UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVIII

COORDINATORE Prof.ssa Maria Grazia Messina

Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/03

Dottorando
Dott.ssa Martina Marolda

Tutor
Prof. Luca Quattrocchi

Coordinatore
Prof.ssa Maria Grazia Messina

Anni 2012/2015

Sommario

Premessa, p. 3

I. La pubblicazione periodica di architettura negli anni del fascismo, p. 12

1. Dagli archivi: cronistoria ed eventi chiave delle riviste di settore, p. 12 - 2. Tra scambi redazionali e tentate fusioni: i retroscena di una vivace stagione, p. 27 - 3. Circolazione e tirature delle riviste: una questione aperta, p. 33

II. Il progetto grafico dell'"oggetto-rivista". Dalla *mise en page* alla *mise en scène*, p. 38

1. La rivista: un nuovo spazio di *produzione* architettonica, p. 38 - 2. Bibliografia "tipografica" dai primi del Novecento agli anni Quaranta: una panoramica europea, p. 40 - 3. La portata della grafica italiana tra azione e ricezione, p. 50 - 4. Dentro l'"oggetto-rivista": l'architettura di un progetto editoriale. Formati, copertine e quarta di copertina, p. 62 - 5. Dentro l'"oggetto-rivista". Sommari, articoli, rubriche e pubblicità, p. 76 - 6. Le riviste messe in mostra: da spazio-pagina ad ambiente fisico, p. 90

III. *Nicht mehr Lesen! Sehen!* ovvero dentro l'immagine fotomeccanica: l'architettura tra fortuna visiva e mitizzazione, p. 106

1. Le conseguenze dell'impaginazione. Griglia e fotografia tra necessità e subordinazione, p. 106 - 2. Livello 1. Il rapporto testo/immagine: il caso esemplare della Mostra della Rivoluzione Fascista, p. 134 - 3. Livello 2. Tipi, ruoli e sequenze di immagini: disegni/fotografie; interni/esterni; particolari/interi, p. 154 - 4. Il *tempo* della fotografia: tra montaggio e fotomontaggio, p. 159 - 5. Tra storia e fortuna visiva: una questione di ricorrenze. Gli architetti e i soggetti maggiormente rappresentati nelle diverse riviste, p. 171 - 6. Modelli iconografici stranieri nelle riviste italiane, p. 205

IV. L'architettura in immagine. Politiche editoriali iconografiche nelle riviste di settore e modalità di rappresentazione, p. 222

1. Livello 3. Il rapporto tra immagine(i) e oggetto rappresentato: tra produzione e traduzione, p. 222 - 2. L'immagine fotomeccanica dell'architettura tra "stereotipi" e figure retoriche: una vivace stagione storiografica, p. 229 - 3. Politiche editoriali iconografiche delle riviste di architettura in Italia: verso una definizione, p. 234 - 4. L'immagine di se stesso: Marcello Piacentini committente fotografico, p. 292 - 5. Gio Ponti allo specchio. Tra autorappresentazione ed estetica della forma in "Domus" e "lo Stile", p. 309 - 6. Terragni *di vetro* nelle pagine di "Quadrante", p. 320 - 7. La rappresentazione fotografica e la *mise en page* delle architetture di Giuseppe Pagano, p. 335

V. Sguardi d'oltralpe. Riviste specializzate di architettura in Francia e Germania: possibili contatti, p. 352

1. Lo scenario estero nelle riviste di settore italiane. Ricezione e rappresentazione dell'architettura francese e tedesca, p. 352 – 2. L'esempio de "L'Architecture d'Aujourd'hui": progetto grafico e ricezione dell'architettura italiana in Francia, p. 380 - 3. L'esempio di "Moderne Bauformen": progetto grafico e ricezione dell'architettura italiana in Germania, p. 400

Conclusioni, p. 420

Appendice I. Schede tecniche delle riviste, p. 425

Appendice II. Dalle riviste: Una banca dati di immagini di architettura contemporanea, p. 445

Bibliografia, p. 447

Sitografia, p. 486

Premessa

Questo progetto di ricerca nasce dalla volontà di indagare il ruolo dell'immagine, in particolare quella fotografica, all'interno delle principali riviste di architettura italiane negli anni tra le due guerre, e dunque quali fattori e variabili intercorrano nella rappresentazione e soprattutto nella comunicazione dell'architettura in un periodo e in un'area geografica sensibili per motivi culturali e socio-politici.

Analizzare la storia e l'evoluzione del soggetto architettonico attraverso la sua riproduzione in immagine fotografica, o meglio fotomeccanica, pone dei quesiti sulla natura di quelli che sono gli studi di "cultura architettonica", termine già introdotto da Bruno Zevi nel 1949, così come postulati da Cesare De Seta nella premessa alla prima edizione, quella del 1976, dell'antologia su Giuseppe Pagano[1] e ripresi, in tempi più recenti, da Rossano Astarita nel lavoro condotto su "Casabella"[2].

Per quanto concerne le pubblicazioni di architettura del periodo, gli studi più recenti, a partire soprattutto dagli anni Ottanta, hanno integrato i documenti editoriali con un corpus più ampio costituito da documenti d'archivio provenienti dai fondi dei fotografi, degli editori e degli architetti, mostrando come questi siano di straordinaria importanza per ricostruire la storia e i retroscena di una vivace stagione che proprio nel "pubblicato" ha visto la sua forza e il suo sviluppo.

Un'impostazione metodologica molto prolifica negli ultimi anni procede in una direzione comparativa tra le stesse riviste di architettura, ormai considerate come fonti primarie: all'interno di questa linea è collocabile il lavoro condotto, in ambito francese, da Hélène Jannière[3], la quale ha tra i principali meriti quello di aver aperto un'inchiesta sulle strategie visuali dei principali periodici degli anni Venti e Trenta, soprattutto per quanto riguarda

[1] De Seta, Cesare (a cura di), *Architettura e città durante il fascismo*, Jack Book, Milano 2008 [I ed. 1976].
[2] Astarita, Rossano, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, Jaca Book, Milano 2010.
[3] Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002.

l'utilizzo della fotografia; così come le indagini condotte su singole riviste di settore, tra cui "Quadrante"[4] e la stessa "Casabella"[5].

Questi studi sono portatori di nuove letture al grido del "Nicht mehr Lesen! Sehen!"[6], per cui l'immagine diviene slogan e il testo "subordinato" a questa, andando nella direzione di differenti sguardi incrociati e simultanei per una produzione di senso inedita, ovvero di una nuova realtà generata dalle contaminazioni e dalle interazioni tra pubblicazione e fotografia d'architettura, dai rapporti tra testo e immagine nello spazio editoriale della pagina, quindi in relazione con gli elementi grafici e tipografici: ruolo delle parole, analisi della composizione e manipolazioni ai fini di uno specifico "messaggio". Si tratta di analizzare la possibilità comunicativa dell'immagine fotografica in aggiunta al testo, ovvero quella facoltà di informare che superi la visione e la percezione strettamente referenziale dell'oggetto riprodotto riformulando il ruolo che la rappresentazione fotografica dell'architettura ha non solo nella *riproduzione*, ma soprattutto nella *produzione*, quindi nella costruzione di una vera e propria storia "visiva" dell'architettura cristallizzata tramite le sequenze di immagini edite, in connessione quindi anche all'estetica e alla fisicità, alla materialità dello stesso supporto editoriale.

Seguendo tale impostazione metodologica, il presente lavoro si fonda su un riscontro diretto tra le fonti primarie, ovvero le otto testate oggetto di studio: "Architettura e Arti Decorative" poi "Architettura", "L'Architettura italiana", "Casabella", "Domus", "Emporium", "Quadrante", "Rassegna di architettura", "lo Stile", e le fonti archivistiche, insieme a un confronto trasversale fra le riviste ma anche con i due periodici esteri "Moderne Bauformen" e "L'Architecture d'Aujourd'hui".

Non essendo pervenuti gli archivi delle suddette riviste, è stata condotta un'analisi dei fondi degli architetti che hanno collaborato alla redazione e soprattutto alla direzione degli stessi periodici, attraverso dei carotaggi mirati.

---

[4] Biscossa, Franco, "*Quadrante": Il dibattito e la polemica*, in Ernesti, Giulio, (a cura di) *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia Fascista*, Lavoro, Roma 1988; Jannière, Hélène, *Images d'une ville moderne pour l'Italie fasciste: La photographie publiée, Quadrante 1933-1936*, in Pousin, Frédéric, *Figures de la ville et construction des savoirs*, CNRS Éditions, Paris 2005; Rifkind, David, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Premio James Ackerman per la storia dell'architettura 2011, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Marsilio, Venezia 2012.

[5] Universo, Mario (a cura di), *Casabella. Per l'evoluzione dell'architettura dall'arte alla scienza (1928-1943)*, Canova, Treviso 1978; Baglione, Chiara, *Casabella 1928-2008*, Electa, Milano 2008.

[6] Molzahn, Johannes, *Nicht mehr Lesen! Sehen!*, in "Das Kunstblatt 12", n. 3, März 1928.

Si sono in tal modo recuperati documenti originali quali lettere, atti notarili, fotografie e testi che, per quanto residuali e "documentazione minima" relativa a una rivista di architettura, hanno permesso di ricostruire la vita e l'evoluzione di ogni testata, i rapporti tra le stesse così come quelli con il regime.

Attraverso il materiale fotografico di prima mano, si è potuta inoltre ricostruire la politica editoriale iconografica così come l'orientamento visivo di ogni singola rivista grazie ai segni tipografici e alle annotazioni riportate sul verso delle immagini, ma anche all'analisi dei materiali scelti e inclusi nelle pubblicazioni posti a confronto con quelli scartati.

Non da meno, il confronto delle immagini fotografiche pubblicate nelle riviste con gli originali presenti nei fondi archivistici consultati, ha permesso anche l'attribuzione certa delle stesse a determinati fotografi e dunque di ricostruirne l'autorialità.

Tra gli archivi studiati si ricordano i più importanti per l'evoluzione del presente lavoro: l'Archivio Anna Maria Mazzucchelli a Napoli, il Fondo Marcello Piacentini e il Fondo Roberto Papini a Firenze, l'Archivio Pietro Maria Bardi a Milano, il Centro Studi Giuseppe Terragni a Como; il Fondo Angiolo Mazzoni a Rovereto. Per i fotografi e gli architetti-fotografi sono stati determinanti: il Fondo Ico Parisi di Como; l'Archivio Fotografico Giuseppe Pagano a Napoli; il Fondo Anderson a Firenze; l'Archivio Fotografico La Triennale di Milano a Milano.

Lo stesso approccio metodologico è stato mantenuto anche per la rivista francese "L'Architecture d'Aujourd'hui", della quale è conservato l'archivio a Parigi che risulta però lacunoso per gli anni di riferimento, ovvero 1930-1940. Dall'indagine dei fondi di coloro che hanno animato più direttamente la vita del periodico tra le due guerre, si è prestata particolare attenzione a quelli di Pierre Vago, redattore capo, di Auguste Perret, di André Lurçat, per i quali è stato determinate il soggiorno estero e la frequentazione del Centre d'archives d'architecture du XXe siècle; oltre a quello di Le Corbusier, presso la Fondation Le Corbusier: da tutti questi sono infatti emersi carteggi e materiali fotografici originali di notevole interesse.

I nodi tematici principali di questo progetto di ricerca sono dunque stati esplicitati in cinque diversi capitoli che vanno a costituire il corpus di tutto il lavoro.

Va precisato che non si è voluta ricostruire la storia di ciascuna rivista presa singolarmente e dal punto di vista dei testi critici: si tratta piuttosto di un'analisi trasversale, di fatto mai compiuta in termini sistematici, che punta in maniera approfondita su un'indagine dell'apparato iconografico e sull'impianto grafico e tipografico, dunque anche sull'aspetto

formale, oltre a quello contenutistico, degli otto principali periodici italiani di settore: in ciò risiede l'ambizione e l'originalità di questo contributo.

Il primo capitolo pone in evidenza e ripercorre la vita e l'evoluzione delle otto riviste italiane studiate, negli anni di riferimento. Si tratta di un'introduzione che, attraverso il recupero e la ricostruzione delle fonti archivistiche, evidenzia connessioni, retroscena e aspetti inediti di una fervida stagione, ponendo in relazione l'attività dei periodici di settore con gli eventi storici e socio-politici negli anni tra il 1928 e il 1943.

Sono inoltre indagati tutti i tentativi, a volte portati a termine, di tentate fusioni e di accorpamenti tra un periodico e l'altro, dai quali emergono alcune figure di spicco, primo fra tutti l'architetto Marcello Piacentini.

Infine sono ricostruite le tirature di alcune riviste principali per determinati anni tra il 1930 e il 1936, che sono utili a indicare la diffusione effettiva ad esempio di "Casabella", "Domus" e "Quadrante", oltre agli ambienti in cui esse circolano maggiormente.

Il secondo capitolo indaga in dettaglio le riviste come mezzo di comunicazione vero e proprio, come supporto fisico e dunque la loro materialità, sulla scia degli studi sviluppati, in particolare sul rotocalco in Italia, da Antonello Negri, Paolo Rusconi e Silvia Bignami[7], così come da Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi e Maria Grazia Messina[8]. Metodologie che, nella loro più specifica applicazione ai periodici specialistici di architettura, sono state inaugurate in Francia, come detto, da Hélène Jannière e derivate a loro volta dalle indagini pionieristiche di Beatriz Colomina[9] e di Hélène Lipstadt[10], e che riaprono quel dibattito sulla fotografia di architettura all'interno della pubblicazione periodica di settore, e non solo, rimasto a lungo in sospeso, dopo gli importanti contributi di Silvia Paoli[11] o di Maria Antonella Pelizzari e Paolo

---

[7] Rusconi, Paolo, Bignami, Silvia (a cura di), *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2014; o anche: De Berti, Raffaele, Piazzoni, Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Atti del Convegno, (Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Milano, 2-3 ottobre 2008), Cisalpino, Milano 2009.

[8] Cinelli, Barbara, Fergonzi, Flavio, Messina, Maria Grazia, Negri, Antonello (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

[9] Colomina, Beatriz, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York 1988; Colomina, Beatriz, *Privacy and publicity. Modern architecture as mass media*, The MIT Press, Cambridge-Londra 1994.

[10] Lipstadt, Hélène, *Architecture and its Image. Notes Towards the Definition of Architectural Publication*, in "Architectural Design", vol. 59, n. 3-4, march-april 1989; Lipstadt, Hélène, Mendelsohn, Harvey, *Architecte et ingénieur dans la presse. Polémique, débat, conflit*, CORDA, Paris 1980.

[11] Paoli, Silvia, *L'annuario di Domus del 1943*, in Serena, Tiziana (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, "Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali", Quaderni 8, 1998, vol. I, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999.

Scrivano[12], per la storia della fotografia, oltre a quelli di Giovanni Fanelli e Barbara Mazza[13], ma anche dello stesso Cesare De Seta[14], per la storia dell'architettura. Partendo dalla copertina, passando per gli interni e arrivando alla quarta di copertina, i periodici sono dunque analizzati nella loro consistenza da un punto di vista soprattutto grafico e tipografico attraverso un'ampia indagine storiografica e in continuo dialogo con i loro modelli visivi di riferimento, in particolar modo europei.

L'impaginato e la griglia grafica, così come la tipografia, risultano infatti elementi imprescindibili e fondamentali per la lettura delle stesse: sono oltretutto il contesto con cui l'immagine fotografica è decisamente connessa e in cui trova la sua collocazione, rappresentando in definitiva il legante di questa con il testo.

Un'importante prima conclusione è riconducibile al fatto che siano proprio la veste grafica e quella tipografica a determinare le maggiori differenze tra l'una e l'altra testata, così come, di conseguenza, l'utilizzo della fotografia che ognuna di esse pone in atto. Sono insomma le strategie di presentazione delle immagini a determinare le scelte iconografiche e le stesse manipolazioni delle fotografie da pubblicare.

Un ultimo paragrafo è infine dedicato alle riviste come "oggetto da esposizione", ovvero alla profusione di mostre di arte grafica negli anni Trenta, in Europa come in Italia, che portano in scena i periodici in qualità di vera opera d'arte, appendendoli a parete e allestendoli con modalità non canoniche e con artifici dedotti dalla grafica stessa: si tratta in dettaglio del caso delle Triennali di Milano del 1933 e del 1940, così come della Fiera del Levante di Bari del 1935 e infine della Fiera Campionaria, sempre nel capoluogo lombardo, del 1939.

Il terzo capitolo tratta invece della fotografia "in pagina", entrando nel vivo dell'immagine fotomeccanica e della produzione fotografica, ovvero della fotografia pubblicata nei principali periodici italiani di settore indagati nel periodo compreso tra il 1928 e il 1943. Dopo aver preso in considerazione la tipografia e l'impaginato, si pone in relazione l'utilizzo delle immagini sia con gli artifici grafici che con i testi, trovando analogie e divergenze tra i diversi linguaggi e prendendo come esempio il caso rappresentativo della Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 per la risonanza mediatica che questa riscuote tra le pagine di

---

[12] Pelizzari, Maria Antonella, Scrivano, Paolo, *Intersection of Photography and Architecture – Introduction*, in "Visual Resources: An International Journal of Documentation", vol. 2, n. 2, giugno 2011.

[13] Fanelli, Giovanni, *Giovanni Michelucci fotografo*, catalogo della mostra, (Palazzina Mangani, Fiesole, 4-27 maggio 2001), Mandragora, Firenze 2001; Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

[14] De Seta, Cesare (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979; De Seta, Cesare, *L'immagine fotografica e architettura della modernità*, in Celant, Germano (a cura di), *Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, catalogo della mostra, (Palazzo Ducale, Genova, 2 ottobre 2004 - 13 febbraio 2005), Skira, Ginevra-Milano 2004.

tutti i periodici nazionali. Nel rapporto tra immagine e parola va tenuto conto, in particolare, dell'integrazione sul foglio del testo scritto e di quello iconico e delle loro interazioni, cioè del modo in cui vengono coniugati e interrelazionati questi due elementi. Nell'analisi di contenuto si sottolinea la presenza di una variabile rilevante relativa al contesto, elemento capace di influire in maniera determinante sui rapporti di significazione dell'immagine stessa.
Inoltre si indagano anche i nessi e le diversità tra le varie immagini pubblicate: si riscontrano allora ricorrenze formali e semantiche o scelte iconografiche completamente diverse; la prevalenza dell'uso della fotografia rispetto al disegno o viceversa; la predilezione degli esterni o degli interni dei manufatti architettonici, così come la presentazione dei particolari o degli interi. Un paragrafo importante si ferma ad analizzare il "tempo" della fotografia, prendendo in considerazione particolari montaggi e soprattutto fotomontaggi, assai diffusi e dunque elemento narrativo fondamentale ad esempio in "Quadrante".
Infine, grafici e tabelle restituiscono in dettaglio i nomi degli autori e dei soggetti architettonici maggiormente rappresentati, a livello di immagine, e dunque più diffusi nelle riviste analizzate, in un'analisi di ricorrenze numeriche che delineano una vera e propria fortuna visiva di determinati architetti e manufatti negli anni tra le due guerre in Italia. Si riscontrano grandi conferme, come quelle di Gio Ponti, di Marcello Piacentini e di Giuseppe Terragni, ma anche curiosità come lo scenario presentato da "L'Architettura italiana" che risulta piuttosto provinciale e che ruota intorno a nomi pressoché sconosciuti del panorama architettonico coevo.
Un ultimo paragrafo indaga in dettaglio i modelli iconografici stranieri presenti all'interno degli stessi periodici italiani, anche in questo caso affidandosi alle ricorrenze numeriche: il risultato è un vero e proprio orientamento visivo di alcune riviste nazionali nei confronti di architetti esteri, presentando, anche in questo caso, delle conferme importanti, come Le Corbusier e Gropius, e presenze inaspettate, tra cui Neutra, Dudok e Aalto, il cui linguaggio non ha poi avuto un seguito così diffuso e diretto nel panorama architettonico italiano negli anni.
Il quarto capitolo rappresenta il cuore di tutto il lavoro che va precisato essere partito dalla domanda se negli anni Trenta, in Italia, ci fosse un modo "politico" di presentare e di comunicare l'architettura all'interno della pubblicazione periodica di settore, se non un vero e proprio modo di fotografare il soggetto architettonico tipico del regime fascista. In questo contesto si analizzano dunque dettagliatamente le immagini fotografiche pubblicate all'interno delle riviste per capire il peso da esse assunto per la definizione delle politiche

editoriali iconografiche dei diversi periodici, e soprattutto come elementi visivi discriminanti per la comunicazione e divulgazione dell'architettura negli anni Trenta. Dopo aver analizzato un primo e fervido dibattito storiografico, sorto in Italia negli Ottanta e che vede Italo Zannier[15] tra i suoi principali protagonisti, se ne evidenziano i limiti, procedendo poi a una vera e propria definizione delle diverse politiche iconografiche espresse dalle testate italiane e che si esplicano attraverso un'analisi formale e contenutistica delle immagini più ricorrenti, soprattutto in riferimento ai programmi espressi dai direttori. In definitiva, si è voluto indagare come le parole si siano tradotte visivamente, se c'è stata una coerenza o meno negli intenti iniziali e soprattutto come ciascuna rivista abbia interpretato e comunicato l'architettura negli anni tra le due guerre, in un periodo che ha visto l'affermazione del fascismo e la sua svolta totalitaria.

