riteniamo di grande interesse e attualità un dibattito sulla peculiarità dello studio della disciplina e della figura dello storico dell'architettura, tradizionalmente italiana, oggi quasi in via d'estinzione. Risulta pertanto fondamentale avviare proprio dall'Italia il confronto con ciò che accade all'estero, nelle grandi scuole con diverse tradizioni di studi e con una più netta divisione tra storici dell'architettura e storici dell'arte.

Allo stato attuale, mentre una serie di proposte è in fase di studio, due progetti sono già stati definiti.

Il primo, elaborato nei suoi contenuti e modalità di attuazione, riguarda un'indagine comparata sull'insegnamento della Storia dell'architettura e sulle ricerche dottorali negli atenei stranieri, da realizzare attraverso un questionario da diffondere per mezzo dei nostri contatti e auspicabilmente di tutti i membri di Aistarch, e da mettere poi a confronto con quanto accade in Italia. Per quanto riguarda la situazione italiana, l'indagine del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura (CSSAr) del 2019, *La Storia dell'Architettura nel sistema universitario nazionale*, è senz'altro lo studio più aggiornato cui fare riferimento. Ai destinatari del questionario vengono richiesti innanzitutto dei dati sul tipo di curriculum universitario in cui insegnano e informazioni più dettagliate sul proprio corso (o corsi) di Storia dell'architettura: se si tratta di un percorso istituzionale o monografico e quali periodi vengono affrontati. L'indagine si allarga anche agli insegnamenti nei dottorati e ai temi di ricerca dei propri allievi. L'obiettivo è quello di esplorare e comparare metodi e criteri d'insegnamento e di identificare alcuni temi di ricerca d'attualità, in modo da verificare quanto e come il rinnovamento della didattica possa avere ricadute anche sugli sviluppi di nuovi filoni di indagine storiografica. La mappatura che ci proponiamo di impostare potrà avere maggiore efficacia in misura della estensione dell'indagine e della varietà dei soggetti interessati.

Tale raccolta di informazioni quali-quantitative può costituire la base per una riflessione sulle dinamiche correnti della disciplina, da sviluppare internamente all'Associazione, anche attraverso la rivista, o in diversificate occasioni di dibattito.

Un secondo progetto di ampio respiro riguarda pertanto la programmazione di un ciclo di conferenze/seminari che offra l'opportunità di confrontarsi sui temi dell'insegnamento

e della ricerca nel campo della Storia dell'architettura, soprattutto in ambito europeo, volgendo un occhio al passato e uno al presente, attraverso uno scambio tra noi e i nostri contatti stranieri, che tenga conto da una parte dell'analisi storica (la didattica dell'architettura nelle Accademie d'arte e di architettura) e dall'altra dell'elaborazione dei dati raccolti con i questionari. Un primo momento di confronto potrebbe avvenire con una sequenza di tavole rotonde in cui i soci di Aistarch dialogano con esponenti di Scuole di Architettura e centri di ricerca stranieri. Alla conclusione del ciclo di incontri i risultati potranno confluire in un convegno internazionale e in una pubblicazione.
Molti i temi possibili già emersi e ancora in corso di discussione:
- La formazione dell'architetto; i programmi didattici delle Accademie nel passato e delle Scuole di Architettura nel presente; bibliografie e traduzioni; quale futuro per i metodi di insegnamento nelle Scuole di Architettura?
- "Storie" e Maestri del Novecento: alcuni casi-studio, a partire dal confronto tra metodi, tradizioni e storie diverse.
- Il rilievo dell'architettura tra passato, presente e futuro; il disegno nelle Accademie e nelle Scuole di Architettura: ieri e oggi;
- Il viaggio; il Grand Tour e l'Erasmus+: la circolazione dei saperi ieri e oggi;
- L'architettura dell'Ottocento;
- Comunicazione e divulgazione dell'architettura, ieri e oggi.

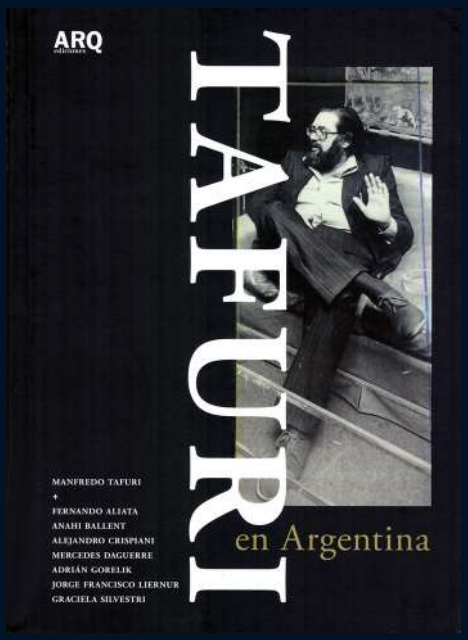
Il progetto pilota è già stato elaborato e sarebbe possibile passare alla fase organizzativa, facendo confluire le varie proposte tematiche emerse dai nostri incontri in una prima programmazione biennale di incontri.
Auspichiamo inoltre la realizzazione di un numero extra della rivista su un tema trasversale che abbia nell'"internazionalizzazione" la sua parola chiave.
Come si può vedere, dalle prime fasi del nostro lavoro è emersa una molteplicità di temi trasversali che crediamo possa essere trattata sotto forma di dialogo, aperto e in continua evoluzione, tra i soci e i lettori della rivista anche oltre i confini italiani. La prima azione concreta del Gruppo Internazionalizzazione è dunque l'inaugurazione sulla rivista della rubrica *Lettere dall'estero*, uno spazio per discutere tematiche di attualità legate alla nostra disciplina a partire dal confronto, sotto forma di comunicazioni o interviste, con colleghi stranieri o italiani con significative esperienze all'estero.

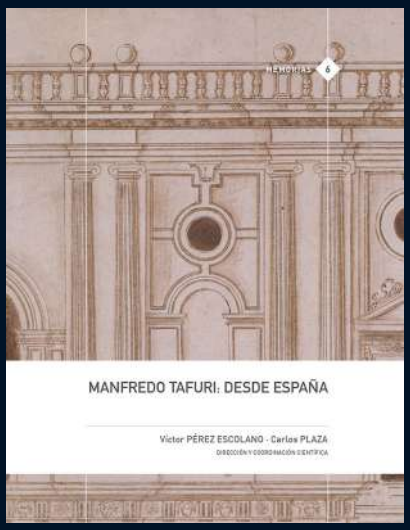
DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-lenzo

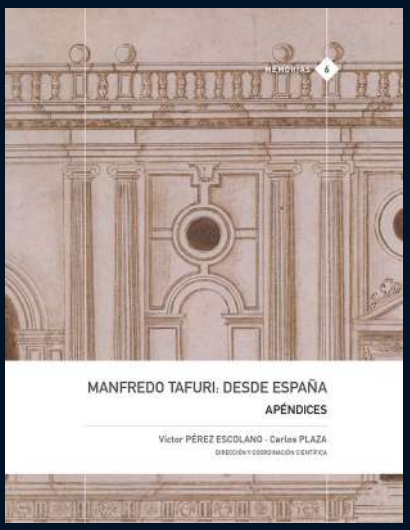
SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Tafuri en Argentina
(Santiago del Cile, ARQ, 2019)

Victor Pérez Escolano, Carlos Plaza (a cura di), *Manfredo Tafuri desde España*, (Granada, Junta de Andalucía-Consejeria de Cultura y Patrimonio Histórico – Patronato de la Alhambra y Generalife, 2020)







pp. 276, con illustrazioni a colori
ISBN: 978-956-9571-70-1
dimensioni: 17,0 x 24,0 cm

2 volumi, pp. 447 (1 vol.) + pp. 236 (2 vol.), ill. a colori
ISBN/DEPÓSITO LEGAL: GR 772-2020
dimensioni: 20,0 x 26,0 cm