Infine viene messa in luce l'immagine divulgata di quattro tra gli autori più rappresentati all'interno delle riviste, restituendone una lettura nuova che procede proprio dall'analisi della rappresentazione fotografica della loro opera: Marcello Piacentini, Gio Ponti, Giuseppe Terragni e Giuseppe Pagano. Si analizzano allora le modalità di autorappresentazione, il loro rapporto con la fotografia pubblicata e commissionata e infine le analogie o le differenze con l'immagine che di essi viene data negli altri periodici.

Il quinto e ultimo capitolo analizza invece due esempi di riviste straniere europee, geograficamente prossime e in stretto rapporto con quelle italiane per più motivi: "L'Architecture d'Aujourd'hui" per la Francia e "Moderne Bauformen" per la Germania.

Due riviste significative in quanto espressione, la prima, di un paese in cui non si instaura un regime totalitario, mentre, è il caso della seconda, di una nazione dove invece irrompe il nazionalsocialismo, dittatura ad ogni modo diversa dal fascismo in Italia. Due riviste inoltre importanti poiché si definiscono l'una tribuna della modernità, l'altra invece come portavoce del tradizionalismo o comunque del centrismo in campo architettonico ma anche politico.

Dopo aver dedicato un primo paragrafo alla rappresentazione fotografica dell'architettura francese e tedesca nelle riviste italiane, si sono infatti affrontati e delineati il progetto grafico

---

[15] Zannier, Italo, *Fotografia dell'architettura*, Il Castello, Milano 1969; Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogo della mostra, (G.A.M., Bologna, gennaio-febbraio 1980), Grafis, Bologna 1980; Zannier, Italo, *Il soggetto 'architettura' nel divenire della fotografia*, in Calvenzi, Giovanna, Morpurgo, Gaddo (a cura di), *Fotografie di architettura*, in "Rassegna", numero speciale *Fotografie d'architettura*, a. VI, n. 20, dicembre 1984; Zannier, Italo, Costantini, Paolo, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*, Franco Angeli, Milano 1985; Zannier, Italo, Costantini, Paolo, *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, Alinari, Firenze 1987; Zannier, Italo, *Architettura e fotografia*, Laterza, Roma-Bari 1991; Zannier, Italo, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1993.

così come la ricezione e divulgazione dell'architettura italiana all'interno di entrambi i periodici d'oltralpe, trovando differenze sia nell'impaginato che nella fotografia utilizzata. Singolare è stato dunque porre a confronto la maniera di rappresentare l'architettura in Francia e in Germania con quella italiana, andando a verificare l'esistenza o meno di un approccio fotografico che ha dei punti in comune tra i tre paesi oppure se, effettivamente, nel confronto con le riviste italiane, emerge una diversa modalità di rappresentazione, con derive in senso di maggiore monumentalismo e quasi di celebrazione dei soggetti da parte dell'una o dell'altra.

È soprattutto la *mise en page* a determinare la principale diversità tra gli esempi esteri e quelli italiani; maggiori affinità si riscontrano invece per quanto riguarda l'aspetto iconografico che vede l'utilizzo delle medesime fotografie, larga parte italiane: all'estero circolano dunque gli stessi esempi visti anche in territorio nazionale.

Un ulteriore aspetto, non secondario, è l'arco cronologico di riferimento, preso in considerazione per lo spoglio delle riviste oggetto di analisi: sono sedici anni che vanno dal 1928 al 1943. I due estremi cronologici rimandano infatti ad altrettanti momenti cardine sia nella storia politica e culturale italiana, che in quella architettonica e nella vita degli stessi periodici di settore.

Il 1928 è l'anno in cui si inaugura a Roma la prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale, all'indomani della quale viene fondato il MIAR, che raduna circa cinquanta architetti che sposano la causa razionalista; è l'anno in cui l'architettura inizia a sollecitare la politica a prendere una posizione su quello che doveva essere lo stile fascista, ma è soprattutto la data che vede la nascita di due importanti riviste milanesi capace di ampliare il dibattito architettonico nazionale: "La Casa bella" e "Domus". Il 1943 segna invece la fine di una fervida stagione, con l'Italia in guerra e la chiusura della maggior parte delle testate specialistiche per opera del Ministero della Cultura Popolare: prima tra tutte "Costruzioni-Casabella", ma anche "Architettura" e "L'Architettura italiana" che cessano le proprie pubblicazioni; oppure vi sono continui cambi di direzione e della sede di stampa delle riviste, come per "Domus", indice di un anno e di un momento storico ormai febbrile.

In ultima istanza, sono state inserite in appendice le schede tecniche di ogni singolo periodico oggetto di studio, in cui si sono riportate dettagliatamente le indicazioni relative alle date di fondazione e di cessazione nelle pubblicazioni, al cambio di nome, di direzione, di editore, di

formato nel corso degli anni, oltre a una bibliografia essenziale di riferimento per ciascuna rivista.

L'attenzione rivolta all'aspetto iconografico delle riviste, ha reso necessaria un'operazione di digitalizzazione per pagina tipografica e di catalogazione delle stesse, che ha portato alla raccolta di oltre 40000 immagini di architetture realizzate dal 1920 al 1943, e alla costituzione di un database a corredo dello stesso percorso di ricerca. Tale banca di dati è risultata uno strumento fondamentale e indispensabile a tutto il lavoro per la sua estrema utilità e per la rapidità di consultazione.
Tale database è interrogabile su più fronti, dal momento che ogni immagine è stata catalogata per nome dell'autore (architetto singolo o gruppo), soggetto architettonico, occasione/evento (concorso, esposizione), luogo, numero e tipo di rappresentazioni (disegno o fotografia), fotografo (autore dell'immagine), fascicolo della rivista e anno.

Capitolo I

La pubblicazione periodica di architettura negli anni del fascismo

1.1 Dagli archivi: cronistoria ed eventi chiave delle riviste di settore

> I periodici di architettura in Italia non sono molti: si contano sulle dita di una mano. Ognuno ha una sua caratteristica, dovuta più ai temperamenti degli uomini di redazione che non ai limiti della materia trattata. Tutti, in misura diversa e con diverso gusto e animo, offrono la "documentazione" dell'architettura in atto, con particolare dichiaratissimo riguardo agli aspetti estetici, considerati come materia di educazione e di propaganda. L'illustrazione delle opere architettoniche è affidata soprattutto alla presentazione grafica e fotografica.
> La grande protagonista è cioè l'architettura come fatto plastico, come espressione e composizione di volumi, di linee e di colori. Altri obiettivi possono anche essere ricercati, ma sempre, nella economia generale della pubblicazione, collateralmente.
> In siffatta presentazione dell'architettura qualcuno è orientato verso un pronunciato tecnicismo (che è pur sempre una forma di espressione), altri verso aspetti più letterari e di libera fantasia, altri ancora tende ad un "documentario" oggettivo ed impersonale (impersonale nella presentazione ma non tale nella scelta)[16].

Tali parole, attribuibili all'architetto Emilio Pifferi, aprono nel 1942 la nuova "Architettura Italiana", la storica rivista torinese che, proprio con tale numero, viene acquisita dal gruppo Editoriale Domus S. A. di Milano: si tratta di un editoriale-programma che illustra, come preambolo, la coeva situazione della pubblicazione periodica di settore in Italia, di fatto ne tira le somme vista la datazione piuttosto avanzata, e lo fa in modo semplice e diretto, assai chiaro.

Vi si ritrovano infatti degli aspetti precipui, quei caratteri indiscussi e connotanti le riviste italiane: innanzitutto sono poche in numero e sono diverse tra di loro per quel "temperamento" degli uomini di redazione. Dunque emergono la fondamentale differenza tra le politiche editoriali dell'una o dell'altra, e il fatto che dietro di esse vi siano delle persone, con un proprio carattere e credo, con capacità e debolezze, prima ancora che architetti.

Ne conseguono i contenuti: l'aspetto documentario dell'architettura "in atto", ovvero contemporanea, della quale si pone in evidenza soprattutto la resa estetica, che risulta

[16] e. [milio] p. [ifferi], *Architettura Italiana - tecnica, economia e politica edilizia*, in "L'Architettura italiana", a. XXXVII, n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1942, p. 3.

educativa da un lato, e materia di propaganda dall'altro; si fa infine cenno ai mezzi, ovviamente, che si traducono eminentemente nella presentazione grafica e fotografica.

È l'espressività architettonica a trionfare, il suo potere "parlante" e, per definizione, questo aspetto determina profondamente l'orientamento redazionale che può procedere da una direzione più tecnica a una invece più fantasiosa e letteraria, fino anche a risultare oggettivo e spersonalizzato, con la puntualizzazione però che l'impersonalità è al livello della presentazione architettonica e non nella cernita dei contenuti, attività invece sempre particolarmente oculata.

Nella costruzione di una rivista, alla stregua di qualsiasi altro prodotto editoriale che presenta al suo interno parole e figure, si trovano all'opera insieme molte forze complesse e intricate che vanno dalle scelte editoriali, critiche ed estetiche ai diversi attori in gioco, sempre provenienti da ambiti professionali e formativi differenti: architetti e letterati, grafici e fotografi, editori. Questo si traduce allora in un nuovo processo di produzione che di fatto è una vera, continua negoziazione tra tali forze, e che riesce a dare vita alla rivista: di fatto un nuovo prodotto, un progetto a sua volta autonomo e complesso che, pur mantenendo una connessione stretta con gli oggetti architettonici che sceglie di comunicare, possiede regole proprie, dovute principalmente alla caratteristica stessa del mezzo a stampa, il quale deve far coesistere, in un medesimo campo visivo, gli interventi tipografici del testo scritto con le immagini fotografiche e con i disegni.

Oltre a tali forze "interne" alla vita delle riviste, vi sono ovviamente anche pesanti condizionamenti "esterni" che procedono cioè dall'ingerenza della politica nella biografia delle stesse: sostenendole, come avviene per "Architettura e Arti Decorative" e per "Architettura" che rientrano a pieno titolo sotto l'egida del Sindacato Nazionale Fascista Architetti e ricevono sussidi dal Ministero per la Cultura Popolare; o, al contrario, intralciandole, ad esempio per "Quadrante", come vedremo, e per "Casabella", per cui la stessa Anna Maria Mazzucchelli si trovava non di rado a correre in tipografia per fermare le macchine e sostituire un pezzo di Edoardo Persico o di Giuseppe Pagano all'ultimo minuto per evitare ripercussioni con la polizia politica[17].

[17] Cfr. Astarita, Rossano, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, Jaca Book, Milano 2010, p. 64 (nota n. 29).

L'arco cronologico intercorrente tra le due guerre in Italia si caratterizza infatti per una forte limitazione, fino alla totale restrizione, della libertà di stampa e della semplice libertà di espressione[18].

Le principali riviste nazionali che trattano di architettura risultano dunque essere: "L'Architettura italiana", "La Casa bella", "Domus", "lo Stile", "Rassegna di Architettura", "Quadrante", "Emporium", "Architettura e Arti Decorative" (poi "Architettura"). Relativamente alla loro esistenza, vi sono *a monte* alcuni momenti e retroscena, anche collaterali ma pur sempre imprescindibili, che ne fanno la stessa storia; sono cambiamenti più o meno evidenti, spesso legati alle condizioni storiche, che intercorrono tra la nascita e le crisi successive, fino alla cessazione, di una testata, e che di fatto denotano la vita tormentata delle stesse. Accanto a questi interventi "esterni" ve ne sono altri "interni" che riguardano i rapporti, le biografie e il susseguirsi di direttori e redattori, architetti e fotografi, tutti coloro che ruotano insomma attorno alla rivista stessa e che ne determinano l'attività e i cambiamenti sia nell'orientamento editoriale che nella forma grafica e tipografica, in un susseguirsi di voci e di esperienze a volte anche piuttosto contrastanti.

Innanzitutto è d'obbligo la precisazione che si tratta di periodici fatti da professionisti e con una redazione strutturata e ben definita che vede una rete sapientemente studiata di direttori e

---

[18] Per approfondimenti, cfr. Cannistraro, Philip, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975.
Per quanto riguarda l'inasprimento, la fascistizzazione dell'informazione e, più in dettaglio, i procedimenti che avviano la progressiva restrizione della libertà nell'editoria, vi sono alcuni punti fermi che partono dalla diffusione delle cosiddette "veline", ovvero gli ordini alla stampa", e dall'istituzione nel 1923 dell'ufficio stampa della Presidenza del Consiglio dei Ministri, il cui primo titolare è Cesare Rossi. Il 12 luglio dello stesso anno il governo approva un vero e proprio schema di decreto sulla stampa: un provvedimento che prescrive che la figura del gerente di un giornale deve coincidere con il direttore del giornale stesso o, in subordine, con il caporedattore e che affida ai prefetti la facoltà di negare il riconoscimento della qualità di gerente a chi è stato condannato per due volte per reati commessi a mezzo stampa. Inoltre, i prefetti possono intervenire, "fatta salva l'azione penale", nei confronti dei gerenti dei giornali in caso di pubblicazione di "notizie false o tendenziose" tese a danneggiare "il credito nazionale all'interno o all'estero". Dopo due diffide da parte del prefetto, un giornale può considerarsi chiuso.
I decreti del 1923 e ancora del 1924 vengono definitivamente approvati il 31 dicembre 1925, anno in cui si registra un ulteriore giro di vite alla politica di repressione della libertà di stampa da parte del regime attraverso l'approvazione della nuova legge (Legge n. 2307/1925). Il provvedimento riconosce come illegali tutti i giornali privi di un responsabile autorizzato dal prefetto che, a sua volta, viene nominato direttamente dal Capo del governo. Il controllo sulle pubblicazioni lecite è condotto in pratica fin sulle rotative, da parte di ossequiosi funzionari civili. Contestualmente si ha l'esautoramento del direttivo della Federazione nazionale della stampa italiana. Sempre nel dicembre 1925, il sindacato autonomo dei giornalisti viene sciolto e ricostituito su posizioni di assoluto allineamento al regime: nasce dunque il Sindacato fascista dei giornalisti. Tali atti segnano il definitivo affossamento della politica liberale e il passaggio a un sistema giuridico dittatoriale, nel quale l'autoregolamentazione dell'esercizio della professione viene conferito all'ordine dei giornalisti e al sindacato fascista della categoria.
L'insieme di provvedimenti denominati leggi fascistissime, tra il 1925 e il 1926, rappresenta un'ulteriore chiusura: vengono sciolti i partiti politici e chiusi d'autorità tutti i giornali e le pubblicazioni non in linea con il regime. Nel giro di un anno, per capire, sono soppressi ben 149 periodici.

codirettori, di redattori e corrispondenti, di case editrici; soprattutto, si rivolgono principalmente a professionisti ed esperti del settore, ad accademici, professori e studenti.

In secondo luogo, si registrano analogie e differenze tra queste principali otto riviste di ambito italiano: ad esempio, vi sono quelle definibili "di prima generazione", ovvero nate cronologicamente già da anni, addirittura a fine Ottocento o ai primi del Novecento, come "Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di coltura" (Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1895), "L'Architettura italiana. Periodico Mensile di Costruzione e di Architettura Pratica" (Torino, Crudo & Lattuada, 1905), "Architettura e Arti Decorative" (Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1921), che tendono a presentare maggiormente l'archeologia e l'architettura antica. Questo ultimo aspetto scompare invece nelle riviste cosiddette "di seconda generazione", ovvero nate dal 1928 in poi, che invece presentano esclusivamente la contemporaneità, ovvero "La Casa bella. Arti e industrie de l'arredamento" (Milano, Studio Editoriale Milanese, 1928), "Domus. Architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna" (Milano, Editoriale Domus, 1928), "Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione" (Milano, Istituto grafico Bertieri, 1929), "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti" (derivazione di "Architettura e Arti Decorative", Milano, Treves e Roma, Treccani, Tumminelli, 1932), "Quadrante. Rivista mensile" (Milano, Modiano, 1933), fino alla tarda "lo Stile nella casa e nell'arredamento" (Milano, Garzanti, 1941).

Altro aspetto non banale, è il fatto che tali otto testate rappresentino un panorama decisamente eterogeneo. Più in dettaglio: "Emporium" è una rivista di arti e letteratura assai diffusa, non specialistica di architettura ma che presenta in modo mirato e significativo architetture affidando la redazione degli articoli specialmente a voci quali quella di Roberto Papini, di Antonio Nezi o di Renato Pacini. Anche le riviste di settore presentano molte differenze tra di loro: "L'Architettura italiana" è alquanto tecnica e pratica, supporto aggiornato per i professionisti in merito a bandi ed esiti di concorsi, presentazione di opere nuove con i loro dati tecnici (piante, prospetti, dimensioni, disegni); "Domus" si occupa soprattutto di abitazione e arredo; "Architettura" è l'organo ufficiale del Sindacato fascista architetti; "La Casa bella" (1928-1932), poi "Casabella" (1933-1937), "Casabella-Costruzioni" (1938-1939) e "Costruzioni-Casabella" (1940-1943) è la rivista più aperta al dibattito internazionale e multidisciplinare, la più innovativa secondo tutti i punti di vista;

"Quadrante" è terreno attivo e rivoluzionario del razionalismo italiano e dell'astrattismo; infine "Rassegna di architettura" è espressione oggettiva e non di dibattito. Bergamo, Torino, ma soprattutto Milano e Roma, sono i poli geografici di questa fertile produzione editoriale.

Un aspetto fondamentale nell'evoluzione e nella definizione di queste testate è rappresentato dalla contingenza storica: sono anni sensibili, quelli tra le due guerre appunto, che in Italia si traducono nell'affermazione del regime fascista con tutto ciò che ne consegue a livello politico, sociale, economico, giuridico. Per quanto riguarda la fotografia, e più in generale la propaganda, nel 1924 nasce, da un'idea di Benito Mussolini, Giacomo Paulucci De Calboli e Luciano De Feo, la società anonima L.U.C.E. — L'Unione Cinematografica Educativa — la più antica istituzione pubblica destinata alla diffusione cinematografica a scopo didattico e informativo del mondo e quindi ben presto un potente strumento di propaganda, attraverso le immagini, del regime fascista. Con il Regio Decreto legge n. 1985 del 5 novembre 1925, tale società anonima viene sostituita dall'Istituto Nazionale L.U.C.E., istituito da Mussolini con qualità di Ente morale di diritto pubblico, ma il suo riconoscimento ufficiale è precedente al Regio Decreto in quanto, già dal luglio del 1925, la Presidenza del Consiglio dei Ministri dirama una circolare ai Ministri della Pubblica Istruzione, dell'Economia Nazionale, delle Colonie e degli Interni, invitandoli a servirsi esclusivamente dell'organizzazione tecnica del Luce, con lo scopo essenziale della "diffusione della cultura popolare e della istruzione generale per mezzo delle visioni cinematografiche, messe in commercio alle minime condizioni di vendita possibile, e distribuite a scopo di beneficenza e propaganda nazionale e patriottica (art. 1)"[19]. Dal marzo del 1927 inoltre, il L.U.C.E. istituisce il Servizio Fotografico con il compito di ordinare, conservare e completare un Archivio Fotografico Nazionale, arrivando a detenere, in pratica, il completo monopolio della ripresa fotografica degli avvenimenti ufficiali, come vedremo in dettaglio, per quanto concerne la Mostra della Rivoluzione Fascista di Roma del 1932.

Per la ricostruzione storica delle otto principali riviste italiane che trattano di architettura, il 1928 rappresenta sicuramente un anno chiave, un punto di partenza significativo, poiché è proprio in questa data che lo scenario, fino ad allora costituito solamente da "L'Architettura italiana", "Architettura e Arti Decorative" e da alcuni singoli articoli di "Emporium", si

[19] Cfr. Mannucci, Stefano, *Saggi sul fascismo. Storia della fotografia dell'Istituto Luce*, in http://www.storiaxxisecolo.it/fascismo/fascismo17f.htm. URL consultato in data 4 novembre 2015.

amplia con l'emergere di nuove voci: a Milano nascono "La Casa bella" e "Domus", le due riviste legate al mondo della produzione che esprime i propri orientamenti nelle Biennali di Monza — in particolare quella, immediatamente precedente alla loro fondazione, del 1927 — e poi nelle Triennali di Milano, marcando il passaggio già in atto dell'arte applicata nella sfera dell'architettura.

È nel 1928 che tali periodici prendono forma, si delineano e si caratterizzano, assumendo una propria e definita identità che li contraddistinguerà fino alla fine. È emblematica in tal senso la vicenda di "Architettura e Arti Decorative", che inaugura l'anno in qualità di organo del Sindacato Nazionale Fascista Architetti con la direzione di Alberto Calza Bini, Segretario generale del Sindacato Nazionale Architetti[20].

Lo scambio epistolare tra Roberto Papini e gli allora direttori della rivista romana, Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, testimonia questa delicata fase di passaggio di indirizzo del periodico e la sua nuova incombente definizione:

> Cari amici,
> da molto tempo, come voi sapete, io non sono contento del come vanno le cose della rivista "Architettura ed arti decorative" e credo che voi stessi non ne siate soddisfatti.
> La Rivista ha passato una crisi che derivava da un contrasto di idee circa l'indirizzo ch'essa doveva assumere. Ma non è certo di quella crisi e delle possibili altre controversie di indirizzo che mi preoccupo poiché so come i contrasti di idee, quando queste sono sono sostenute da uomini di fervore e di fede come voi due, siano più favorevoli che dannosi ad una Rivista, la quale vuol essere un elemento di vita, cioè di discussione feconda, anche se appassionata e vivace.
> Quel che mi preoccupa è l'evidente disordine in cui si trova la Redazione della Rivista sì che non si riesce a farla uscire regolarmente[21].

Con tali parole, Papini si dimette dal Comitato di redazione di quella rivista che "con fierezza" ha contribuito a fondare, ma la risposta di Giovannoni, di poco successiva, chiarisce quali siano le motivazioni profonde e le derive del periodico stesso:

> Carissimo Papini,

[20] "Con rapidità di decisione che ha tutta l'impronta dello 'stile fascista', per accordi intervenuti fra l'Editore, la Presidenza dei Cultori di Architettura e il Sindacato Nazionale Architetti, da oggi questa Rivista diviene l'organo ufficiale del Sindacato Nazionale Architetti, pur conservando il patrocinio dei Cultori di Architettura, e mantenendo quelle direttive che sono state le precipue ragioni del suo successo" (Calza Bini, Alberto, in "Architettura e Arti Decorative", a. VI, n. III-IV, ottobre-novembre 1927, s. p.).

[21] Il Fondo Roberto Papini (da ora in avanti FRP) è depositato presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Il documento in questione è le lettera inviata da Roberto Papini a Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, datata Roma 14 marzo 1927 [FRP, inv. n. 78].

> non ho risposto alla Sua lettera "ai direttori", perché a Lei era ed è ben noto il mio pieno consenso alla deplorazione dei tanti inconvenienti che intristiscono la vita della Rivista, ed il mio dispiacere nel veder Lei appartarsene. […]
> Ed un altro pericolo ora si avanza contro la Rivista e contro l'Associazione dei Cultori, cioè il pericolo sindacalista. Il Sindacato degli Architetti - titolare grosso che nasconde quattro ragazzi preoccupati solo dei propri interessi -, si propone di assorbire l'Associazione e di fare della Rivista il proprio organo classista e personale. […]
> In tutta questa miseria ed in questa sfiducia di poter reagire senza aver punti d'appoggio alla leva, io non vedo altra soluzione che quella di portar via la Rivista da Roma, la rivista che io ho fondato per Roma, e portarla a Milano, ove parmi che ci sia un ambiente artisticamente e moralmente più sano, più fattivo, più pulito![22]

Di lì alla nomina di Alberto Calza Bini in qualità di nuovo direttore della rivista è un tutt'uno e la storia della testata viene segnata.

Questo passaggio altro non è che il riflesso di quello che avviene, su scala più ampia, a livello storico, dove il 1928 rappresenta il punto di arrivo della stabilizzazione e dell'affermazione del fascismo:

> voglio annunciarvi che anche il 1928 sarà un anno denso di opere, secondo il piano di azione già preordinato. La patria fascista farà un balzo innanzi e il regime pianterà ancora più profonde le radici nella coscienza del popolo italiano[23].

È infatti l'anno in cui si mette in atto quella azione politica che contraddistinguerà poi tutto il decennio successivo e che si esprime con la celebrazione del decennale della Vittoria a Torino, attraverso l'unione simbolica di Fascismo e Casa Savoia, e, a seguire, con l'Esposizione al Parco del Valentino, dove emerge la figura di Giuseppe Pagano, figura chiave per tutti gli anni Trenta. Con l'approvazione del disegno di legge per la "costituzionalizzazione" del Gran Consiglio[24], giunge invece a compimento il processo

---

[22] Lettera di Gustavo Giovannoni a Roberto Papini, datata Roma 16 IV 27 [FRP, inv. n. 78].

[23] Mussolini, Benito, *Gli auguri ai deputati*, in Susmel, Edoardo e Duilio (a cura di), *Opera Omnia di Benito Mussolini*, vol. XXIII Dal discorso dell'Ascensione agli accordi del Laterano (27 maggio 1927 - 11 febbraio 1929), La Fenice, Firenze 1957, p. 87.

[24] "La legge elettorale attribuiva una funzione costituzionale al Gran Consiglio, che nel maggio '28 era ancora formalmente un organo di partito. Ma fin dal 7 febbraio 1928 il Gran Consiglio aveva deciso la proprio "costituzionalizzazione" e il 18 settembre approvò il relativo disegno di legge, preparato da Rocco, che fu approvato dal Senato il 15 novembre con 163 voti favorevoli e 24 contrari e dalla Camera l'8 dicembre con 307 voti favorevoli e 13 contrari" (Candeloro, Giorgio, *Storia dell'Italia moderna. Il fascismo e le sue guerre 1922-1939*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 153).
La legge, n. 2693 "Ordinamento e attribuzioni del Gran Consiglio", viene promulgata il 9 dicembre 1928 e, attraverso di essa, la posizione dell'organismo del Gran Consiglio viene regolarizzata, divenendo una vera e propria istituzione dello Stato con competenze consultive e funzioni deliberative (Cfr. D'Alfonso, Rocco, *Un'ambiguità istituzionale: il Gran Consiglio Nazionale del fascismo (1923-1928). Problemi e prospettive storiografiche*, in "Scienza & Politica. Per una storia delle dottrine", vol. 3, n. 5, dicembre 1991, p. 99, in http://scienzaepolitica.unibo.it/article/view/3065. URL consultato il 21 novembre 2015).

iniziato con il noto discorso di Mussolini in cui egli si assume la responsabilità del delitto Matteotti, poiché di fatto si sancisce adesso la legittimazione istituzionale del fascismo sanando quel "bisticcio formale tra il ruolo istituzionale della figura Capo del governo e quello extragiuridico della figura Duce del Fascismo"[25]. Per quanto concerne la politica urbanistica e lo scenario architettonico, si ha la definitiva "fascistizzazione" dei prefetti e la presa di possesso della gestione amministrativa urbana da parte dei podestà; in aprile 1928 si tiene a Roma il I Congresso Nazionale di Studi Romani, in cui si configura il futuro Istituto Nazionale di Urbanistica e si apre, sempre nella capitale e nello stesso anno, la I Esposizione Italiana di Architettura Razionale, mentre Mussolini pubblica su "Il Popolo d'Italia" del 22 novembre 1928 l'articolo *Sfollare le città*, segnando in tal modo larga parte della politica fascista sulla città, facendo seguire a ciò la legge sulla bonifica integrale[26].

Ma soprattutto, per quanto riguarda più direttamente l'attività editoriale, con l'approvazione del R.D. del 26 febbraio 1928 n. 384 si creano i presupposti per il controllo totale della stampa stabilendo la norma per cui può essere iscritto all'ordine dei giornalisti solo chi non abbia svolto alcuna attività in contrasto con gli interessi della nazione. Le domande di iscrizione all'albo sono controllate da un'apposita commissione di nomina ministeriale che le approva in base alle informazioni delle varie prefetture sulla condotta politica dei richiedenti[27].

La seconda data fondamentale nella storia delle riviste di architettura italiane è il 1932, anno in cui a Roma si inaugura la Mostra del decennale della Rivoluzione Fascista, un evento di assai ampia risonanza non solo per la ricezione dello stesso all'interno e tra le pagine di tutte le testate ma per i cambiamenti che questo comporta e che intercorrono, da quel momento in avanti, soprattutto a livello grafico e tipografico, con un'apertura verso la modernità degli impaginati che si esprime attraverso la semplificazione dei caratteri tipografici e l'utilizzo di una fotografia nuova, dagli scorci arditi e dai punti di vista inaspettati, e soprattutto autonoma rispetto al disegno architettonico: sono tutti elementi questi che trovano eco nelle avanguardie d'oltralpe, che si orientano e si ispirano al funzionalismo, al costruttivismo russo, al Bauhaus tedesco. Si tratta di mutamenti che avvengono chiaramente anche dal punto

---

[25] Scotti, Italo, *Il fascismo e la Camera dei deputati: I. - La Costituente fascista (1922-1928)*, in "Bollettino di informazioni costituzionali e parlamentari", n. 1, s. l. 1984, p. 164.

[26] Cfr. Ciucci, Giorgio, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 2002, pp. 4-6.

[27] Nel campo dell'industria libraria, gli editori vengono sorvegliati da alcuni controlli interni e laddove determinati testi sospetti riescano comunque a raggiungere le librerie, un'organizzazione capillare ha il compito di sequestrare in un tempo molto breve tutte le copie dell'opera bandita.

di vista direzionale: ad esempio la rivista "Architettura e Arti Decorative" viene diretta, proprio dal 1932, da Marcello Piacentini e si trasforma definitivamente in organo ufficiale del Partito Fascista e dell'architettura italiana, cambiando oltretutto il nome in "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti" e l'editore — essendo ora pubblicata a Milano dalla S. A. Treves, Treccani e Tumminelli[28] — divenendo così l'organo per eccellenza dell'"italianità", ma dichiarandosi comunque totalmente aperta a diverse tendenze e soprattutto ai giovani:

> Noi tutti vogliamo un'architettura modernissima, concorde con le aspirazioni politiche, sociali, civili dell'Italia d'oggi, concorde con i sentimenti, i gusti, i sistemi di vita attuali, concorde con i mutati mezzi d'opera, con i nuovi materiali[29].

In quello stesso anno, a testimonianza di tale "apertura", Piacentini chiamerà Giuseppe Pagano, Gio Ponti, Giovanni Michelucci, Pietro Aschieri, Giuseppe Capponi, tra gli altri, a collaborare al grande cantiere della Città Universitaria di Roma, prolungando quell'equivoco rapporto tra fascismo e razionalismo.

Il 1933 vede invece imporsi Milano come protagonista indiscussa per quanto riguarda l'economia, l'arte, la grafica e la cultura visiva: innanzitutto si inaugura la V Triennale, la prima edizione milanese dopo il trasferimento da Monza, all'interno del nuovo Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio e nella cui sede, più propriamente nel parco, viene allestito un Padiglione della Stampa, su progetto di Luciano Baldessari. È proprio in tale contesto che trionfa la grafica e qui vengono "allestite a parete" anche le riviste milanesi di nuova generazione rappresentate da "Casabella", "Domus" e "Campo Grafico" ma anche "Risorgimento Grafico" e la torinese "Graphicus"; le pagine delle quali vengono scorporate e decontestualizzate per essere appese e messe in mostra, selezionando quegli articoli che ben rappresentino l'evoluzione grafica e tipografica della pubblicazione periodica specialistica.

[28] Per gli anni 1932-1933; in seguito dai Fratelli Treves, tra il 1934 e il 1938, e da Aldo Garzanti per il periodo 1939-1943.
[29] Piacentini, Marcello, *Il nostro programma*, in "Architettura", a. XI, n. 1, gennaio 1932, p. 1.

Nello stesso anno nasce lo Studio Boggeri di Antonio Boggeri[30], il quale inizia a dare vita al rinnovamento grafico in Italia poiché vede la collaborazione di personalità del calibro di Xanti Schavinsky, di Herbert Bayer ed Erberto Carboni, tra gli altri.

Anche l'attività della Galleria Il Milione in via Brera 21, diretta da Edoardo Persico fino al febbraio 1931[31] e poi passata a Gege Bottinelli, allieva di Raffaello Giolli presso l'Accademia libera di Coltura ed Arte a Milano[32] e moglie di Luigi Figini, vede un'attenzione rivolta all'estero e in particolare nei confronti del razionalismo architettonico, considerato come la premessa indispensabile per l'affermazione dell'astrattismo. Dopo le esposizioni di Carlo Levi, Enrico Paulucci, Gian Emilio Malerba e Massimo Campigli, si registra infatti quella dedicata ai libri di architettura moderna e quella del maggio 1931, organizzata da Luigi Figini, Gino Pollini e Piero Bottoni, sulle polemiche sorte a proposito della nuova architettura, in seguito alla II Esposizione Italiana di Architettura Razionale organizzata dal MIAR nel 1931. Inoltre, la galleria di via Brera 21, progettata da Pietro Lingeri, affianca alle tre sale adibite a mostre personali e collettive di pittura, scultura, architettura e arredamento contemporaneo, una sala con libreria a ingresso libero e dove si ha la possibilità di consultare libri, giornali, riviste letterarie e d'arte nelle quali si anima tutta la polemica moderna: qui si trovano infatti alcune delle più interessanti pubblicazioni coeve, come i *Bauhausbüchern* o le riviste francesi più prossime e legate all'astrattismo, quali "Cercle et carré", "Art concret" e

---

[30] Per approfondimenti sulla figura di Antonio Boggeri (Pavia, 1900 - Santa Margherita Ligure, 1989) e soprattutto per il ruolo dello Studio da lui fondato di catalizzatore di professionalità e di crocevia internazionale per i maggiori esponenti dell'avanguardia grafica europea, cfr. l'articolo di Chiappini, Camilla, *Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana*, in "Ricerche di S/Confine", vol. III, n. 1, 2012, pp. 138-149, in http://dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/1843/1/CHIAPPINI-antonio.pdf. URL consultato il 21 novembre 2015.
Tale articolo è il risultato della tesi di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte Contemporanea su Antonio Boggeri: v. Chiappini, Camilla, *L'attività foto-grafica di Antonio Boggeri (1900-1989)*, Tesi di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte Contemporanea, relatore Prof.ssa Cristina Casero, Università degli Studi di Parma, A.A. 2011-2012.

[31] Anno in cui si ha la rottura con i fratelli Gino e Giuseppe Ghiringhelli, proprietari della galleria dopo il trasferimento di Pier Maria Bardi a Roma: la linea di Persico proponeva infatti fino ad allora espressioni primitiveggianti e spontanee molto affini alla sua etica del ruolo e della figura dell'artista nella società e che si traducevano nelle mostre di artisti torinesi così come nelle esposizioni di Ottone Rosai, Francesco Di Terlizzi, Ubaldo Oppi, Atanasio Soldati, Tullio Garbari, Lucio Fontana, Adriano Spilimbergo, tutte organizzate tra il novembre del 1930 e il febbraio del 1931.

[32] Accademia ideata e diretta da Vincenzo Cento, presso la quale Raffaello Giolli insegna Storia dell'arte per oltre quindici anni, tramite un corso di perfezionamento aperto a tutti. Oltre a Gege Bottinelli, anche Giulia Veronesi è allieva di Giolli presso quella scuola così modernamente concepita da voler sollecitare nei giovani "l'amorosa volontà di sapere […] con sagace ricorso al più profondo germinarsi della loro ansia di scoperta: risvegliando nelle coscienze senso della loro umanità, via allargandone ed illuminandone l'esperienza della vita, costruendoli uomini". Cit. in De Seta, Cesare (a cura di), *Raffaello Giolli. Arte e architettura 1910-1944*, Archivio Cattaneo, Cernobbio 2012, p. 322 (nota n. 41).

"Abstraction-Création", in un rapporto diretto con l'arte e le avanguardie europee[33]. Negli anni tra il 1932 e il 1935 Il Milione diviene un punto di riferimento indiscusso poiché all'interno dei suoi spazi è possibile incontrare e conoscere le nuove tendenze artistiche, e poiché rappresenta il centro più acceso e vivace di dibattito culturale, registrando importanti presenze internazionali a partire dall'esposizione, già nel 1932, che vede opere di Lurçat, Ernst e Marcoussis, fino alla mostra di Léger, con opere inoltre di Pascin e Bartolini; per proseguire con le mostre dedicate ai Fauves nel marzo 1933; a Kandinskij, tra aprile e maggio 1934; ad Albers, con Veronesi, nel dicembre 1934 e infine a Baumeister, tra maggio e giugno 1935.

È nella sede milanese de Il Milione che prende vita, sempre nello stesso, vivacissimo 1933, la rivista "Quadrante", diretta da Massimo Bontempelli e da Pier Maria Bardi[34], la quale non può che portare avanti, come tema principale, una polemica accesa a favore dell'architettura razionale e della pittura moderna contro il clima di cortigianeria politica che vizia sia i contenuti che l'impaginazione di certe riviste italiane coeve, in una fucina di idee e di rinnovamento senza precedenti.

Nasce poi l'importante "Campo Grafico" di Attilio Rossi e Carlo Dradi, tra le pagine della quale si avvicenda lo sperimentalismo più audace, che vede la collaborazione fruttuosa tra tecnici e artisti, ma che forma soprattutto Persico per portarlo alla nuova veste grafica di "La Casa bella", rivista che registra proprio nel 1933 numerosi cambiamenti: la direzione passa da Arrigo Bonfiglioli a Giuseppe Pagano, il nome della testata muta in "Casabella" e l'editore diviene l'Editoriale Domus. Persico, collaboratore già dal 1930, ne diviene ora redattore

---

[33] Cfr. Tedeschi, Francesco, *Ghiringhelli, Virginio*, in Dizionario Biografico degli Italiani Treccani, vol. 53, 2000, in http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_(Dizionario_Biografico)/. URL consultato il 21 novembre 2015.