FULVIO LENZO
Università IUAV di Venezia

A quasi trent'anni dalla sua scomparsa l'interesse per Manfredo Tafuri (1935-1994) – uno dei principali storici dell'architettura italiani del XX secolo e certamente il più influente – non solo non accenna a diminuire, ma anzi sembra essersi intensificato. Dopo l'uscita del numero monografico di "Casabella" (1995) e dei fondamentali contributi di Cohen, Leach, Sherer, Keyvanian, Hoekstra e Vidler, la produzione di libri, articoli e tesi di dottorato ha finito col dare vita a un nuovo specifico filone bibliografico in costante crescita, con l'entrata in scena di ricercatori più giovani. La ricerca e verifica delle fonti primarie è l'inizio di ogni indagine storica, ma nel caso degli studi su Tafuri la norma diventa eccezione. L'archivio didattico contenente le registrazioni sonore delle lezioni da lui tenute fra il 1966 e il 1994, attualmente in corso di costituzione presso lo Iuav, non vale a colmare la sparizione dell'archivio personale con i suoi appunti manoscritti, le trascrizioni di documenti, le bozze dei libri. Alcune ricerche hanno tentato di aggirare l'ostacolo rifacendosi a testimonianze orali disperse o avventurandosi in altri archivi, pubblici e privati. Oltre a quelle cui si è già fatto riferimento, è il caso anche dei due testi che si presentano in queste pagine: *Tafuri en Argentina*, stampato a Santiago de Chile nel 2019 per la ARQ ediciones, e *Manfredo Tafuri desde España*, pubblicato a cura di Victor Pérez Escolano e Carlos Plaza a Granada nel 2020.

Il volume *Tafuri en Argentina* ospita in 274 pagine saggi di Fernando Aliata, Anahi Ballent, Alejandro Crispiani, Mercedes Daguerre, Adrián Gorelik, Jorge Francisco Liernur e Graciela Silvestri, e si apre con una bibliografia degli scritti di Tafuri disponibili in spagnolo alla data della visita in Argentina nel 1981. Già questo incipit indica la volontà di storicizzare il suo passaggio per Rosario e Buenos Aires, focalizzando l'attenzione sul significato che questo viaggio ha assunto per la comunità scientifica argentina. Paradigmatica delle deformazioni storiche che si sono stratificate intorno a Tafuri è la fotografia scattatagli mentre viene intervistato dal giornalista Tomás Dagnino per il quotidiano *Clarín*. Il grafico che nel 1981 impaginò quel numero di *Clarín* aveva ritagliato la figura di Tafuri cancellando completamente il suo interlocutore. Così lo storico veneziano, corpulento e inquadrato leggermente dal basso, emerge eroicamente isolato come un monumento del tutto astratto dal contesto. La pubblicazione della fotografia integrale (p. 11) non solo rende giustizia della situazione in cui fu scattata, ma si fa anche metafora delle mitizzazioni storiografiche che è necessario decostruire per riuscire a inquadrare storicamente la figura di Tafuri.

Al *Prologo* firmato da tutti e sette gli autori fanno seguito tre *Documentos*: la conversazione di Tafuri con i colleghi e gli studenti di Buenos Aires nell'agosto del 1981; l'intervista fattagli da Mercedes Daguerre e Giulio Lupo a Venezia nell'autunno del 1983; e la lezione da lui tenuta a Rosario su *Lo clásico y lo moderno*. Tutti i testi provengono da trascrizioni e traduzioni realizzate a ridosso della loro registrazione (e di cui sarebbe auspicabile anche la pubblicazione degli

originali in italiano). Seguono i due i saggi di Mercedes Daguerre (*Verano italiano del 81: qué Tafuri?*) e di Adrián Gorelik e Graciela Silvestri (*Invierno argentino del 81: qué Argentina?*), che in maniera simmetrica si domandano quali fossero le prospettive di ricerca e le inquietudini che animavano Tafuri al momento del suo viaggio e quali le attese del suo pubblico. E poi i testi di Liernur su Tafuri e l'architettura latinoamericana, di Aliata sul disincanto e la poliedricità della produzione storiografica tafuriana, di Ballent sullo sviluppo del tema residenziale nelle indagini del gruppo veneziano di cui facevano parte anche Francesco Dal Co e George Teyssot, e di Alejandro Crispiani su *El agua de la crítica*, che riprende una metafora illustrata da Tafuri durante la sua conversazione con gli studenti argentini nel 1981, riguardo al rapporto fra la critica – vale a dire la storia – e la progettazione dell'architettura. L'architetto, secondo Tafuri, è in una stanza in cui non appaiono porte né finestre e che a un certo momento comincia a riempirsi di acqua. L'allagamento corrisponde al ruolo della critica: assolutamente disposta a far affogare l'architetto, non per cattiveria, ma affinché egli scopra che quella stanza non possiede nemmeno pareti, né pavimento o soffitto. In altre parole, affinché egli si renda conto che la stanza stessa non esiste. Se l'architetto si ostina a non riconoscerlo, affogherà; se invece, disperato e costretto dall'acqua, comprenderà che quella stanza non esiste, allora avrà inventato un nuovo spazio (pp. 30-31). Non dichiarata, ma chiaramente leggibile nella metafora adottata, è l'allusione a quegli "edifici senza pareti, senza colonne, senza pilastri, senza fregi, senza cornici, senza volte, senza tetti", ovvero a quella vuota "piazza" e "campagna rasa" del *Parere su l'architettura* (1765) di Giovambattista Piranesi, protagonista del corso di Tafuri nell'anno accademico immediatamente precedente al suo viaggio in Argentina. Conclude il volume un'appendice dove trovano posto le interviste pubblicate nei quotidiani *La Nación* (26 agosto 1981) e *Clarín* (28 agosto 1981), nella rivista *Dos Puntos* (2, ottobre-novembre 1981), e una mezza dozzina di sue lettere a Liernur.