[34] A tal proposito, scrive Bardi nella lettera inviata molti anni dopo ad Alberto Longatti: "Quando nel '30 mi trasferii nella capitale per dirigere la Galleria d'Arte di Roma conobbi Massimo Bontempelli. Con lui si decise di lanciare una rivista che fosse allo stesso tempo dedicata alla letteratura, alle arti dette plastiche e a problemi culturali e politici.
A me premeva soprattutto svolgere la polemica per una architettura rinnovata, a Bontempelli riprendere l'azione interrotta di 'Novecento'. Ognuno portava e integrava nella pubblicazione i propri amici; da parte mia il gruppo aderente al 'Movimento Italiano per l'Architettura Razionale', erede del gruppo 'Sette'; Bontempelli: scrittori nazionali e stranieri nonché eminenti critici e giovani di valore come Gian Gaspare Napolitano e Marcello Gallian.
La collezione di 'Quadrante' testimonia ciò e anche come si fece la rivista: senza mezzi, senza sovvenzioni, con i direttori e i collaboratori che lavoravano gratuitamente e non erano molto ben visti in quanto dissidenti e attaccabrighe, oltre ad avere la specialità di pubblicare testi in altre lingue". (Lettera inviata da Pier Maria Bardi ad Alberto Longatti, datata San Paolo del Brasile 15 maggio 1979, pubblicata in Longatti, Alberto, *Così Bontempelli stroncò la Casa del Fascio di Terragni*, in "La Provincia di Como", venerdì 24 settembre 2010, in http://www.laprovinciadicomo.it/stories/Homepage/156419_cos_bontempelli_stronc_la_casa_del_fascio_di_terragni/?mediaon.trackers.autorefresh.Homepage. URL consultato in data 27 ottobre 2015).

capo, procedendo a una rivoluzione in senso anche "estetico" del periodico, che parte dal logotipo e dal formato quadrato e non più rettangolare.

Parallelamente, anche a Torino ha inizio la stessa opera di svecchiamento della grafica e della tipografia italiane portate avanti da "Campo Grafico": questo avviene grazie al gruppo dei cinque tipografi capitanati da Ezio D'Errico sulle pagine di "Graphicus".

Anche la storica rivista torinese "L'Architettura italiana" si evolve e cambia direttore dal gennaio 1933: con l'arrivo di Armando Melis la veste grafica e tipografica si rivoluziona in senso maggiormente moderno, scompaiono i caratteri graziati e le tavole fuori testo in fogli sciolti e, di conseguenza, il periodico non ha più l'aspetto di album, con la copertina rigida e la chiusura annodata che lo caratterizzano fin dalla nascita, bensì quello di un fascicolo rilegato, da sfogliare come un libro.

Lo scenario economico e politico che fa da sfondo alle evoluzioni nelle riviste di architettura italiane vede la fondazione a Roma dell'IRI, l'Istituto per la Ricostruzione Industriale che porta alla costituzione di un forte polo industriale nel quale lo Stato è molto presente, così come notevoli sono i progressi nel campo della meccanica con le automobili Fiat e Alfa Romeo e dell'industria navale e aeronautica in espansione. "Quadrante" pubblicizza questa crescente "civiltà" della macchina nelle sue pagine, non solo tramite le réclame delle due aziende automobilistiche, ma anche con i montaggi di immagini fotografiche e con l'accostamento di particolari sia di aereo che di automobili, l'emblema più autentico della velocità. Sempre a livello industriale, si distingue la figura umana e illuminata dell'imprenditore Adriano Olivetti, il quale propone un nuovo modello di riferimento che unisce e coordina industria, oggetto prodotto e comunicazione dello stesso.

Il 1933 vede anche la vittoria di progetti moderni ai due grandi concorsi per la stazione di Firenze e per la città di Sabaudia che, benché con le conseguenti polemiche con a capo Ugo Ojetti e Roberto Farinacci, riescono ancora a differenziare la dittatura fascista dalla coeva e drammatica ascesa del nazionalsocialismo in Germania, il quale invece offre nel settore un tragico segnale chiudendo la scuola del Bauhaus e aprendo così una paradossale voragine culturale.

Ma la vera faccia del fascismo italiano emerge già a partire dall'anno successivo, con la triste vicenda del concorso per il Palazzo del Littorio a Roma, per poi completarsi in una chiusura totale e in una linea rigida nel 1936, quando, con la conquista di Addis Abeba e la

proclamazione dell'Impero, Mussolini raggiunge l'apice del suo prestigio. Mentre da un lato Adriano Olivetti coordina il piano regolatore della Valle d'Aosta, fornendo l'immagine di un'avanguardia imprenditoriale, il rallentamento economico dovuto alle imprese belliche e coloniali italiane impone l'introduzione ufficiale dell'autarchia che trionfa con l'apertura della VI Triennale di Milano nello stesso 1936 e la celebrazione della produzione e dell'artigianato italiano.

Il 1936 si apre inoltre con la scomparsa prematura di Edoardo Persico, la cui eco si fa sentire su tutte le riviste, su "Campo Grafico" e "Casabella" in particolare; sulle riviste dilagano la romanità e i concorsi, le realizzazioni italiane nelle colonie, con veri e propri reportage dalla Libia e dal Corno d'Africa che tendono a sottolineare il carattere esotico e primitivo, autoctono dei luoghi conquistati, in contrapposizione con l'opera civilizzatrice italiana.

Nello stesso anno, un articolo scritto da Bontempelli[35], che critica la Casa del Fascio di Como, nel numero 35/36 di "Quadrante" dell'ottobre 1936, non viene pubblicato, provocando le dimissioni del letterato dalla direzione e la repentina fine del periodico, il quale esce definitivamente e prematuramente dal panorama critico per ordine di Starace[36] in seguito a un corsivo di Bardi che lo accusa di studiare da Segretario Generale:

> Confesso: credevo nel movimento fascista, tra un ritiro e l'altro della tessera che l'intera Italia possedeva, fino a che "Quadrante" fu liquidato da Starace per un mio

---

[35] Scrive ancora Bardi: "Bontempelli […] si manifestò contrario al numero speciale su Terragni; poiché io insistevo mi annunciò che ad ogni modo avrebbe scritto anche lui sull'argomento poiché aveva avuto occasione di andare a Como a vedere la C.d.F [Casa del Fascio, ndr] e voleva dire la sua. […] Tuttavia, quando ricevetti il testo, constatai perplesso il giudizio negativo riservato a Terragni e mi parve frutto più di influssi di altri che non di convinzioni personali. Mi decisi a non inserire nel numero il parere del mio condirettore, dopo aver scartato l'idea di farlo seguire da una contronota. Fu una decisione dura: non avevo mai contraddetto Massimo. La mia iniziativa provocò purtroppo la rottura della nostra collaborazione; forse, ripensando ora all'avvenimento, mi misi dalla parte del torto e giustifico la reazione del mio caro amico. Ricordo con tristezza la sua telefonata: '… hai fatto cosa non degna'". (Lettera inviata da Pier Maria Bardi ad Alberto Longatti…, cit.). Sempre in merito alla fine di "Quadrante" e alla "censura" da parte di Bardi dell'articolo di Bontempelli, si rimanda al carteggio di Bardi stesso pubblicato in: Tentori, Francesco, *P. M. Bardi con le cronache artistiche de "L'Ambrosiano" 1930-1933*, Mazzotta, Milano 1990, pp. 376-377. In particolare, v.: *AB. Biglietto di Bontempelli a Bardi, datato 23 ottobre 1936 XIV*: "A P.M. Bardi, vedo, con grande stupore, il n. 35 di 'Quadrante' senza il mio articolo [sulla Casa del Fascio di Terragni], che era stato anche pubblicamente annunziato. Un tale contegno, se fosse da parte di una rivista qualunque, lo chiamerei una strana villania; - ma, da parte d'una rivista cui per 3 anni ho regalato il mio nome, costituendole nobiltà, non so ancora come chiamarlo. Massimo Bontempelli"; e ancora, *AB. Lettera di Bontempelli a Bardi, datata Argiano (Siena) 2 novembre XV (1936)*: "L'enormità sta nell'avermi cestinato senza dirmene niente. Se l'articolo non ti piaceva, si poteva ragionare. Io, dopo alcuni numeri, ti ho sempre lasciato fare 'Quadrante' appunto perché lo facevi bene e con nobiltà. Ma, da questo, a poter trattare così colui che appare come uno dei 2 direttori, ci corre, e lo sai benissimo. Non parliamone più - ma, d'ora innanzi, *non ho più niente da fare* con 'Quadrante': cancella il mio nome, anche nelle réclame, annunci ecc., oltre che dai futuri numeri".

[36] Bardi afferma che "Quadrante" era considerato nella fronda: "avevamo avuto seri avvertimenti dal capo dell'Ufficio Stampa Gaetano Polverelli, un bonaccione che si limitava a mostrarci le pagine marcate dal lapis rosso di Mussolini". (Lettera inviata da Pier Maria Bardi ad Alberto Longatti, in Longatti, Alberto, *Così Bontempelli…*, cit.).

articoletto firmato, in cui dichiaravo: "Crediamo nei giovani, meno dei giovani che studiano da segretario federale"[37].

Se negli anni Venti il fascismo attaccava frontalmente la libertà di stampa con gli strumenti della censura, del sequestro e con altre misure coercitive, gli anni Trenta si contraddistinguono dall'integrazione degli organi d'informazione nel regime. Il fascismo ha ormai occupato tutti i gangli vitali dello Stato e si presenta quindi come unico interlocutore per intellettuali e giornalisti. Necessario per gli operatori dell'informazione è adesso relazionarsi con gli organi dello Stato fascista per poter svolgere il proprio ruolo.

Non solo, tra il 1935 e il 1940[38] il regime fonda due Enti preposti al sostegno finanziario dei giornali: l'Ente nazionale cellulosa e carta, istituito nel 1935 per sovvenzionare le imprese editrici attraverso un contributo integrativo del costo di acquisto della carta con l'intento di proteggere le industrie cartiere nazionali; l'Ente Stampa, la cui creazione risale al 1940, per fornire contributi economici a circa 40 periodici, tra cui ex giornali di partito, oltre che ad alcuni quotidiani minori, come quelli pubblicati nelle colonie. L'Ente Stampa assume fondamentalmente il compito di uniformare la comunicazione politica del regime, di fatto grazie anche all'agevolazione determinata dalla concentrazione nell'unica agenzia autorizzata, l'Agenzia Stefani, a cui spetta il ruolo di fornire l'informazione primaria a tutti gli organi di stampa[39].

Per quanto riguarda il periodo 1940-1943, la vita delle riviste subisce un progressivo arresto: "Quadrante" non esiste più da tempo; Anna Maria Mazzucchelli, redattrice, segretaria e colonna portante di "Casabella" se ne allontana; Giuseppe Pagano va al fronte e la rivista assume un aspetto sempre più tecnico cambiando il titolo, come visto, in "Casabella-Costruzioni" e infine "Costruzioni-Casabella"; stessa sorte avviene anche per "L'Architettura italiana" che cambia completamente nel 1942 quando viene acquistata dal gruppo Editoriale Domus S. A. di Milano, non presentando pressoché più immagini ma discutendo sui temi più

---

[37] Bardi, Pier Maria, *Tra "Quadrante" e "Casabella"*, in "Casabella", numero speciale *Casabella cinquant'anni 1928-1978*, n. 440-441, ottobre-novembre 1978, p. 39.

[38] Nel 1934 l'ufficio stampa del Capo del governo, fondato nel 1923, viene trasformato in Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, sul modello del Ministero per la Propaganda della Germania nazista. La nuova istituzione mantiene di fatto le competenze già esistenti quali la Stampa italiana, la Stampa estera, la Propaganda, ma amplia il suo raggio d'azione nei settori della cinematografia, del teatro, della musica e del turismo. Il direttore dell'ufficio stampa, Galeazzo Ciano, ne è il primo Sottosegretario.
Nell'anno seguente il Sottosegretariato viene elevato a Ministero della stampa e della propaganda ed aggiunge alle proprie mansioni il controllo sulla radiodiffusione e sulla televisione.

[39] Cfr. Allegri, Maria Romana, *Informazione e comunicazione nell'ordinamento giuridico italiano*, Giappichelli, Torino 2012, p. 52.

scottanti quali la razza in architettura, l'architettura e il fascismo; nel 1941 Gio Ponti lascia a Melchiorre Bega, Massimo Bontempelli e Giuseppe Pagano la direzione ultradecennale di "Domus", periodico da lui fondato, per il diverbio e la causa intercorsa con l'editore Mazzocchi e inaugura invece una nuova rivista, ancora personale e borghese, "lo Stile", che sopravviverà alla guerra; infine, "Rassegna di architettura" si fonde con "Architettura" nel 1941, di fatto venendo inglobata dalla seconda in tutto, sia come direzione, che come redazione e impostazione grafico-tipografica e tematica. L'indirizzo tecnicistico e la battaglia verso certi "sgonfioni" è ormai dichiarata, come affermato da Marcello Piacentini:

> questa nuovissima scuola critico-filosofica vuole assolutamente abolire ogni valore realistico e tecnico, ogni coordinazione e subordinazione con le varie civiltà, con le varie possibilità sociali, etc. E questo in architettura è assurdo […] Sarebbe stato forse meglio che di questi concetti tu avessi fatto un articolo a sé, in sede di commento anche per non dare tutta questa immeritata importanza a questi sgonfioni di Pica, Pagano, etc. i quali non lasciano mai occasione per venirci (noi di Roma) addosso, villanamente. Oggi si aggiunge pure l'ineffabile Gio. Meglio, in "Architettura" ignorarla certa gente, o per lo meno limitarsi alla sola citazione[40].

A cui segue la puntuale conferma da parte di Plinio Marconi:

> si è dato troppo spago a certe persone (v. Argan e Compagni), che di Architettura si intendono sostanzialmente poco o nulla.
> Gli articoli di Pica e di Cattaneo comparsi nell'ultimo fascicolo erano stati [commessi] da Moretti; gli ho scritto ora di avvertirmi prima di commetterne altri. Certo quei Milanesi sono dei reclamisti e sgonfioni di prim'ordine e concordo nell'opinione che sia bene dar loro poco peso, pur senza dare l'impressione di volerli del tutto tenere appartati.
> Anche il fascicolo successivo e quelli futuri conterranno parecchi articoli di carattere tecnico. In deficienza di belle architetture nuove, dato l'attuale periodo, non vedo come si possa supplire meglio di così[41].

In definitiva, si ha in questi anni una stretta consonanza tra le vicende architettoniche e il loro riflesso all'interno delle riviste nazionali di settore, le quali documentano puntualmente i principali avvenimenti del Paese, non solo a livello critico ma anche e soprattutto iconografico: i grandi concorsi, come quello per il Palazzo del Littorio in Roma o l'altro per

---

[40] Il Fondo Marcello Piacentini (da ora in avanti FMP) è depositato presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, il cui ordinamento è descritto in Frosali, Gianna, *Il "Fondo Piacentini" alla Facoltà di Architettura di Firenze*, in Ciucci, Giorgio, Lux, Simonetta, Purini, Franco (a cura di), *Marcello Piacentini architetto (1881-1960)*, Atti del Convegno, (Università della Sapienza, Facoltà di Architettura "Valle Giulia", Roma, 16-17 dicembre 2010), Gangemi, Roma 2012, pp 329-342. Il documento in questione è la lettera inviata da Marcello Piacentini a Plinio Marconi datata Roma 14 Luglio 1942.XX [FMP, cartella "Rivista Architettura", n. 114.8].

[41] Lettera di risposta di Plinio Marconi a Marcello Piacentini datata Roma 28 Luglio 1942.XX [FMP, cartella "Rivista Architettura", n. 114.8].

la Stazione di Firenze; le grandi manifestazioni nazionali, come le edizioni della Triennale di Milano, ma anche lo scontro tra razionalismo e monumentalismo, così come le imprese del colonialismo italiano, trovano larga eco e ampio spazio a livello visivo tra le pagine.

La storia architettonica del Paese è insomma una vicenda che si consuma anche all'interno della carta stampata; è una storia pienamente "leggibile" proprio attraverso l'apparato iconografico, eminentemente fotografico, per cui l'analisi della rappresentazione stessa dell'architettura all'interno delle maggiori riviste nazionali, come vedremo, dà conferma del dibattito e della situazione reale, del costruito, e questo viene testimoniato dal fatto che tutte pubblicano pressoché le stesse immagini oppure immagini diverse ma comunque delle medesime opere o eventi. L'aspetto più interessante è determinato dal modo in cui viene pubblicata l'evoluzione architettonica italiana: ogni periodico infatti presenta il costruito con una modalità totalmente differente dagli altri, tanto che è più appropriato parlare non di una, bensì di *molte storie*, corrispondenti ad altrettante visioni e letture.

Non mancano comunque, ed è questo un aspetto assai interessante e precipuo della pubblicazione specialistica italiana, i casi in cui si racconta un'altra storia: si tratta piuttosto di una narrazione parallela, come nel caso della rubrica *Città 1932* di Edoardo Persico all'interno di "Casabella". Qui, la modernità decantata non è propriamente specchio aggiornato dell'Italia reale in quell'anno, che di fatto è un paese ancora pressoché agricolo: è allora che interviene l'apparato iconografico, insieme all'artificio retorico dell'ellisse, come vedremo, a presentare tutta una serie di realizzazioni, quali vetrine e interni di negozi e bar milanesi, sì coeve e veramente esistenti, ma sicuramente non così eclatanti e certamente non "grandi opere".

1.2 Tra scambi redazionali e tentate fusioni: i retroscena di una vivace stagione

I fermenti, ovvero i momenti più concitati, arrivano in particolare nei rapporti e nelle connessioni tra una redazione e l'altra, spesso per la presenza delle medesime personalità che scrivono e collaborano a più testate. È il caso di Roberto Papini, che pubblica in "Emporium" e in "Architettura e Arti Decorative"; di Gio Ponti, il quale è direttore di "Domus" e al tempo stesso nel comitato di redazione di "Architettura"; di Giuseppe Pagano, il quale dirige "Casabella" ma dal 1941 diviene anche condirettore di "Domus", e infine Pier Maria Bardi che dirige "Quadrante" ed è al tempo stesso corrispondente per l'Italia della rivista francese

"L'Architecture d'Aujourd'hui". Questo aspetto non banale determina così il fatto che siano pochi i nomi ad avere in mano la comunicazione architettonica all'interno delle riviste italiane di settore e, chiaramente, che si manifesti sempre più una volontà accentratrice in quegli stessi personaggi. Non solo, la tendenza ricorrente è quella di presentare ovviamente anche i medesimi esempi architettonici e determinate correnti alle quali si fa più direttamente riferimento.

Come ricorderà lo stesso Bardi, alla chiusura di "Quadrante" il battage prosegue proprio su "Casabella" di Pagano, pur avendo i due notevoli divergenze soprattutto dopo l'alleanza del secondo con l'abile Piacentini per il cantiere della Città Universitaria di Roma:

> ci fu un momento in cui si discusse con l'editore Gianni Mazzocchi una combinazione di fusione o collaborazione fra "Quadrante" e "Casabella", risultata impossibile per la divergenza delle posizioni: noi volevamo continuare la polemica fino alle ultime conseguenze, loro volevano conciliare, come di fatto fecero.
> In "Quadrante" l'aria era di intransigenza, mettevamo all'indice il Kitsch della ordinarietà fascista, e lo stesso facevo nelle mie cronache sull'Architettura ne "L'Ambrosiano", finché fui licenziato sui due piedi per aver criticato la Triennale delle "Case al mare"; "Casabella", invece, più prudente e diplomatica riuscì a salvarsi e, a dire il vero, svolse un'azione che tutti, compresi noi, estremisti della polemica infruttuosa abbiamo, se pur con riserve, lodato[42].