Nelle sue conversazioni argentine Manfredo Tafuri si sofferma a presentare i progetti di rinnovamento delle strutture accademiche dello Iuav, la creazione del dottorato in Storia dell'architettura e la trasformazione degli istituti in dipartimenti, un modello che sarebbe prontamente stato recepito e imitato anche nella facoltà di architettura di Buenos Aires una volta restaurata la democrazia. Come sottolinea Fernando Aliata, il viaggio in Argentina risulta storicamente interessante anche rispetto ai temi di ricerca tafuriani, dal momento che corrisponde a un momento di crisi, o meglio di flesso, nei suoi interessi di storico. Non solo nel più evidente passaggio dall'architettura contemporanea a quella di età moderna – il 'rinascimento' – ma anche per un processo di revisione metodologica che lo stava allontanando

dalla critica dell'ideologia dei primi anni Settanta e che lo avrebbe spinto verso i terreni nuovi dei 'dispositivi', della 'rappresentazione' e della microstoria. Pur considerando ormai estinta la critica operativa, Tafuri continua però a insistere sulla necessità di tenere ben separati i ruoli e i compiti dello storico e del progettista. Ma si spinge oltre, a rifiutare l'idea di una storia dell'architettura autonoma e fatta "per gli architetti", ritenendo il suo campo di lavoro soltanto come un segmento di una storia complessiva più ampia e unitaria e considerandosi semplicemente uno storico, e non riduttivamente uno storico dell'architettura.

La seconda pubblicazione, *Manfredo Tafuri desde España*, presenta un'analoga suddivisione fra saggi critici e materiali utili alla ricerca storica, e si sviluppa per quasi 700 pagine suddivise in due volumi. Il primo raccoglie gli atti dell'omonimo convegno internazionale tenutosi a Granada, nel palazzo di Carlo V all'Alhambra, il 23 e 24 novembre 2016, il secondo offre due bibliografie generali dedicate rispettivamente agli scritti di Manfredo Tafuri e agli studi su di lui e la sua opera, seguite da una terza sezione che raccoglie undici testi su Tafuri pubblicati in spagnolo dal 1972 al 2006. L'appendice è dunque dedicata agli "strumenti", mentre il documento più significativo trova posto all'interno del primo volume: si tratta della trascrizione della videointervista realizzata da Giusi Boni nel 1992 per la RTS – Televisione Svizzera e intitolata *Il segreto siamo noi*. Questa, insieme all'altra nota intervista concessa da Tafuri a Luisa Passerini nello stesso anno – e purtroppo pubblicata soltanto nella sua traduzione inglese nel 2000 ("History as a Project", in *Any*, 25-26) – è probabilmente fra le testimonianze più preziose per tentare di comprendere il rapporto viscerale di Tafuri con il suo mestiere di storico e con i luoghi della sua vita: Roma, Venezia, il treno, le biblioteche.

Una ricca messe di inediti tafuriani – soprattutto lettere e disegni di architettura – emerge inoltre dagli archivi privati di Fernando Marías, Victor Pérez Escolano, José Lahuerta, mentre altri saggi si soffermano a indagare alcuni episodi della biografia scientifica di Tafuri. La chiave di volta del volume è il lungo saggio di Victor Pérez Escolano, che ricostruisce i percorsi che legano Tafuri alla penisola iberica e alla cultura di lingua spagnola. A partire dalla traduzione di *Teorie e storia dell'architettura*, uscito in italiano nel 1968 e tradotto in spagnolo nel 1972, sino ai suoi ripetuti viaggi a Siviglia, Madrid, Barcellona, Granada e San Sebastián. Quello fra Tafuri e la Spagna è un rapporto intenso e fruttuoso, sia per l'importanza crescente che le architetture del rinascimento spagnolo acquisiscono nelle sue riflessioni – in particolare il palazzo di Carlo V all'Alhambra – sia per i dibattiti che le sue pubblicazioni riescono a suscitare fra gli storici e gli architetti locali. La ricezione di Tafuri in Spagna è al centro dei contributi di Carolina García-Estévez, Salvador Guerrero, Fernando Marías e Josep Rovira.

I saggi di Pedro Galera, Cristiano Tessari, Massimo Bulgarelli si soffermano ad analizzare puntualmente alcuni soggetti studiati da Manfredo Tafuri, in particolare l'architettura di Andrés de Vandelvira, quella più in generale della Spagna del XVI secolo, quelle di Giulio Romano. Jorge Francisco Liernur, è presente anche in questo volume con un'illuminante riflessione sulla variabilità del rapporto centro/periferia nella produzione tafuriana, nella quale individua tre fasi principali i cui spartiacque sono la pubblicazione di *Teorie e storia* nel 1968, e quella del *Progetto storico* nel 1980. Su una linea analoga anche i contributi di Juan Calatrava (*Manfredo Tafuri y la crisis del 'gran relato' del Movimiento moderno*), Jorge Fernandez-Santos (*Reseñas sobre reseñas: una aproximación al primer Barocco de Tafuri*), Carlos García Vázquez (*La obra de Manfredo Tafuri en el contexto de la historia urbana*), Jorge Léon Casero (*Crítica radical al urbanismo. De via Giulia al urbanismo partecipativo*), Antonio Pizza (*'Espacio historico' e interpretación crítica del pasado*) e Carlos Plaza (*Manfredo Tafuri, Italia Nostra y la conservación activa del patrimonio, 1957-1964*).

I nessi fra il volume argentino e quello spagnolo sono molteplici e su vari livelli. Innanzitutto, come si è detto, in entrambi i casi si presentano molti documenti inediti di vario tipo che consentono di reimpostare la discussione storica a partire dalle fonti di prima mano. L'epistolario disperso che sta via via tornando alla luce svela la fitta trama di relazioni che legavano Tafuri al contesto storico e architettonico internazionale e apporta un contributo fondamentale alla storia editoriale di molti suoi libri. Manfredo Tafuri era un uomo che, pur scrivendo di vicende e architetture di diversi secoli prima, rimaneva profondamente ancorato al suo tempo e alle istanze civiche e morali cui si sentiva obbligato, come nelle polemiche per la difesa della Basilica Palladiana di Vicenza dalla hybris 'baubeaurghiana' di Renzo Piano, o in quelle contro la candidatura di Venezia per l'Expo 2000, entusiasticamente sostenuta nel 1990, oltre che dagli affaristi locali, anche da molti suoi colleghi progettisti dello Iuav.

In ambedue le pubblicazioni qui presentate, inoltre, si rifugge la velleità di una sintesi generale in favore di un'esplicita dichiarazione di intenti e del punto di vista preciso da cui si guarda a Tafuri. Non è difficile intuire l'importanza fondamentale che hanno avuto in questi contesti le traduzioni in spagnolo dei suoi libri e i suoi viaggi nei due paesi: negli anni Settanta e Ottanta si guardava infatti alla scuola veneziana di storia dell'architettura come a un'illuminata isola di cultura comunista, capace di portare una ventata di freschezza nell'Argentina di Videla e nella Spagna dell'ultimo Franco e poi della transizione democratica. Il tema delle traduzioni si interseca con la scelta da parte del gruppo argentino e di quello andaluso di pubblicare i volumi in spagnolo piuttosto che in inglese,

ribadendo indirettamente come la storia dell'architettura sia una disciplina per sua stessa natura plurilinguistica, non riconducibile all'anglocentrismo imperante. La lingua, i linguaggi, la grammatica e la sintassi sono del resto metafora sempre costante nelle analisi architettoniche di Tafuri.