Ecco una prima tentata fusione tra redazioni, risalente alla metà degli anni Trenta, mai avvenuta per quella differenza di "temperamenti" di cui parla Pifferi tra le pagine di "Architettura Italiana", ma soprattutto per un Pagano che già a stento riesce a conciliare le proprie posizioni con l'antifascista Persico e che invece sembra più ammaliato dalle proposte del Piacentini "pigliatutto". Come ricorda Rossano Astarita, all'indomani della morte del critico napoletano, in quel fatidico 1936,

> la paventata fusione di "Casabella" con "Architettura e Arti Decorative" di Piacentini - che avrebbe significato la soppressione della "Casabella" di Persico - rientrava a pieno titolo nella logica delle "pratiche piacentiniane" cui si prestò per un certo tempo lo stesso Pagano. Anche l'editore Mazzocchi fu inizialmente favorevole a tale manovra che, se per l'ambiente romano avrebbe significato una riduzione al silenzio di quanti criticavano apertamente il professionismo accademico capitolino, per la casa editrice sarebbe stata più semplicemente una neutrale e dignitosa soluzione alla problematica coesistenza interna di "Casabella" e "Domus"[43].

---

[42] Bardi, Pier Maria, *Tra "Quadrante" e "Casabella"*, cit., p. 39.
[43] Astarita, Rossano, *op. cit.*, pp. 27-28.

"Casabella", a detta di Anna Maria Mazzucchelli, è considerata intorno al 1936 la "pecora nera" dell'Editoriale Domus[44], fino a essere letteralmente boicottata nelle vendite, anche in seguito al cambio di indirizzo della stessa: da rivista che tratta le "arti e industrie de l'arredamento" muta in un periodico maggiormente orientato sul dibattito architettonico, per strategie interne alla casa editrice milanese, che non riesce a sostenere altrimenti due testate quali "Casabella" e "Domus", entrambe con argomenti affini anche se trattati diversamente. "Casabella" è bandita anche dall'ambiente romano, secondo il quale

> eravamo dei "bolscevichi ebreizzati" […]. Eravamo boicottati, basti pensare che "Casabella" era proibita alla Scuola d'Architettura di Roma… gli omaggi che mandavamo erano regalati ai portieri… per questo la facoltà di Roma non ebbe mai la collezione completa della nostra rivista. Si vendeva un po' nelle edicole[45]

dove studenti e giovani architetti potevano trovare gli esordi della prima generazione di architetti modernisti, e di fatto una formazione al di fuori dei programmi universitari[46].

Se negli anni Trenta i tentativi espansionistici piacentiniani di fusione tra testate non giungono a buon fine, negli anni Quaranta questo processo di annessione trova compimento, come accennato, quando "Architettura" si fonde definitivamente con "Rassegna di architettura", passaggio testimoniato da una lettera del novembre 1941 di Enrico Del Debbio al Ministro per la Cultura Popolare Alessandro Pavolini, che ripercorre la storia degli ultimi anni della rivista e le difficoltà con la nuova casa editrice Garzanti, poi risolte di lì a breve:

> il Dr. Garzanti aderendo l'anno scorso di buon grado all'idea del Ministro della Cultura Popolare, del Sindacato e della direzione di addivenire al potenziamento di "Architettura" nonostante il periodo attuale ed anzi appunto in vista di preparare per l'immediato dopo guerra un attrezzato organo di propaganda dell'Architettura italiana, accettò di ampliare il Consiglio Direttivo, di fondere la Rivista con

---

[44] Mazzucchelli, Anna Maria, *Gli anni di Casabella*, in Di Puolo, Maurizio (a cura di), *Edoardo Persico (1900-1936)*, catalogo della mostra, (Galleria AAM, Roma, gennaio 1978), s. n., Roma 1978, p. 8.
Come ricorda giustamente Rossano Astarita (cfr. Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 27), in calce a un biglietto redazionale inviato alla Mazzucchelli dal direttore generale della casa editrice, Gianni Mazzocchi, in merito al calo delle vendite di "Casabella", essa scrive: "fare a meno di boicottarla". Questa è la testimonianza palese della falsa preoccupazione da parte della direzione editoriale riguardo al regresso nelle vendite del periodico, almeno secondo la Mazzucchelli. La lettera è conservata presso l'Archivio Anna Maria Mazzucchelli (da ora in avanti AAMM) presso lo studio del Prof. Cesare De Seta di Napoli, ordinato da Rossano Astarita. [Rif. AAMM, cartella C "Casabella - Materiali redazionali_01", n. 1. "Lettera [di Gianni Mazzocchi] ad Anna Maria Mazzucchelli, s.l. [Milano], 15.05.1936, su c.i. 'Domus - Il direttore generale', [calo vendite Casabella]"].
[45] Mazzucchelli, Anna Maria, *Gli anni di Casabella*, cit., p. 8.
[46] Cfr. De Seta, Cesare, *Edoardo Persico e Giuseppe Pagano a "Casabella"*, in "Casabella", numero speciale *Casabella cinquant'anni 1928-1978*, cit., pp. 15-20; in merito alla diffusione di "Casabella" così come delle riviste architettoniche europee e il divario che si crea nei confronti della cultura ufficiale e accademica, cfr. Mucchi, Gabriele, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, L'Archivolto, Milano 1994, p. 129: "Mi accorsi ben presto che per questa disciplina [l'architettura] potevo apprendere meno tristemente, e meglio, dai libri e dalle riviste".

> "Rassegna di Architettura" e di porre in atto subito quelle riforme che si dimostravano adatte a conseguire i miglioramenti prospettati […]. A facilitare l'insieme di coteste riforme, dovevano servire i contributi che il Consiglio Direttivo avrebbe man mano richiesti a Dicasteri ed Enti interessati, dei quali il primo fu appunto largito dal Ministero da Voi diretto[47].

La fusione è dovuta a motivi di natura economica ma risulta soprattutto funzionale al potenziamento della campagna "civilizzatrice", o meglio educativa, attuata da questa nuova "doppia" rivista in Italia, per la sua capacità di offrire il meglio della produzione e degli studi architettonici di ambito nazionale anche all'estero, dove registrava una pesante diminuzione delle vendite per motivi bellici e dove si punta allora per una ripresa propagandistica a 360 gradi[48].

Molti anni sono trascorsi da quella lettera di Giovannoni a Papini in cui si auspica uno spostamento della rivista da Roma a Milano, ambiente più "pulito": lo si vede bene dal fatto che adesso, ovvero nel novembre 1941, Del Debbio fa di tutto per evitare il licenziamento della redazione romana, paventato da Garzanti, e lo spostamento della rivista a Milano, conseguente alla fusione con "Rassegna di architettura" che, tra l'altro, minaccerebbe "Architettura" di cessare di essere organo ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Architetti. Da qui gli accordi "segreti", le trattative parallele con l'editore Gianni Mazzocchi per abbandonare Garzanti e iniziare una nuova collaborazione, in realtà inattuabile per la presenza di Gio Ponti in redazione che ha una causa "di natura persecutrice e vendicativa"[49] con Mazzocchi.

---

[47] Lettera di Enrico Del Debbio al Ministro per la Cultura Popolare Alessandro Pavolini, datata Roma, Novembre 1941-XX [FMP, cartella "Rivista Architettura", n. 114.1].

[48] Una minuta s.l. e s.d. [probabilmente riconducibile al 17 dicembre del 1942] redatta da Marcello Piacentini e indirizzata al Ministro della Cultura Popolare per la richiesta di un sussidio alla rivista pari a £ 100.000, risulta inoltre interessante per la considerazione che lo stesso direttore dimostra nei confronti della sua rivista attraverso tutta una serie di elogi, tra l'altro poco credibili quando ne afferma l'obiettività "al di fuori di ogni eccessiva tendenza": "All'E.V. sono note le concrete difficoltà in cui si dibattono, nel momento attuale, tutte le riviste, e specialmente quelle che, per il loro contenuto puramente culturale, nel senso tecnico e nel senso artistico, non sono accessibili al numeroso pubblico, ma quasi esclusivamente a limitate categorie di lettori. È appunto questo il nostro caso. L'Editore Garzanti anche quest'anno si è ripetutamente rivolto al Sindacato Nazionale Architetti ed a me, facendo notare che gli abbonamenti sono scemati ancora essendosi perduti molti di quelli che dianzi andavano all'Estero e quelli dei numerosi professionisti attualmente alle armi. Le difficoltà sono state aggravate ancora dagli aumentati costi e dalla difficoltà di approvvigionamento della carta, dei materiali in genere e della mano d'opera. D'altra parte, non sta a me farVi notare come la nostra Rivista sia l'unica in Italia che, essendo al di fuori di ogni eccessiva tendenza, offre un panorama obiettivo e completo delle condizioni attuali della nostra architettura, in tutti i suoi settori; sicché la vitalità della Rivista e la sua possibilità di larga espansione all'Estero corrispondono anche ad un interesse generale." [FMP, cartella "Rivista Architettura", n. 114.13].

[49] Lettera di Gio Ponti a Marcello Piacentini datata Milano 14 Gennaio 1942 [Rif. FMP, cartella "Rivista Architettura", n. 114.2].

A questa lettera segue dunque ben presto un lungo scambio epistolare tra lo stesso Marcello Piacentini e l'amico Gio Ponti, che lascia dedurre un nuovo tentativo di accorpamento, di fatto mai riuscito, anche con "Domus" di Melchiorre Bega — il quale, nel mese di ottobre 1941, sembra interessato a far acquistare dall'Editoriale Domus la Garzanti che pareva in vendita — e con "lo Stile", superando le antiche difficoltà con la casa editrice e tentando nuovi accordi con Mazzocchi.

Nel gennaio 1942 Ponti, scrivendo a Piacentini, cita proprio un

> progetto che ti era caro e che risolveva tutto (Architettura, Stile e Domus), fondendo ogni forza in vista di una grande azione […] progetto che tu m'hai giorni fa esposto (…) per lasciare voi Garzanti e passare a Mazzocchi trasformando "Costruzioni"[50].

Ma a quella data la situazione editoriale e redazionale è ben altra e le difficoltà esterne, ovvero politiche, arrivano a minare il frontespizio stesso della rivista, fin troppo ideologicamente compromessa, in un momento in cui anche la terminologia utilizzata va ponderata.

A risultare chiaramente incriminata è la parola "fascista" presente nell'intestazione del Sindacato Nazionale sul frontespizio, che Piacentini chiede ora di eliminare:

> Gent.mo Comm. Garzanti,
> Ho preso accordi perché nel prossimo numero sia tolta la parola <u>fascista</u> nella intestazione del Sindacato nel frontespizio.
> Per ora diremo quindi "organo del Sindacato Nazionale Architetti". Poi vedremo.
> Spero poter presto avere occasione di incontrarmi con Lei, poiché vorrei vedere di dare un impulso più fresco alla Rivista. Mi sappia dire se avrà occasione di venire prossimamente a Roma. Cordiali saluti[51].

Anche per Aldo Garzanti non è opportuno far figurare nella copertina "organo del Sindacato Nazionale Fascista Architetti"[52], così come per Plinio Marconi che invia a Piacentini la sua sistemazione di copertina e frontespizio per il fascicolo di settembre-ottobre 1943 e di quelli successivi, preannunciando anche futuri accordi

> per la gestione romana indipendente dal gennaio in poi, in caso di frattura. Allora funzioneremo meglio. […]
> Per quanto concerne la copertina ed il frontespizio (Garzanti si mostrava incerto), ti metto a giorno di come avrei fatto: ti prego dirmi se ti va bene. Si tratta di una forma

---

[50] *Ibidem*.
[51] Lettera di Marcello Piacentini ad Aldo Garzanti datata Roma 2 Luglio 1943.XXI, corretta a mano in rosso con Agosto [FMP, cartella "Rivista Architettura", n. 114.15].
[52] Copia dattiloscritta di lettera da parte di Aldo Garzanti a Marcello Piacentini, datata 12 ottobre 1943 Via Lancetti 38 [FMP, cartella "Rivista Architettura", n. 114.16].

provvisoria fino alla frattura; dopo vedremo. La copertina reca dunque la seguente dicitura:
"ARCHITETTURA - RASSEGNA DI ARCHITETTURA - Rivista del Sindacato Architetti - Diretta da Marcello Piacentini, Accademico d'Italia".
Il frontespizio reca la stessa scritta e sotto: Consiglio Direttivo: Arch. Enrico Del Debbio (senza nessun titolo) - Ecc. Arch. Marcello Piacentini - Ecc. Arch. Giovanni Muzio - Dott. Aldo Garzanti.
Direttore della Rivista: Arch. Marcello Piacentini
Commissione Redazionale: (come prima)
Redattore Capo: Redattore ecc… (come prima)[53]

La "frattura" a cui si riferisce Marconi è quella tra la redazione, romana, e la casa editrice, milanese, ed è legata in particolare alle difficoltà nell'invio e nella ricezione di stampino e bozze, per il malfunzionamento del servizio postale a causa della guerra: dunque non è una frattura per dissensi, quanto piuttosto logistica e dovuta alla lontananza geografica.

Ma, con la fine del 1943, la guerra spazzerà progressivamente via tutte queste testate[54] le quali, a eccezione di "lo Stile" che prosegue invece pressoché uguale a se stessa, risorgeranno sì, ma completamente diverse da prima, con direzioni e redazioni ristrutturate e in forme del tutto nuove, ben lontane dalla stagione accesa dei dibattiti. La "frattura" citata da Plinio Marconi diviene allora necessaria, prima che inevitabile, eticamente e moralmente: un silenzio e una pausa di riflessione doverosi per gli architetti, i protagonisti di una stagione febbrile e tormentata nella quale tutti hanno avuto un ruolo, hanno operato, taluni facendo

---

[53] Lettera di Plinio Marconi a Marcello Piacentini, Roma, 2 novembre 1943 [FMP, cartella "Rivista Architettura", n. 114.16].

[54] Piacentini chiede e ottiene di proseguire le sue attività in una lettera indirizzata al Ministro per la Cultura Popolare Carlo Galli, datata 6 settembre 1943: "Riferendomi all'art. 3 del R.D.L. 9 Agosto 1943 N. 727 riguardante le norme per la disciplina della stampa nello stato di guerra, quale attuale direttore responsabile della Rivista "Architettura" edita da Garzanti, chiedo di continuare ad esercitare le mie funzioni". [Rif. FMP, cartella "Rivista Architettura", n. 114.15].
Tra i primi provvedimenti del governo Badoglio si registrano infatti decise restrizioni della libertà di stampa, di cui il R.D.L. 9 agosto 1943 n. 727 è diretta testimonianza, per il fatto di richiamarsi alla precedente legislazione vincolistica in materia: in tale R.D.L. si dispone infatti la sostituzione, nell'ambito dei quotidiani, dei direttori e dei redattori compromessi con il passato regime; ogni trasferimento della proprietà di un giornale o periodico deve avere il nulla osta del Ministero della Cultura Popolare, al quale spetta la nomina del direttore responsabile di quotidiani o periodici. Le agenzie di stampa che ricevono contributi o sovvenzioni statali sono inoltre tenute a presentare le scritture contabili su richiesta dello stesso ministero. In dettaglio, il testo del R.D.L. afferma: "Art. 3. Per iniziare l'esercizio delle funzioni di direttore o redattore responsabile di quotidiani e di ogni altra pubblicazione periodica è necessario conseguire l'autorizzazione del Ministro per la Cultura Popolare. Gli attuali direttori o redattori responsabili non possono continuare ad esercitare le loro funzioni, qualora entro il termine di quindici giorni dall'entrata in vigore del presente decreto, non abbiano ottenuto l'autorizzazione anzidetta". (Regio Decreto Legge 9 Agosto 1943, n. 727: Norme per la disciplina della stampa in relazione allo stato di guerra. Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 195 del 23 Agosto 1943, in http://infoleges.it. URL consultato il 4 novembre 2015).

buon viso a cattivo gioco, "tra un ritiro e l'altro della tessera che l'intera Italia possedeva", citando le parole di Bardi di molti anni dopo[55].

In definitiva, laddove la guerra fa cessare o quantomeno rallentare le pubblicazioni, non riesce a cancellare i protagonisti che, a esclusione di Giuseppe Pagano, o di Raffaello Giolli, si troveranno, da un lato, a emigrare dall'altra parte del mondo, come Pier Maria Bardi; dall'altro, Piacentini in primis, a fare i conti con le epurazioni "fittizie", riconsiderando solo in apparenza la propria opera e dunque andando ben lontano da quel "punto ed a capo" auspicato invece anni prima da Edoardo Persico.

1.3 Circolazione e tirature delle riviste: una questione aperta

Difficile, pressoché impossibile ricostruire la tiratura mensile di ogni singola rivista, aspetto non banale per capire la circolazione e la ricezione delle stesse sia su scala nazionale che internazionale.

Ancora una volta, i dati sono estraibili dai documenti originari di coloro che ne animano la vita interna oppure, come nel caso di "Domus", dai crediti riportati in calce a fine fascicolo, ma mai sistematicamente, anzi piuttosto sporadicamente, quasi eccezionalmente. Quel che è certo è che nel mese di ottobre 1930 compare la dicitura "certificato notarile di tiratura copie 7200"[56], mentre nel successivo numero di novembre le copie salgono a 7300[57]. Dunque, empiricamente, è possibile ipotizzare una tiratura per la rivista "Domus", almeno per l'anno 1930, attestabile alle 7000 copie mensili in media.

Assai più precisi sono i numeri relativi invece a "Casabella", periodico che registra una discreta risonanza estera soprattutto grazie alla politica degli scambi redazionali, la quale, come porta le riviste straniere in Italia — la cui eco è sensibile soprattutto nelle rubriche, come, nel tempo, *Rivista delle riviste*, curata da Pagano e Persico prima e da Giolli poi, e *L'architettura mondiale. Dalle riviste di tutto il mondo* — porta "Casabella" in tutto il mondo:

> la nostra felicità era vedere Casabella citata sulle riviste straniere. Le riviste russe, per esempio, riportavano nostri articoli e fotografie, c'era un giornaletto spagnolo "La gazeta de arte" che ci citava spesso. Mi hanno raccontato che non solo i redattori ma tutti gli abbonati furono poi presi e imprigionati e molti fecero una brutta fine[58].

---

[55] Bardi, Pier Maria, *Tra "Quadrante" e "Casabella"*, cit., p. 39.
[56] Cfr. *Certificato notarile di tiratura copie 7200*, in "Domus", a. III, n. 34, ottobre 1930, p. 80.
[57] Cfr. *Certificato notarile di tiratura copie 7300*, in "Domus", a. III, n. 35, novembre 1930, p. 88.
[58] Mazzucchelli, Anna Maria, *Gli anni di Casabella*, cit., p. 8.

Per quanto risulti piuttosto fantasioso il racconto della cattività dei redattori e di tutti gli abbonati al giornale spagnolo, la diffusione internazionale e l'apprezzamento della testata milanese è fuori di discussione. Opposta è invece la risposta italiana alla circolazione di "Casabella", poiché "a casa nostra", come ricorda Rossano Astarita,

> né il professionismo accademico, né la critica giornalistica al servizio di posizioni culturali e ideologiche di volta in volta retrograde, autarchiche, razzistiche contribuivano infatti ad una maggiore distribuzione[59].

Il riferimento va all'ambiente romano, alla scuola di architettura diretta da Gustavo Giovannoni, il quale proibisce la rivista nelle sue aule, ma anche ai problemi interni alla Domus Editoriale, tacciata di boicottaggio nei suoi confronti dalla stessa Mazzucchelli.

A verifica di questo, arrivano i numeri precisi delle tirature a metà anni Trenta che inducono ulteriormente a una riflessione:

> Comunque, eccole dei dati per intavolare il discorso (se è il caso). Calcolato il fascicolo di pagine 44, tutto compreso - copie 2300 - tutto nero, fuorché la coperta - non posso chiedere meno di 6000 tonde. Per sua norma, il n. 95, che ebbe le stesse caratteristiche ma 2463 copie, mi fu pagato, prescindendo dall'8° a 2 colori e altre bazzecole, £ 4570. Come vede un bel divario[60].

Il riferimento al fascicolo 95 rappresenta un termine *post quem* e colloca sicuramente queste cifre tra il novembre 1935 e il marzo 1936, data della lettera di Modiano alla Mazzucchelli.