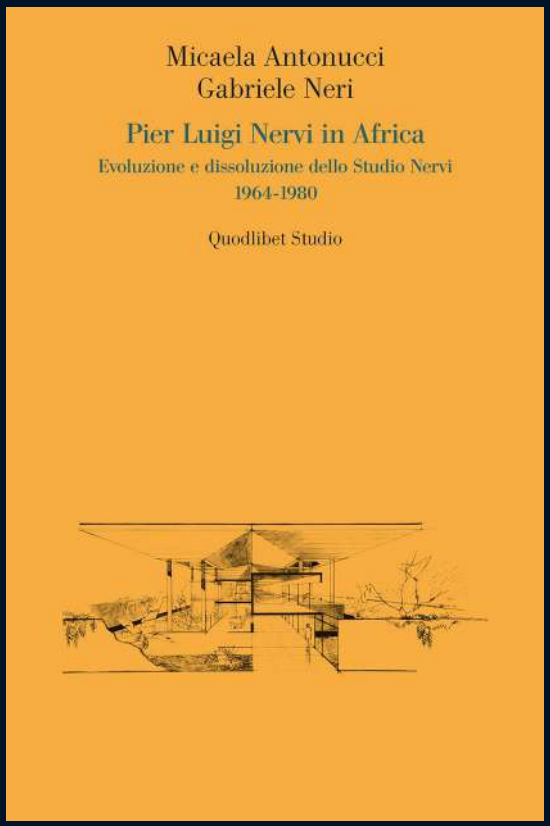
Le differenze fra i due libri sono analoghe a quelle che corrono fra le pubblicazioni a stampa di Manfredo Tafuri e le sue lezioni universitarie registrate e poi trascritte accuratamente dai suoi studenti nel corso degli anni: i nodi problematici e i fili rossi sono i medesimi, ma intrecciati e dipanati in maniere tutt'affatto diverse. Il libro argentino è stato realizzato in gran parte da ex allievi che gli sono stati vicini per diversi anni e ne hanno assorbito il metodo. È costruito intorno a una domanda destinata a rimanere senza risposta: perché decise di andare in Argentina nel 1981? Gli autori insistono su questo punto, come sull'impossibilità di trovare una risposta adeguata e sull'urgenza di continuare tuttavia a interrogarsi. Non solo un libro su Tafuri, dunque, ma un libro tafuriano in senso lato, che possiamo immaginare non sarebbe dispiaciuto al maestro. Il libro spagnolo opta invece per una narrazione più piana e distesa, anche in ragione delle differenze biografie dei due curatori rispetto agli autori argentini. Victor Pérez Escolano (1945) è infatti un testimone diretto di avvenimenti che si sono svolti sotto i suoi occhi, un ammiratore di Manfredo Tafuri ma più come collega che come allievo, mentre Carlos Plaza (1983) è uno studioso di più giovane generazione che si è avvicinato a Tafuri a partire dalla lettura dei suoi libri. Il compito che si sono assunti è quello di spiegarne il legame intenso con la Spagna a chi è estraneo a queste vicende e trova difficile metterle a fuoco. Una sorta di guida di viaggio indispensabile a coloro i quali intendano avventurarsi nelle regioni ispaniche del vasto 'continente Tafuri'.

È d'altra parte evidente che una personalità così complessa e sfaccettata non possa essere compresa in maniera immediata, e vada invece avvicinata per gradi, accettandone in pieno le complicazioni e le contraddizioni. Ma è un passaggio obbligato che non si può eludere. Se i suoi libri continuano ancora oggi a ispirare giovani generazioni di storici, in fondo è sempre perché, come sosteneva Tafuri rispondendo a Giusi Boni che chiedeva quale fosse il segreto della bellezza senza tempo delle architetture rinascimentali di Roma, Firenze e Venezia, "il segreto siamo noi" (*Manfredo Tafuri desde España*, p. 430). Ovvero non è l'oggetto in sé a essere affascinante, ma l'occhio rapito che lo osserva e le parole scelte per narrarlo che lo rendono tale. E lo aveva già ribadito nell'incontro con i colleghi argentini del 1981 che "no existe la historia, existen los historiadores. No existe la historia sin alguien que la construya, sin constructores de historia" (*Tafuri en Argentina*, p. 53).

DOI: 10.17401/studiericerche.10.2021-ciccarelli

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Gabriele Neri, Micaela Antonucci,
Pier Luigi Nervi in Africa. Evoluzione e dissoluzione dello studio Nervi (1964-1980),
(Macerata, Quodlibet, 2021)



pp. 264, con illustrazioni in b/n e a colori
ISBN: 9788822906083 E-book PD
dimensioni: 14,0 x 21,5 cm

LORENZO CICCARELLI
Università di Firenze

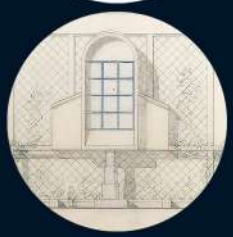
Pier Luigi Nervi è senza dubbio una delle figure che nell'ultimo decennio ha ricevuto maggiore attenzione non solo degli storici dell'architettura e della costruzione, ma da parte di studiosi di Built Environment in genere, sia italiani che internazionali. Essi ne hanno indagato la biografia, l'estro inventivo in campo tecnologico e spaziale, le collaborazioni e la fama, mentre specifici affondi sono stati dedicati ai più celebri edifici e numerose mostre (sia monografiche che tematiche) ne hanno illustrato l'opera a un pubblico ampio e variegato. Nonostante questa copiosa messe di studi uno dei meriti del recente volume *Pier Luigi Nervi in Africa. Evoluzione e dissoluzione dello Studio Nervi 1964-1980* (Quodlibet, 2021) è senz'altro quello di offrire al lettore una pagina (sorprendentemente) nuova della parabola professionale nerviana: l'intensa attività dell'ingegnere e dei suoi collaboratori nel continente africano. Ben quaranta opere – tra progetti, consulenze e collaborazioni – che dal 1964 al 1980 lo Studio ha dispiegato in Marocco, Algeria, Libia, Egitto, Etiopia, Nigeria, Costa d'Avorio, Repubblica Centrafricana, Kenya, Tanzania, Congo e Sudafrica. Progetti ed edifici sinora scarsamente attenzionati dalla storiografia, e che Micaela Antonucci e Gabriele Neri hanno indagato e riportato alla luce grazie a ricerche archivistiche e sopralluoghi sul campo. Per valutare l'importanza di questo contributo basti pensare che dopo l'Italia e gli Stati Uniti la Costa d'Avorio è il terzo Paese al mondo a poter vantare il maggior numero di progetti firmati da Nervi.

Il libro si avvale di una introduzione di Ana Tostões, presidente DOCOMOMO International, ed è organizzato in tre parti. Nella prima Antonucci e Neri analizzano le cause di questo vuoto storiografico, descrivono l'organizzazione dello Studio Nervi nell'ultimo decennio di attività – i principali collaboratori, le sinergie attivate e il modus operandi in contesti così lontani e complessi – e presentano la produzione africana dello Studio, elencando e descrivendo sinteticamente i progetti nei diversi Paesi e le collaborazioni episodiche. Il secondo e terzo capitolo, a firma rispettivamente di Antonucci e Neri, prendono invece in esame i casi studio più significativi – il Good Hope Centre a Cape Town (1964-1977), la sede della Banque Africaine de Développement e la sede della Nunziatura Apostolica ad Abidjan e altri edifici in Costa d'Avorio, tutti progettati e costruiti tra il 1970 e il 1980 – analizzandone minuziosamente la storia, dalla committenza alle diverse elaborazioni progettuali, sino alle collaborazioni con

i professionisti locali, i rapporti spesso non lineari con le imprese costruttrici e i riverberi che questi edifici, una volta completati, hanno continuato a propagare nel continente. Un inserto con fotografie a colori dello stato attuale di questi edifici, una lista dei progetti africani dello Studio Nervi e una bibliografia dettagliata concludono il volume.