Riccardo Mariani riporta che con l'inizio della collaborazione fissa di Persico alla rivista, databile al 1931, questa non vende mai oltre le 3000 copie, una tiratura già di tutto rispetto per quegli anni[61].

In definitiva quindi, "Casabella" oscilla dalle 3000 copie in media nel 1931 alle 2500 circa sul finire del 1935, fino a una riduzione a 2300 unità per l'anno successivo, come ricavabile dalle affermazioni di Guido Modiano nella già citata lettera ad Anna Maria Mazzucchelli del 17 marzo 1936.

Questi numeri risultano, ad ogni modo, non trascurabili se posti a confronto con una rivista quale "Quadrante" che, nell'ultimo anno di pubblicazione, il 1936, non oltrepassa mai le

---

[59] Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 26.
[60] Lettera di Guido Modiano ad Anna Maria Mazzucchelli, datata Milano 17 marzo 1936 [Rif. AAMM, cartella "Modiano, Guido e Franca Badessi", n. 1], già pubblicata in Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 26.
[61] Mariani, Riccardo (a cura di), *Edoardo Persico. Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere*, Feltrinelli, Milano 1977, p. XXIV.

1000 copie[62], mentre più ridotti se posti in riferimento a "Domus", la quale ha una tiratura più che doppia rispetto a "Casabella" in quegli anni.

L'azione sempre più intransigente e la verve polemica della rivista di Pagano creano evidentemente disagi all'interno del gruppo editoriale Domus che, a conferma delle precedenti accuse da parte della Mazzucchelli, diminuisce effettivamente nella seconda metà degli anni Trenta, in particolare nel 1939, la distribuzione di "Casabella", creando disguidi e rallentamenti di ogni tipo al fine di attenuare evidentemente l'impatto di tali polemiche sull'opinione pubblica. Lo testimonia la lettera della stessa redattrice capo a Silvio Tanziani, datata Milano 3 maggio 1939 e di poco antecedente all'abbandono del campo da parte di Anna Maria Mazzucchelli a causa di un forte esaurimento nervoso.

> Caro ingegnere,
> contrariamente a quanto aveva assicurato, Lucini non è andato in macchina nemmeno oggi con il fascicolo di aprile che, come Lei e il Dottore hanno potuto constatare, era pronto e tutto corretto fin dal giorno 28 sera, e lo sarebbe stato anche prima se Lucini avesse mandato con maggior sollecitudine le bozze. […]
> 1°) qualche giorno fa l'arch. Mario Labò di Genova mi ha detto di non aver ancora rinnovato l'abbonamento, come d'abitudine, soltanto perché gli furono mandati due avvisi (uno per "Domus" e uno per "Casabella") con l'annuncio che gli sarebbe stato spedito il fascicolo di Febbraio delle riviste gravate d'assegno per l'importo dell'abbonamento 1939. Mentre per "Domus" questo è stato fatto, "Casabella" mi è semplicemente stata sospesa, tanto che credeva che la rivista non fosse uscita.
> 2°) Il pittore Marcello Nizzoli di Milano mi ha detto di non aver mandato, come tutti gli anni, a pagare l'abbonamento di "Casabella" perché gli è stato annunciato che sarebbe passato un esattore a riscuotere l'importo: non ha visto l'esattore e non si è più stata mandata la rivista.
> 3°) La Ditta F.lli Greppi di Milano (Via Piranesi 69) ha telefonato stamane che, essendosi abbonata a "Casabella" e avendo ricevuto invece la rivista "Domus", ha rimandato per il cambio il fascicolo di Febbraio, ma non ha più avuto in sostituzione il fascicolo di "Casabella".
> 4°) L'Ossature Mettalique protesta, con cartolina datata 1° maggio, di non aver ricevuto i fascicoli di Gennaio e di Febbraio di "Casabella".

---

[62] Cfr. Tentori, Francesco, *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, testo&immagine, Torino 2002, p. 40 (nota n. 34). David Rifkind parla invece di una tiratura massima di 5000 copie per fascicolo, ma senza citare fonti né specificare gli anni o i numeri e soprattutto affermando che le tirature di "Quadrante" fossero più ristrette di "Casabella", la quale in quegli anni, come traspare dalle parole di Modiano, oscilla intorno alle 2300-2500 unità. Questi ultimi dati sembrano allora confutare le affermazioni di Rifkind. (Cfr. Rifkind, David, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Premio James Ackerman per la storia dell'architettura 2011, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Marsilio, Venezia 2012, p. 14; e anche Id., *Pietro Maria Bardi, Quadrante, and the Architecture of Fascist Italy*, seminário internacional *Modernidade Latina. Os Italianos e Os Centros do Modernismo Latino-Americano*, a cura di Ana Gonçalves Magalhães, Luciano Migliaccio, Paolo Rusconi, (MAC Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 9-11 aprile 2013), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, in http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/DAVID_ING.pdf, p. 5. URL Consultato il 4 novembre 2015).

5°) La rivista Byggekunst (ho mandato a lei la lettera) lamenta la sospensione del cambio con "Casabella"[63].

Niente di accreditato invece per quanto riguarda "Architettura" di Piacentini, per la quale sarebbe di grande interesse conoscere le cifre di tiratura per comprendere la sua diffusione in qualità di voce ufficiale del regime.

In definitiva, i numeri appena esposti restituiscono l'idea di uno scenario quantomai diffuso capillarmente per ciò che concerne la pubblicazione periodica[64], che trova ampia distribuzione in particolare per la vendita nelle edicole e in abbonamento, ambiti nei quali nessuna è esclusa; mentre risulta più elitaria in ambito accademico, nelle biblioteche universitarie, nelle aule di scuola, dove invece la selezione è assai rigida e senza sconti e dove si ha la circolazione di soltanto alcune testate, prima fra tutte la romana "Architettura".

Sono dati di rilievo soprattutto considerando il tasso di alfabetizzazione generale in Italia negli anni Trenta[65], ma anche in proporzione con le tirature odierne dei due periodici sempre in vita: "Domus" e "Casabella".

Per quanto riguarda la prima, i dati messi a disposizione dall'Editoriale Domus sono aggiornati all'anno 2013 e registrano una tiratura media di 60000 copie mensili con una relativa distribuzione e diffusione di circa 48875 unità. I dati, questa volta relativi all'anno 2012, che si riferiscono alla diffusione media di "Domus", evidenziano l'importanza della

---

[63] La lettera in questione è pubblicata in Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 29.

[64] Per i dati statistici generali, cfr. *Censimento industriale e commerciale 1937-1939*, vol. VII Industrie varie e fono-cinematografiche. Servizi industriali, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1949, pp. 80-81: tra i periodici si attestano n. 2301 mensili per una tiratura complessiva (migliaia) nel 1937 pari a 62.637 unità. Degli oltre 5000 periodici stampati nel 1937, le pubblicazioni di architettura rientrerebbero tra i 45 cosiddetti "di ingegneria, lavori pubblici e tecnologia". (Cfr. Scarpellini, Emanuela, *L'industria culturale e il mercato dell'editoria*, in De Berti, Raffaele, Piazzoni, Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Atti del Convegno, (Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Milano, 2-3 ottobre 2008), Cisalpino, Milano 2009, pp. 74-76).

[65] Al termine della prima Guerra Mondiale, dunque alla vigilia dell'insediamento del fascismo, l'Italia conta 36.975.000 abitanti. Si tratta di un paese essenzialmente agricolo, con ancora un altissimo numero di analfabeti. Come dimostrano le statistiche Istat (Cfr. *Sommario di statistiche storiche dell'Italia 1861-1975*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1976, p. 14), nel 1921 il 24,4% dei giovani tra il ventunesimo e il ventinovesimo anno di età non sa leggere. Percentuale che aumenta per le donne, il cui tasso di analfabetismo, sempre per la stessa fascia di età, è attestato al 30,4%. Si tratta di valori impressionanti se posti a confronto con la situazione di altre nazioni europee. Per quanto riguarda il 1931, i dati di analfabetismo generali in Italia sono attestati invece al 20,9%, di cui il 17,4% per gli uomini e il 24,2% per le donne: percentuale che tende a crescere nel Mezzogiorno, dove si arriva a circa il 38%. In definitiva, si registra dunque una marcata differenza regionale, tra nord e sud, così come di genere. Per approfondimenti si segnala l'interessante saggio, già citato nella precedente nota, di: Scarpellini, Emanuela, *op. cit.*, pp. 65-82; oltre ai testi di: Vigo, Giovanni, *Istruzione e sviluppo economico nell'età industriale*, in Tranfaglia, Nicola, Firpo, Massimo (a cura di), *La Storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età Contemporanea*, vol. VI. L'Età Contemporanea 1. I quadri generali, Utet, Torino 1988, pp. 471-499; Cipolla, Carlo, *Istruzione e sviluppo. Il declino dell'analfabetismo nel mondo occidentale*, Utet, Torino 1971, pp. 84-96; Forgacs, David, Gundle, Stephen, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007; Forgacs, David, *L'industrializzazione della cultura italiana*, Il Mulino, Bologna 2000.

testata a livello internazionale, poiché il 45,70% sul totale è distribuito all'estero. Della totalità di diffusione della rivista al di là dei confini nazionali, quasi la metà, ovvero il 47,80%, circola in Europa, in particolare in Germania (21,90%), Portogallo (11,30%) e Spagna (10,30%); il resto in America (31,70%) e Asia (14,50%)[66].

Per quanto riguarda "Casabella" la tiratura media rimane oggi, come negli anni Trenta, inferiore rispetto a "Domus" e attestata a 47000 unità circa per gli anni 2013-2015.

[66] Dati ricavati dal sito web dell'Editoriale Domus, su http://pubblicitaonline.edidomus.it/stampa/index_distribuzione.cfm?can=1&tes=19&pg=2 e http://pubblicitaonline.edidomus.it/stampa/index_profilo_testata.cfm?can=1&tes=19&pg=1. URL consultato il 9 novembre 2015.

Capitolo II

Il progetto grafico dell'"oggetto-rivista". Dalla *mise en page* alla *mise en scène*

2.1 La rivista: un nuovo spazio di *produzione* architettonica

La considerazione della rivista come luogo di rappresentazione architettonica, come mezzo per la comunicazione e la diffusione di un certo messaggio non può essere aliena dall'altrettanto imprescindibile assunto che vede tale tipo di pubblicazione come produttore esso stesso di una spazialità nuova, dunque non solamente terreno di riproduzione di spazi e di volumi, lettura fin troppo limitata, bensì costruzione di una realtà ulteriore, aggiunta, di una vera e propria struttura architettonica costituita o meglio edificata grazie all'impaginato, al rapporto tra testo e immagine e alla loro disposizione, alla griglia grafica e ai caratteri tipografici, alla tipologia di immagini presenti, distinguendo tra fotografie, disegni, fotomontaggi. Sta qui il grado, la dimensione di lettura ulteriore e quindi di significato aggiunto della rivista come oggetto fisico, con una sua specifica materialità, di fatto una realtà rinnovata. Come afferma Hélène Jannière "ces répresentations construites sont elles-mêmes des productions, instaurants des suppléments de sens"[67], tanto che "les dispositifs visuels qui mettent en scène la production architecturale dans l'espace de la page imprimée, font partie intégrante de des périodiques"[68].

Quel che è certo, è che l'esposizione dei contenuti risulta larga parte e principalmente sostenuta da una forma grafica che, nel periodo preso in considerazione, fa dell'immagine il principale supporto a tutto il discorso sull'architettura, l'elemento unificatore proprio per la sua capacità di divenire richiamo visivo imprescindibile, non chiosa al testo o mero apparato iconografico di corredo ma, alle volte, elemento autonomo e decontestualizzato, in grado di creare una vera e propria storia, sequenza visiva a sé stante, un racconto appunto per immagini capace di unificare e di rendere omogeneo l'aspetto globale dell'oggetto stampato. Questo punto, non banale, va a caratterizzare proprio la pubblicazione architettonica italiana, e il genere delle riviste di settore in particolar modo, soprattutto negli anni Trenta, facendo

[67] Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002, p. 341.
[68] Ivi, p. 56.

decadere la ferrea e arcaica suddivisione in parti e in rubriche, prevalentemente di natura strettamente tecnica e legislativa, dei periodici dell'epoca precedente[69], nei quali la gerarchia delle informazioni era fortemente strutturata dai dispositivi grafici e tipografici comprovati e ormai fissati, nel contesto della pubblicazione periodica di architettura, dai codici tradizionali del libro e della rivista[70].

Come affermato da Hélène Jannière, questa tipologia di pubblicazione non va solo vista in qualità di veicolo di diffusione di certi edifici, progetti o dottrine precostituite e confezionate, bensì come un terreno fertile in grado di fissare ed elaborare dei saperi nuovi, dei discorsi sull'architettura e sull'urbanizzazione[71].

La forma grafica, ivi compreso l'utilizzo dell'immagine fotografica, così come le operazioni di impaginazione, può costituire un criterio essenziale di lettura delle stesse riviste, strumento sicuramente privilegiato, negli anni, per la circolazione delle immagini.

Questo aspetto non scontato è bensì carico di significati, in quanto i periodici a stampa degli anni Venti, ma più ancora dei Trenta, sono i mezzi prediletti per veicolare certi messaggi ideologici. Evitando generalizzazioni, è innegabile il peso determinato dall'avvento del regime fascista nelle istituzioni professionali, culturali[72] e in particolare nella stampa: tutte le testate, sia che si trovino più dichiaratamente all'opposizione o che invece lo sostengano, presentano una decisa impostazione testo-immagine, una scelta delle fotografie riprodotte e soprattutto dei soggetti architettonici che non lascia spazio a dubbi: le strategie di presentazione e di comunicazione visiva e verbale messe in atto sono lo strumento più diretto e cogente delle politiche editoriali delle diverse riviste, anche se con numerose ambivalenze. Questo è di sicuro un punto nodale dal momento che l'impaginazione e, più in generale, quello che risulta essere il "progetto grafico", è la fase prima d'impostazione dell'intero ed

---

[69] Mi riferisco, in particolar modo per quanto concerne l'ambito italiano, a riviste quali "L'Arte Italiana Decorativa e Industriale", fondata nel 1890 da Camillo Boito ed edita da Hoepli; "L'Arte Decorativa Moderna. Rivista mensile illustrata di architettura e decorazione della casa e della vita" (1902-1907), creata a Torino dal critico Enrico Thovez; ma anche alla stessa "Emporium", nata nel 1895, e a "L'Architettura italiana", fondata nel 1905. Cfr. Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 322.

[70] Cfr. Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales…*, cit., p. 71.

[71] Cfr. Jannière, Hélène, *Images d'une ville moderne pour l'Italie fasciste: la photographie publiée, Quadrante 1933-1936*, in Pousin, Frédéric, *Figures de la ville et construction des savoir*, CNRS Éditions, Paris 2005, pp. 117-127, in http://books.openedition.org/editionscnrs/4304. URL consultato il 9 novembre 2015.

[72] La scena architettonica è particolarmente e precipuamente influenzata da questo irrigidimento con conseguenze importanti sull'organizzazione della professione e sulla presa di controllo di periodici di primo piano come "Architettura e Arti Decorative", in particolare dopo il processo di fascistizzazione dello Stato del 1926. Per approfondimenti, in dettaglio per la vicenda di "Architettura e Arti Decorative", cfr. Nicoloso, Paolo, *Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999, pp. 57-70.

effettivo prodotto editoriale, la prima elaborazione del complessivo "progetto", dell'"architettura della rivista". Prima la "gabbia", la griglia grafico-tipografica; poi i contenuti che la vanno a riempire, ovvero testi, immagini, rubriche, pubblicità.

Risulta dunque chiaro quanto, in questi anni più che mai, si abbia a che fare con l'"oggetto-rivista", oggetto estetico ma anche e soprattutto supporto, mezzo di comunicazione visuale che si basa su dei codici di lettura che riservano un primato indiscusso all'immagine fotografica, divenendo quest'ultima di conseguenza — e grazie al progredire della tecnica di stampa — più numerosa e di grande formato, sempre più definita e viva nei toni di colore del bianco e del nero, configurandosi dunque come lo strumento prediletto per la narrazione e la costruzione di una storia architettonica attraverso immagini e parole.

Si tratta infatti e soprattutto di oggetti materiali tangibili e consistenti, non solo da leggere ma soprattutto da toccare, o meglio sfogliare, da guardare e perciò i dispositivi visivi e le strategie di presentazione della produzione architettonica coeva nello spazio della pagina sono parte integrante di tali pubblicazioni. Come si strutturano al loro interno e quali sono dunque le strategie visive messe in opera da queste riviste? Quale la loro veste grafica e tipografica? Come si presentano all'occhio mai indulgente di un osservatore così specialistico, specializzato e informato sui fatti quale quello dell'ipotetico lettore delle stesse? Testate come "Architettura", "Casabella", "Domus", "L'Architettura italiana", pur non risultando, come visto, periodici d'avanguardia, sono comunque pubblicazioni che, nel corso degli anni, a partire dalla loro fondazione, ma in particolare tra il 1931 e il 1933, registrano diverse variazioni di impostazione grafica e tipografica in direzione di una sempre crescente modernità visiva: non sono veri e propri sconvolgimenti nella forma bensì piccole modifiche e aggiustamenti progressivi che vanno verso l'integrazione e l'ampliamento della riproduzione fotografica.

2.2 Bibliografia "tipografica" dai primi del Novecento agli anni Quaranta: una panoramica europea[73]

Negli anni tra le due guerre, ma già a partire dalle riviste d'arte decorativa sul volgere dei due secoli, in cui la stampa rappresenta l'unico vero mezzo di comunicazione di massa e

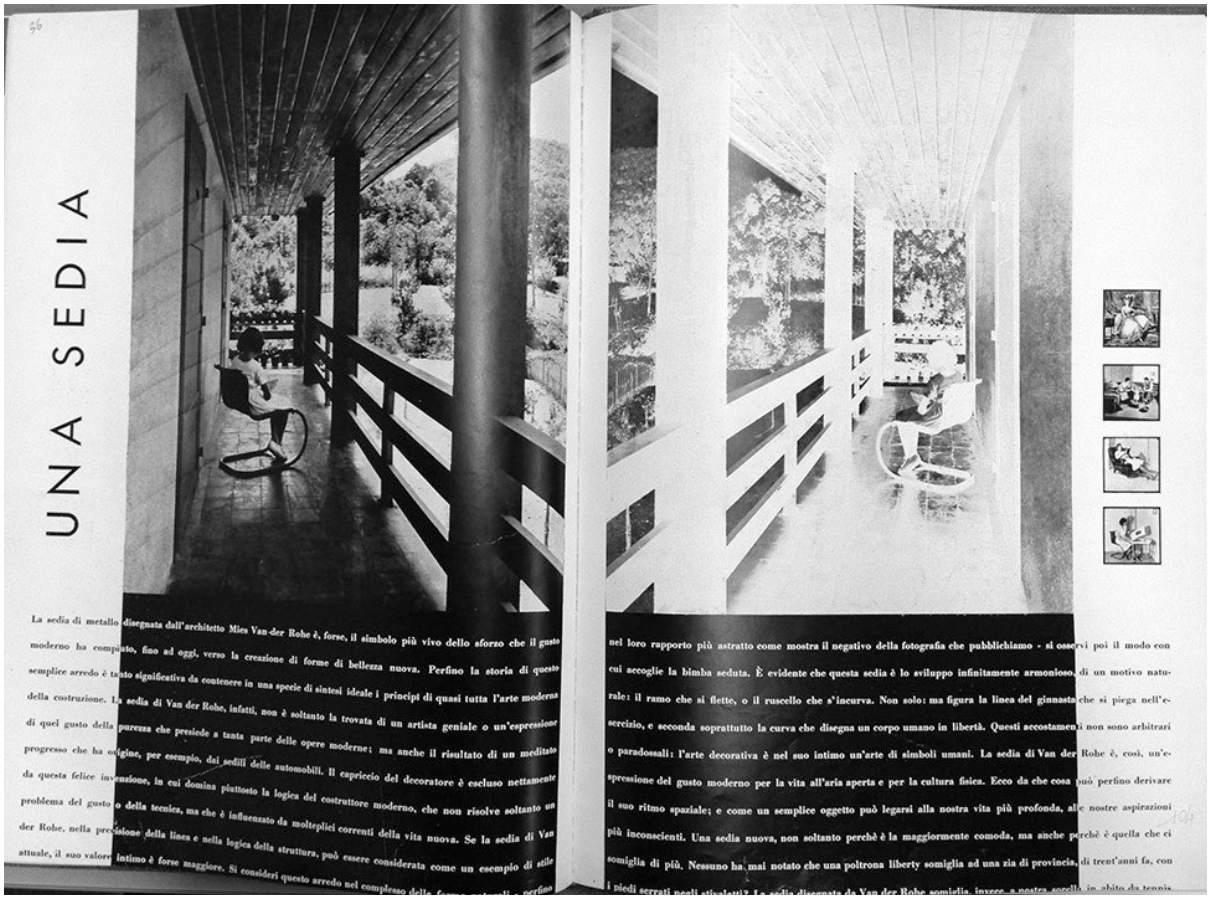
[73] Un compendio riassuntivo e assai utile, sia per le fonti primarie che secondarie a livello grafico e tipografico, è rappresentato dal catalogo della collezione di Bruno e Paolo Tonini: cfr. Tonini, Bruno, Tonini, Paolo, *Tipografia del XX secolo. Teoria e Design*, catalogo della mostra, (Museo Civico Archeologico, Bologna, 21-24 settembre 2007), L'Arengario Studio Bibliografico, Gussago 2007.

pubblicitario, i periodici di architettura in Italia pongono in primo piano la forma e l'aspetto grafico, tanto che l'impaginazione e la tipografia non sono solamente applicazione di modelli estetici, bensì rappresentano essi stessi uno spazio fisico di elaborazione e di costruzione di tale estetica. Sicuramente di ciò sono responsabili le ricerche, tradotte anche in vere e proprie prove editoriali, sulla grafica e sulla tipografia nonché sulla fotografia come "nuova visione" condotte in ambito tedesco oltreché ungherese e russo. I riferimenti vanno alle sperimentazioni della Bauhaus, e in particolare al laboratorio di tipografia sotto la direzione di Herbert Bayer (poi di Joost Schmidt) così come a figure di spicco quali László Moholy-Nagy e Jan Tschichold, fino all'universo sovietico di Aleksandr Rodčenko ed El Lisitskij, senza tralasciare l'esperienza, cronologicamente precedente, del futurismo per quanto riguarda l'ambito italiano. Sono tutti artisti poliedrici e innovatori di quella che è la concezione della pubblicazione, a partire dalla sua fase progettuale per arrivare alla fruizione da parte del pubblico, esplorando pratiche sempre diverse e ibride che "mêlent la photographie à la typographie, alliées dans des mises en pages d'inspiration souvent constructiviste"[74], o ancora derivando e mutuando esperimenti nati in campo tipografico per applicarli al campo fotografico e viceversa. Come vedremo, ad esempio, tra le pagine di una rivista quale "La Casa bella", nei primissimi anni Trenta, l'utilizzo accostato e contrapposto del bianco e del nero tipografico come evidenziazione di testi e titoli, ma anche di immagini stesse, rende evidente il procedimento di produzione fotografica che va dal negativo al positivo: l'esempio della sedia di Mies van der Rohe, pubblicata nel numero di settembre del 1931 di "La Casa bella", è eclatante in questo senso, giocando tutto sulla dualità bianco-nero con conseguenze anche a livello semantico, poiché la pubblicazione del "negativo fotografico" avviene a dimostrazione del "rapporto più astratto" di "questo arredo nel complesso delle forme naturali"[75] (Figura 1).

Inoltre, un simile utilizzo dell'immagine richiama, a livello visivo, i risultati delle impressioni dirette su carta messe in atto nei rayogrammi, così come i fotogrammi di Moholy-Nagy o le schadografie di Christian Schad.

A Moholy-Nagy, illustratore e curatore delle pubblicazioni della Bauhaus, si devono nuove e importanti concezioni in campo non solo fotografico ma anche tipografico, ad esempio quella notoria di evidenziare determinate parole tramite il neretto, o addirittura un carattere ancor

[74] Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales…*, cit, p. 95.
[75] Leader, *Una sedia*, in "La Casa bella", a. IV, n. 45, settembre 1931, pp. 36-37.



1. Esempio di presentazione fotografica di una sedia in tubolare metallico disegnata da Mies van der Rohe, proposto da "La Casa bella" in due versioni perfettamente speculari. S.a., arch. Mies van der Rohe, *sedia*, in Leader, *Una sedia*, in "La Casa bella", a. IV, n. 45, settembre 1931, pp. 36-37.

più marcato, anziché utilizzare il corsivo. Con Walter Gropius cura e realizza la collana dei *Bauhausbücher*: quattordici volumi molti dei quali redatti dai professori della Bauhaus e inerenti i vari campi di interesse e ricerca della scuola, tra i quali spicca l'ottavo, da lui curato ed edito nel 1925, ovvero *Malerei Fotografie Film*. Il volume indaga tre media ma soprattutto la fotografia, attraverso la riproduzione di ben settantaquattro fotografie tramite altrettante tavole[76], compresi esempi di fotomontaggi di Hannah Höch e Paul Citroën, così come di fotoplastica per manifesti pubblicitari o di propaganda e un tipofoto dello stesso Moholy-Nagy: un progetto di testata per la rivista "Broom" del 1922.

Proprio con il "Tipofoto" Moholy-Nagy ha la capacità di influenzare due generazioni di tipografi, trovando anche nell'ambito teorico-estetico una nuova impostazione per una teoria artistica dell'informazione e della comunicazione visiva che esplora in tutto e per tutto il mezzo fotografico non solo come *riproduzione* bensì anche come *produzione*, collegandolo

[76] Cfr. Moholy-Nagy, László, *Malerei Fotografie Film*, vol. II, a cura di Antonello Negri, Scalpendi, Milano 2010, pp. 104-110.

ad altri campi e soprattutto alla tipografia, indagando a fondo i rapporti possibili tra segno tipografico, impaginazione e fotografia, già a partire dal 1925:

> […] libri, riviste e giornali illustrati si stampano a milioni. L'inequivocabilità del reale, del vero, nella quotidianità è alla portata di tutte le classi. L'igiene dell'ottico, un sano vedere, si diffondono a poco a poco.
> Cos'è il tipofoto?
> La tipografia è comunicazione in forma di stampa.
> La fotografia è rappresentazione visuale di quanto è otticamente percepibile.
> Il tipofoto è comunicazione visuale rappresentata nel modo più esatto.
> Ogni tempo ha un atteggiamento ottico che gli è proprio; il nostro è quello del film, della pubblicità luminosa, della simultaneità degli avvenimenti sensorialmente percepibili. Ci ha dato nuove basi creative, in continuo sviluppo anche in tipografia. La tipografia di Gutenberg, durata sin quasi ai nostri giorni, si muove esclusivamente in una dimensione lineare. Con il processo fotografico, si estende a una nuova dimensionalità, oggi totalmente nota, che ha esordito con i giornali illustrati, i manifesti, la stampa decorativa. […]
> Con la loro concreta efficacia ottica, i materiali tipografici stessi possono rappresentare visivamente il contenuto della comunicazione anche senza altre mediazioni, cioè senza necessariamente aver bisogno di mediazioni intellettuali. Trattata come materiale tipografico, la fotografia è di grande efficacia. Come illustrazione può apparire accanto o in aggiunta alle parole, o sostituire le parole come "fototesto", precisa forma rappresentativa che, nella sua obbiettività, non permette alcuna interpretazione individuale. La composizione, la rappresentazione si basa su rapporti ottico-associativi dando luogo a una continuità visuale-associativa-concettuale-sintetica, al tipofoto come rappresentazione inequivocabile, nella struttura formale *otticamente* più efficace[77].

La rivoluzione grafica-tipografica-fotografica della metà degli anni Venti consiste dunque, primariamente, in una riconsiderazione e in uno scardinamento delle coeve concezioni spazio-temporali: "un richiamo alla necessità di 'contribuire alla costruzione del proprio tempo con i mezzi che gli sono propri'"[78]. Insomma si esige adesso più che mai una simultaneità della visione che si traduce nell'ingresso, all'interno della pubblicazione architettonica, di una dimensione spazio-tempo rinnovata e che sostituisce la passività con l'attività dell'occhio, ovvero uno sguardo attivo-sintetico a uno invece passivamente contemplativo. In questo sicuramente il debito va al cinema e alla diffusione dell'immagine in movimento, al piano sequenza e alla simultaneità.

Johannes Molzahn, pittore, fotografo, grafico e tipografo, elabora questo nuovo tentativo di collegamento tra spazio, tempo e immagine formalizzandolo nella teoria di illustrazione di

---

[77] Moholy-Nagy, László, *Pittura Fotografia Film*, vol. I, a cura di Antonello Negri, Scalpendi, Milano 2010, pp. 64-66.
[78] Negri, Antonello, *Verso una nuova visione*, in Moholy-Nagy, László, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 16.

libri chiamata “Buchkinema”, ovvero libro cinematografico, e condensandolo nella formula “Nicht mehr Lesen! Sehen!”[79]: messa in movimento dell’immagine fotografica tramite la successione, come nel cinema — concetto espresso anche nel secondo volume dei *Bauhausbücher* da Moholy-Nagy — e dunque puntualizzando sul ruolo cardine della fotografia nella pubblicazione.

Molzahn auspica una meccanizzazione completa grazie all’apparecchio fotografico che sostituisce l’occhio più lento, e quindi meno piacevole e comunicativo, del disegnatore: “il nuovo orientamento visivo della gente moderna deriva unicamente dal ritmo e dal disorientamento caratteristici dei nostri tempi inquieti e porterà all’elaborazione di nuove forme”, o ancora:

> Il libro illustrato, la rivista, non ancora oggi, ma domani. Tutti sono governati dallo stesso principio. Fotografia! […] Uno degli strumenti più importanti per chiarire i problemi attuali, per ricreare l’armonia tra i processi di lavoro e di vita. È la foto che ci informa continuamente e suggerisce le nuove dimostrazioni di un’opera contemporanea attraverso il linguaggio penetrante dell’immagine. La foto è il battistrada per l’epoca del tempo e dello sviluppo; la moltitudine e la disposizione di sensazioni visive costringe al lavoro ininterrotto di assimilazione per gli occhi e la psiche. Ogni nuova forma diventa rapidamente una realtà e viene sostituita; un giorno, e questo giorno non è molto lontano, avremo assorbito non solo l’immagine, ma anche lo spirito di questi nuovi contorni di un’età, e questo spirito informerà la nostra azione.
>
> Sì, questo presente realmente visivo produrrà necessariamente i suoi maggiori effetti con mezzi visivi. L’immagine diventerà una delle armi più efficaci contro l’intellettualismo e contro la meccanizzazione dello spirito. “Smettete di leggere! Guardate!” sarà il motto nella formazione. “Smettete di leggere! Guardate!” sarà il principio guida nello sviluppo dei giornali - già le illustrazioni del quotidiano di oggi rivendicano più spazio. Ma solo il passaggio al principio fotografico nei processi produttivi inaugurerà la rivoluzione finale[80].

Il primato accordato all’immagine trova una conferma lampante nelle coeve pubblicazioni specialistiche di architettura in Italia, ma si riconosce in particolare nell’impaginazione quella dimensione di sequenza, di tempo, che manca alla fotografia presa singolarmente, soprattutto nel caso specifico delle riprese architettoniche, e che risulta dalla successione degli oggetti architettonici nella pagina singola così come tra le pagine della pubblicazione, libro o rivista che sia.

---

[79] Molzahn, Johannes, *Nicht mehr Lesen! Sehen!*, in “Das Kunstblatt 12”, n. 3, März 1928, pp. 78-82: “Smettete di leggere! Guardate!” (traduzione mia).
[80] *Ibidem* (traduzione mia).

Strettamente connessa all'immagine fotografica e alla sua dimensione spazio-temporale all'interno della pagina, è la griglia grafica ovvero la struttura primaria fatta di caselle, margini, segni tipografici e tutto ciò che è necessario alla *mise en page* dei contenuti: una griglia piuttosto ferrea nelle riviste, che non ammette deroghe tanto da presupporre una vera e propria supremazia della stessa alla quale tutto tende ad attenersi: testo e immagini, queste ultime di risulta sempre più "mutilate", tagliate, come nel caso di "Quadrante" ad esempio, fino allo scontornamento e smarginamento in atto invece in "Casabella".

Esiste una sottile connessione, come vedremo a breve, tra le ricerche sulla nuova tipografia soprattutto di ambito tedesco, ma anche russo, e l'applicazione, più o meno diretta, di queste teorie nelle riviste di architettura italiane. Ovviamente non tutte e non in eguale misura, ma periodici quali "Casabella" o "Quadrante" citano espressamente, soprattutto per il tramite di Edoardo Persico e di Guido Modiano, autori come Tschichold, Moholy-Nagy (cfr. Capitolo III) o Willi Baumeister, oltre a metterne in pratica gli assunti.

A mio avviso, la "Casabella" dei primi anni Trenta, e almeno fino a tutto il 1935, occhieggerà anche molto El Lisitskij e le sue teorie sull'arte tipografica, così come l'applicazione diretta di queste all'interno delle riviste "Merz" e "Vešč' Objet Gegestand".

Come afferma Matthias Noell, nella Germania degli anni tra le due guerre sono i fotografi, insieme ai grafici e ai tipografi, a rinnovare, contemporaneamente agli architetti, stile, concezioni e teoria della loro produzione artistica[81]. In particolare, il tipografo Jan Tschichold parla di una "tipografia elementare" già nel 1925, nell'omonimo inserto *Elementare typografie*, di fatto il manifesto di un rinnovato modo di comunicare, apparso nel numero speciale della rivista "Typographische mitteilungen. Zeitschrift des bildungsverbandes der deutschen buchdrucker", dove riassume in dieci punti gli assunti per un nuovo design grafico a uso dei professionisti del settore — quali stampatori, tipografi, grafici — e per una tipografia funzionale, che, esattamente come la coeva architettura, sia ridotta ai suoi mezzi elementari, ovvero caratteri, cifre, segni, linee verticali e orizzontali della macchina da scrivere e alla contrapposizione di forma e colore. In sintesi, il pensiero di Tschichold si orienta in direzione di una forma al servizio del contenuto nel modo più semplice, breve, diretto e avvincente possibile, che sostituisca la fotografia, mezzo preciso e realistico oltreché

[81] Cfr. Noell, Matthias, *Nicht mehr lesen! Sehen! Le livre d'architecture de langue allemande dans les années vingt*, in Leniaud, Jean-Michel, Bouvier, Béatrice (dir.), *Le livre d'architecture XV-XX siècle*, Journées internationales d'études, (Collège de France, Paris, 8-9 novembre 2001), École nationale des Chartes, Paris 2002, p. 144.

maggiormente comunicativo, all'illustrazione, interpretazione mai fedele bensì più o meno aderente alla realtà; una tipografia insomma con scopo sociale. Questo inserto, stampato in rosso e nero e distribuito in 30.000 copie, non può che presentare le opere, tra gli altri, di numerosi membri della tipografia Avant-garde come Max Burchartz, Johannes Molzahn, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer (suo è il carattere "Universal", del 1925, profondamente miesiano in quanto la sua forma è derivante dalla funzione: tutto minuscolo per ottimizzare lo spazio a disposizione e per evitare gerarchizzazioni), ponendosi in contrasto ferreo con lo scenario editoriale coevo. La base della nuova tipografia viene esemplificata dal massimo contrasto tra bianco e nero e formalizzata nel suo primo libro, testo-cardine da lì in avanti, immediatamente echeggiato a livello internazionale e adottato come libro di testo al Bauhaus: *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, edito nel 1928[82].

Questo libro si aggiunge al precedente articolo *Die Neue Typographie* pubblicato nel 1923 da Moholy-Nagy nel catalogo della prima mostra del Bauhaus, dove egli afferma la necessità di una massima chiarezza della tipografia, ovvero del carattere tipografico così come dell'impaginazione in quanto strumento di comunicazione, e indica un nuovo modo di intenderne l'utilizzo secondo i principi del funzionalismo in campo tipografico, includendo l'idea di una composizione asimmetrica, di caratteri senza grazie e preferibilmente minuscoli, l'uso della fotografia, della griglia grafica e di forme geometriche, escludendo qualsiasi forma di decorativismo[83].

La rivelazione per Tschichold è proprio la mostra del Bauhaus a Weimar nel 1923, per la conoscenza dell'opera di Walter Gropius, di Oskar Schlemmer e di Moholy-Nagy, ma soprattutto delle teorie di Théo Van Doesburg e del De Stijl olandese, su cui fu tenuta una conferenza, così come della grafica di Joost Schmidt: insomma, qui è in atto la vera rivoluzione culturale dell'epoca, è questa la vetrina più aggiornata e internazionale sulle ricerche artistiche del periodo.

Tali sono gli autori le cui opere vengono citate, insieme a quelle di Filippo Tommaso Marinetti, nel testo *Die Neue Typographie* del 1928, di fatto una sorta di sviluppo dell'inserto del 1925, che va a gettare le basi per un'impaginazione secondo criteri moderni, conferendo il primato all'utilizzo della fotografia, ma anche dell'asimmetria e del dinamismo: un

---

[82] Ivi, p. 145.

[83] Moholy-Nagy, László, *Die Neue Typographie*, in *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, Staatliches Bauhaus, Weimar/Karl Nierendorf, Köln, Bauhausverlag, Weimar-München 1923.

contrasto netto rispetto agli usi di allora che vedono ancora l'impaginato simmetrico e composto di un manoscritto medievale, rigido e chiaramente non funzionale poiché inadeguato alle nuove necessità comunicative o commerciali sia del prodotto editoriale che di quello promozionale e pubblicitario. Come afferma dunque Tschichold:

> La nuova tipografia si distingue da quella vecchia in quanto il suo primo obiettivo è di sviluppare la sua forma visiva direttamente dalle "funzioni" del testo. È fondamentale dare un'espressione pura e diretta al contenuto di qualsiasi stampato; proprio come nei lavori tecnologici e in natura. La forma deve venire fuori dalla funzione. […] Le singole parti di un testo sono connesse tra loro in base a un ben definito rapporto logico, predeterminato dalla forza e dal valore del contenuto. Spetta al tipografo esprimere queste relazioni chiaramente e visivamente, attraverso le dimensioni e gli spessori dei caratteri, la disposizione delle righe, l'uso del colore, la fotografia, ecc.[84].

Conseguentemente a questi assunti, diviene allora possibile subordinare le direttrici del nuovo impaginato a una vera e propria gabbia sottostante, ovvero la griglia grafica che accosta elementi e spazi vuoti di vitale importanza e minuziosamente equilibrati: la considerazione dello spazio vuoto, ovvero la strutturazione dello spazio-pagina, della pagina bianca come elemento imprescindibile rappresenta sicuramente un portato innovativo di questo periodo. Il dinamismo rafforza la tensione strutturale della pubblicazione tramite il ricorrere alle geometrie ben definite di elementi rettangolari, di barre e filetti. Infine, altra rivoluzione è rappresentata dall'utilizzo in pesi diversi, ovvero alternando grassetto a corsivo per esempio, dei caratteri bastoni — è del 1927 il "Futura" di Paul Renner, uno tra i caratteri prediletti dalla Nuova Tipografia, ma anche dai nascenti regimi totalitari sia tedeschi che italiani — in sostituzione dei gotici o graziati fino ad allora più in uso in Germania, cioè gli stessi caratteri utilizzati da Gutenberg nella sua Bibbia del 1452: ormai vetusti, di difficile lettura e di conseguenza poco funzionali. Tschichold ha rigide prese di posizione che ritratterà nel dopoguerra, arrivando ad affermare un parallelismo vero e proprio, una somiglianza ovvia tra gli insegnamenti della Nuova Tipografia e i totalitarismi quali Nazismo e Fascismo, da ritrovarsi proprio in quella tanto audace teoria di una restrizione ferrea dei tipi di carattere

[84] Tschichold, Jan, *Die Neue Typographie*, 1928, cit. in Chinellato, Aurelio, Noventa, Giovanni Claudio, *La superficie bianca. Il prodotto editoriale tra storia e progetti*, IUSVE, edizioni libreriauniversitaria.it, Padova 2013, p. 44.

come nella disposizione più o meno militaristica delle linee[85]: "Nel 1933, Renner presentò il Futura alla Triennale di Milano con grande successo. Piacque ai gerarchi fascisti che lo elessero a carattere del regime"[86].