Come osservato dai due autori, nei primi anni Settanta lo slittamento geografico dei grandi progetti dello Studio Nervi dagli Stati Uniti all'Africa e al Medio Oriente si deve anzitutto alla prolungata incapacità (o non volontà) di investire su un aggiornamento delle soluzioni tecnologiche e delle strutture organizzative e gestionali dell'ufficio. Sino alla chiusura definitiva dello Studio in lungotevere Arnaldo da Brescia a Roma nel 1980, Nervi e i suoi collaboratori continuarono a progettare avvalendosi di quelle soluzioni costruttive e formali elaborate nel contesto artigianale dell'edilizia italiana degli anni Quaranta e Cinquanta: il celebre "sistema Nervi" – combinato di ferrocemento e prefabbricazione strutturale –, le volte nervate, i solai a nervature isostatiche e i pilastri a sezione variabile, che infatti caratterizzano anche la produzione africana. E se negli Stati Uniti l'impiego del "sistema Nervi" risultava antieconomico e in conflitto con le tecnologie, i sistemi di calcolo e un mercato del lavoro in rapido mutamento, in Africa il basso costo della manodopera e i sistemi costruttivi in uso ancora allo stato artigianale ben si adattavano alle metodologie dello Studio Nervi. La scelta di orientarsi verso il continente africano – suggeriscono gli autori – sembra dunque dettata, tra i vari fattori legati alla politica di espansione all'estero delle attività dello Studio, anche dall'esigenza e dalla volontà di perpetuare una 'maniera' di progettare e costruire oramai datata, ma ancora richiesta e di forte appeal in questi Paesi.

Oltre all'inedito bagaglio conoscitivo che Antonucci e Neri dedicano alla produzione africana di Pier Luigi Nervi e dei suoi collaboratori, interessanti sono anche le considerazioni che i due autori rivolgono alla struttura organizzativa dello Studio che, a seguito del ritiro graduale dalle attività di Pier Luigi dal 1971 e sino alla sua morte il 9 gennaio 1979, vide emergere le figure dei figli Antonio e Vittorio (architetti) e Mario (ingegnere). Nonostante nel 1975 lo Studio arrivasse a toccare un ragguardevole organico di dodici ingegneri, tredici architetti, due periti tecnici, nove disegnatori e quattro amministrativi, non fu mai compiuta quella trasformazione da studio di impronta familiare-artigianale a firm progettuale di stampo multidisciplinare e generalista che, ad esempio, aveva compiuto Ove Arup a Londra, e che era necessaria per sopravvivere ai cambiamenti tecnologici e alle esigenze delle imprese di costruzione e del mercato in quegli anni.

Nei progetti africani dello Studio Nervi emerge progressivamente la figura di Antonio, e in misura minore del fratello Mario, come quelle chiamate – non senza difficoltà e contrasti familiari – a sostituire il padre come progettista e rappresentante dell'ufficio. Fu Antonio a recarsi più volte in Sud Africa e Costa D'Avorio per incontrare i committenti, scegliere i tecnici e progettisti locali, trattare con le imprese. E durante gli anni Settanta, con Antonio in prima linea, lo Studio Nervi tentò il salto di qualità, assumendo incarichi non solo ristretti alla progettazione preliminare e strutturale, ma estesi anche al progetto esecutivo, degli impianti e della direzione lavori. Limitando il controllo progettuale stringente e assoluto che il pur debilitato Pier Luigi continuava ad esercitare, Antonio si spese per aggiornare la struttura gestionale dell'ufficio, come osservato da Mario Nervi nella preziosa citazione riportata anche in apertura del volume: "il nostro passato organigramma era assolutamente statico, costituito nella parte più alta da un punto e da una linea orizzontale molto più in basso, mentre il presente dovrebbe essere costituito da cerchi concentrici che si creano e si annullano dinamicamente dal centro alla periferia e viceversa" (p. 25). Una trasformazione che non si completò per il diniego di Pier Luigi Nervi ad abdicare da quel ruolo di dominus assoluto che esercitava da sempre e per il mancato investimento in nuove tecniche e metodi costruttivi e modelli organizzativi. Trasformazione che fu drammaticamente interrotta nel 1979 dalla morte, a sei mesi di distanza, di Pier Luigi e di Antonio. Con la cessazione definitiva delle attività dello Studio Nervi nel 1980, si chiudeva così la parabola del più internazionale e riconosciuto tra gli ingegneri e progettisti italiani del Novecento, la cui attività questo libro di Antonucci e Neri contribuisce a documentare, suggerendo nuove domande e aprendo a nuovi percorsi di ricerca.

dicembre 2021