Artisti e tipografi moderni vedono le due pagine di un libro come un oggetto integrale, poiché l'impaginazione deve sostenere il contenuto. Superficie bianca, testo, colore e immagine fotografica sono elementi della nuova tipografia anche per Théo Van Doesburg, il quale sostiene che:

> il libro viene letto da sinistra a destra e dall'alto in basso. Ma allo stesso tempo, esso è visto un'intera pagina alla volta. Con questo processo simultaneo (acustico-ottico), il libro moderno si è arricchito di una nuova dimensione plastica. L'antica costruzione/ composizione tipografica era passiva e frontale, mentre l'aspetto tipografico moderno è attivo e acquisisce una dimensione spazio-temporale[87].

Sicuramente è di matrice olandese, ma andato in eredità ad alcune testate italiane quali "Casabella", l'utilizzo di assi ortogonali a formare una griglia geometrica ben definita che molto deve alle demarcazioni di linee rette nere sulle quali Mondrian, che collaborerà con El Lisitskij, Moholy-Nagy, Georges Vantongerloo e Mart Stam alla rivista "ABC"[88], basa il suo messaggio pittorico e che permettono l'ingresso dell'astrazione pittorica nel campo della grafica, ormai non più esclusivamente finalizzata alla mera oggettività e rappresentazione.

Per quanto riguarda le sperimentazioni di El Lisitskij in campo grafico sono inoltre fondamentali, come portato per quelli che saranno i successivi sviluppi in materia nell'ambito italiano, "Die Kunstismen" del 1925 e, successivamente, il *Katalog des Sowjet-Pavillions auf*

---

[85] "A few years after Die neue Typographie Hitler came. I was accused of creating 'un-German' typography and art, and so I preferred to leave Germany. Since 1933 I have lived in Basel, Switzerland. In the very first years I tried to develop what I had called Die neue Typographie and wrote another text-book, Typographische Gestaltung in 1935 which is much more prudent than Die neue Typographie and still a useful book! In time, typographical things, in my eyes, took on a very different aspect, and to my astonishment I detected most shocking parallels between the teachings of Die neue Typographie and National Socialism and Fascism. Obvious similarities consist in the ruthless restriction of typefaces, a parallel to Goebbels' infamous Gleichschaltung, and more or less militaristic arrangements of lines. Because I did not want to be guilty of spreading the very ideas, which had compelled me to leave Germany, I thought over again what a typographer should do. Which typefaces are good and what arrangement is the most practicable?"; cfr. Tschichold, Jan, *Lecture to the Typography USA seminar*, (New York, 18 April 1959), Print XVIII, n. 1 (1964), pp. 16–17.

[86] Castellacci, Claudio, Sanvitale, Patrizia, *Il Tipografo. Mestiere d'arte*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 214.

[87] Van Doesburg, Théo, *Das Buch und seine Gestaltung*, in "Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit", vol. 21, 1929, p. 569, cit. in Noell, Matthias, *op. cit.*, p. 146 (traduzione mia).

[88] "ABC. Beiträge zum Bauen" (1924-1928) è una rivista svizzera edita tra Basilea e Zurigo da Thalwil in 10 numeri (serie di 6 e 4) da Hans Schmidt, Mart Stam, El Lisitskij ed Emil Roth. In particolare, il numero 2 del 1926, a cura di Hannes Meyer, presenta al suo interno i contributi di Willy Baumeister, Iwan Tschichold, El Lisitskij, Georges Vantongerloo, Piet Mondrian e László Moholy-Nagy: di quest'ultimo anche un articolo sulle mostre di fotografia e film: cfr. Meyer, Hannes (dir.), "ABC. Beiträge zum Bauen", n. 2, 1926, pp. 1-8. Per la bibliografia su "ABC" si rimanda a: Gubler, Jacques (a cura di), *ABC. Beiträge zum Bauen. Architettura e avanguardia 1924-1928*, Electa, Milano 1983; Ingberman, Sima, *ABC: International Constructivist Architecture, 1922-1939*, The MIT Press, Cambridge-London 1994.

der Internationalen Presse-Austellung di Colonia del 1928, dal cui accostamento, vero e proprio cortocircuito di immagini, risentiranno molto le fotocomposizioni e i fotomontaggi di Pier Maria Bardi in "Quadrante" tra il 1933 e il 1936.

Non va dimenticato che Tschichold aveva studiato attentamente il lavoro di El Lisitskij ed è intensa la corrispondenza tra i due, tutta di argomento prettamente tipografico, così come quella con Moholy-Nagy, entrambe datate intorno agli anni 1924-1925 e che vedono principalmente lo scambio di testi e di materiale fotografico per pubblicazioni, come testimoniato nell'epistolario con la compagna Sophie Lisitskij-Küppers[89]. El Lisitskij ha un approccio fisico, totalizzante e "costruttivo" con la pubblicazione, e in particolare con i libri e le riviste, alle quali conferisce tale importanza da considerarle alla stregua dei progetti espositivi. Questo aspetto influenza sicuramente il mondo editoriale occidentale, soprattutto tedesco, con cui entra in contatto: economia e funzionalità delle forme nella poligrafica, contro gli estetismi e gli sperimentalismi astratti e senza un fine che fanno collidere impianto grafico e contenuto.

> Poiché le questioni attuali che riguardano la vita culturale nell'Unione Sovietica venivano diffuse in tutto il mondo attraverso il periodico *URSS in costruzione*, l'impaginazione dei suoi fascicoli, ottimamente stampati e illustrati, interessava sempre più Lisitskij. Essi erano per lui quasi un equivalente dei progetti di esposizioni e venivano da lui elaborati in modo altrettanto collettivo.
> Nella redazione si incontravano scrittori, studiosi, artisti e fotografi. Ogni numero trattava un solo tema fondamentale, che veniva deciso dal redattore-capo Krasnov e dallo scrittore prescelto, che era responsabile delle didascalie. Questo testo veniva trasformato da Lisitskij, dopo intensa consultazione con l'autore, in un menabò ottico. Disegnava nel fascicolo le fotografie che i fotografi dovevano fare, forniva loro le più precise indicazioni e i principi compositivi, in modo da ottenere per il montaggio il materiale più adeguato al contenuto. I migliori fotografi dell'Unione Sovietica lavoravano per questa straordinaria redazione[90].

L'ultimo passaggio, concernente il "disegno" di fotografie da effettuarsi all'interno di ogni fascicolo secondo principi minuziosi, risulta allora fondamentale, poiché testimonia una vera e propria pratica "costruttiva" nella rivista, dove l'immagine fotografica risulti il più possibile affine al testo e, di conseguenza, dipendente dalla parola scritta. Questo va visto soprattutto in

---

[89] Cfr. Lisitskij-Küppers, Sophie, *Ricordi e lettere*, in Lisitskij-Küppers, Sophie (a cura di), *El Lisitskij. Pittore architetto tipografo fotografo. Ricordi lettere scritti*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 11-96. In particolare, per Tschichold: lettera a Sophie datata Brione, 23.3.25, p. 55; Mosca, 19.9.25, pp. 63-64; (lettera alla madre?) Mosca, Arbat (s. d.), p. 66. Per Moholy-Nagy, cfr: Orselino, 16.5.24, p. 46; (alla madre) Mosca, 15.9.25, pp. 62-63.

[90] Cfr. Lisitskij-Küppers, Sophie, *Ricordi e lettere, XIII*, in Lisitskij-Küppers, Sophie (a cura di), *op. cit*., p. 92.

relazione con il fatto che Lisitskij considera "lo scritto il materiale edilizio più importante dell'architettura libraria. La forma di scrittura tipografica dà alla parola diverse sfumature di significato, le combinazioni di forme di scrittura descrittive (grafiche) e spaziali (dimensionali) fissano l'attenzione su una parola determinata o su un brano"[91].

Per Lisitskij dunque, a determinare la struttura, la forma di un prodotto editoriale, sono lo scopo e il contenuto, così come il materiale, del prodotto stesso, il quale va costruito e mai abbellito. Tale compito spetta all'impaginatore artistico e il libro viene paragonato a un'opera di architettura, essendo configurati entrambi in maniera funzionale.

2.3 La portata della grafica italiana tra azione e ricezione

In Italia i primi segnali di una rivoluzione in campo grafico si registrano ben prima degli anni Venti, quando sono in realtà i futuristi a comprendere, tra i primi — è del 1913 il Manifesto *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà* dove Marinetti espone il concetto di "rivoluzione tipografica" — la valenza altamente figurativa e la natura visuale del carattere tipografico, di gran lunga più potente della stessa immagine[92]: questo poiché è la parola, in particolare quella scritta, la parte fondamentale, un potenziale strumento divulgativo, comunicativo e promozionale. Renderla visiva, figurativa e pittorica o scultorea, è la sintesi più diretta e mirata e ciò sembra anticipare le successive affermazioni di Hugo Ball nel Manifesto Dada del 1916 in cui si arriva alla definitiva identificazione tra parola e immagine, dal momento che ad ogni cosa corrisponde una parola, ma anche quest'ultima diviene una cosa stessa. Da qui alla concezione dell'"oggetto-libro", tangibile e materico, il passaggio è breve e il portato di tale slittamento per le riviste, soprattutto di grafica e di architettura, in particolare d'avanguardia, imprescindibile. Non va inoltre dimenticata l'apertura di alcune riviste futuriste degli anni Dieci alla linea architettonica di matrice tedesca e olandese, e il parallelo con la stessa architettura anche a livello di forme e funzioni: ovvero "Noi. Rivista d'Arte Futurista" di Enrico Prampolini e "La Nuova Architettura" di Luigi Colombo (Fillia), capaci entrambe di sostituire regolarità e simmetria a un vero e

[91] Charžiev, *Il grafico El Lisitskij*, in Lisitskij-Küppers, Sophie (a cura di), *op. cit.*, p. 372.

[92] "If Futurism had accomplished nothing else but a profound shift away from an antiquated emphasis on central-axis composition to dynamic asymmetrical and otherwise sculptural typographic images, it would have made a lasting contribution to written and verbal language. Marinetti was the force behind an innovative typographical scheme that sought to overcome anachronistic vocabularies through the introduction of onomatopoeic word-play and typographic distortion", in Heller, Steven, *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*, Phaeton Press Limited, Londra 2003, p. 36.

proprio caos di una parte del futurismo, quello marinettiano. La seconda, in particolare, parla di una nuova architettura con termini che molto avranno a che vedere con quella razionalista, ovvero, l'arma più accesa e pugnace di "Quadrante"[93] a partire dal 1933.

Duplice è la risposta alle teorie futuriste in campo tipografico: minaccia incombente a un modello di equilibrio derivante dalla tradizione rinascimentale, floreale e citazionista, per Raffaello Bertieri e il suo "Il Risorgimento Grafico"[94], esaltazione e ammirazione da parte di "Campo Grafico" di Attilio Rossi e Carlo Dradi.

In "Il Risorgimento Grafico" perdurano per molti anni, almeno fino ai Trenta, motivi floreali liberty, cornici e fregi decorativi, senza disdegnare i caratteri romani e l'impaginato classico secondo i canoni aurei con giustezza a due colonne e un generale bilanciamento simmetrico. L'antitesi verso il futurismo viene parzialmente ridimensionata con una serie di articoli intitolati alla *Rivoluzione grafica*[95] a firma di uno tra i suoi più importanti collaboratori, Carlo Frassinelli, tra il 1921 e il 1922, anticipazione del cambio di forme del 1936, dunque in una fase piuttosto tarda, quando spariscono i decorativismi e si apre parzialmente al Razionalismo anche se permane una ferrea distinzione tra testi e pubblicità, quest'ultima considerata come un elemento che inquina la pagina. Probabilmente in questo è di aiuto la creazione, sempre per opera di Raffaello Bertieri, dello Studio Artistico Nebiolo nel 1933, costituito da numerosi specialisti nella progettazione del carattere tipografico. Gli effetti della rivoluzione tipografica del futurismo, in particolare l'inserimento del dinamismo nella pagina, che si traduce soprattutto con la predilezione per le asimmetrie, le diagonali e l'utilizzo "libero" dei caratteri, si fanno sentire però, in modo più accentuato, nel 1940, quando la testata modifica le copertine in direzione di una maggiore sintesi e modernità, ma soprattutto quando

---

[93] Cfr. Chinellato, Aurelio, Noventa, Giovanni Claudio, *op. cit.*, p. 18.

[94] Fondata nel 1902, "Il Risorgimento Grafico" si muove, in particolare nei suoi primi anni, in direzione di un tradizionalismo che prosegue la retorica dannunziana della tipografia-arte, la quale difende la staticità simmetrica del manoscritto medievale e disprezza gli stampati più popolari, pressoché ignorando l'irreversibile progresso tecnico dei mezzi strumentali. Raffaello Bertieri ne diventa nel 1904 direttore responsabile, assumendone nel 1906 la proprietà. Cessa le sue pubblicazioni nel 1941. Per una scheda completa sulla rivista si segnala: "Il Risorgimento Grafico", in http://www.lombardiabeniculturali.it/pereco/schede/619/. Cfr. anche: Miraglio, Elena, *Pubblicità e promozione industriale fra le pagine de "Il Risorgimento Grafico"*, in "Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale", n. 13, 2014, pp. 49-78, in www.memofonte.it; De Pasquale, Andrea et. al. (a cura di), *Nova ex Antiquis. Raffaello Bertieri e il Risorgimento Grafico*, catalogo della mostra, (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, 4 ottobre - 16 dicembre 2011), s.n., Milano 2011; Vitiello, Rossana, *Decorazione e modelli figurativi del primo ventennio del Novecento nella rivista "Il Risorgimento Grafico"*, in "Studi di storia delle arti", n. 6, Istituto di Storia dell'Arte, Università di Genova, Genova 1990, pp. 127-150.

[95] Cfr. in particolare: Frassinelli, Carlo, *Prolegomeni per una rivoluzione grafica*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XXVIII, n. 6, giugno 1921, s.p.; Id., *Embriologia grafica rivoluzionaria*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XIX, n. 1, gennaio 1922, s.p.; Id., *Embriologia grafica rivoluzionaria*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XIX, n. 3, marzo 1922, s.p.; Id., *I concetti negativi della rivoluzione grafica: il Futurismo*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XIX, n. 7, luglio 1922, s.p.

Frassinelli, collaboratore anche della rivista torinese "Graphicus"[96], elabora a Torino il *Trattato di architettura tipografica* (1941), ove egli pone sullo stesso livello di complessità, alla stregua di El Lisitskij, la costruzione di un edificio e la concezione architettonica di un prodotto editoriale:

> L'architettura - come concetto - è rientrata in questi ultimi anni in tipografia, ma solo per significare buona disposizione, costruzione e invenzione delle forme tipografiche, o per affermare che la costruzione di una pagina di caratteri richiede le stesse cure che l'erezione di un edificio, sia per il fatto che la struttura dei caratteri è architettonica, sia per l'insistenza e l'inevitabilità delle linee tipografiche che sono sopra, sotto e ai fianchi dell'immaginario asse verticale che divide la pagina[97].

Dunque, di fatto, per Frassinelli la tipografia è, alla stregua dell'architettura, un fatto plastico poiché come quest'ultima deve sottostare a regole precise in materia di costruzione e di buona disposizione; poiché la pagina e i caratteri tipografici stessi, esattamente come un edificio, possiedono una struttura eminentemente architettonica.

Diversa risulta invece la posizione di "Campo Grafico" che dedica al futurismo un intero numero monografico, per poi cessare le pubblicazioni, cioè il numero 3-5 marzo-maggio 1939, vero e proprio atto di esaltazione del movimento per quanto riguarda l'aspetto grafico e tipografico:

> Da molto tempo Enrico Bona[98] coltivava l'idea e la speranza di dar forma la meno indegna possibile a un fascicolo di "Campo Grafico" dedicato al Futurismo e al suo Fondatore. Condizioni favorevoli all'attuazione dell'idea si sono verificate solo recentemente […]. Questi cenni […] per giustificare da un punto di vista morale particolare l'enorme ritardo con cui appare nel mondo grafico questa documentazione sulla precedenza assoluta e finora ignorata o quasi che va riconosciuta e rivendicata al futurismo italiano e al suo Capo in merito al rinnovamento rivoluzionario delle espressioni grafiche. Tale giustificazione, che è al tempo stesso aperta dichiarazione di fede nell'italianità nell'originalità nell'attualità dei principi fondamentali del futurismo, riuscirà forse più difficile se non impossibile ad altri meno giovani […] Una scusa li potrà salvare: quella di essere stati vittime dei propri preconcetti e di quelli di una larga zona di pubblico e non solo del pubblico che nel futurismo altro non sa vedere se non un

---

[96] "Graphicus" nasce a Torino nel 1911, prima come "Piemonte Grafico", sotto la direzione di Silvio De Bianchi, per poi divenire tale nel 1920 con Luigi Gianolio. L'intento della rivista consiste nel fornire un supporto sia culturale che professionale ai tecnici dell'industria alla luce delle più innovativi progressi tipografici. La rivista è oggi rinata in un'edizione on-line (http://www.graphicusmag.it) e cartacea con due uscite all'anno, riprendendo la regolare pubblicazione, dopo la temporanea sospensione nel 2010, grazie a una convenzione tra il Politecnico di Torino e l'Associazione Culturale Progresso Grafico.

[97] Frassinelli, Carlo, *Trattato di architettura tipografica*, s.n., Torino 1941, p. V, cit. in Tonini, Bruno, Tonini Paolo, *op. cit.*, p. 15.

[98] Enrico Bona (Rovereto, 1907 - Castano Primo, 1986) fu progettista grafico, tipografo e collaboratore di Raffaello Bertieri dal 1935 nonché ultimo direttore di "Campo Grafico". Per approfondimenti su Enrico Bona, cfr. Chiabrando, Mauro, *Un tecnico-esteta della tipografia: Enrico Bona, grafico autarchico*, in "Charta", a. XII, n. 64, maggio-giugno 2003, s.p.

> movimento di esaltati incompresi e incomprensibili. Ma non è mai troppo tardi per ricredersi e confessare a piena voce che il futurismo oggi è più vivo e vigoroso che mai e più che mai i suoi principi si rivelano atti a soddisfare il bisogno di continuo superamento ch'è nelle aspirazioni dei giovani. Siano intese queste affermazioni solo in riferimento alle opere grafiche e per quel tanto di collaborazione che il grafismo chiede al genio dei poeti e degli artisti[99].

La ripresa del futurismo, in relazione alla ricezione di modelli stranieri in Italia, va vista nei termini di una sorta di affinità di intenti, o meglio di un'espressione che si fa veicolo perfetto per un movimento che avanza e pone in prima linea un rinnovamento culturale attraverso le nuove tecnologie, un'alterazione della forma e funzione tradizionali nelle arti: il dinamismo che soppianta la staticità è un concetto strettamente in consonanza con gli assunti della nuova tipografia di matrice mitteleuropea[100].

Espressione della moderna tipografia italiana, la sperimentale, fortemente pratica "Campo Grafico" riunisce diverse personalità di operai e tecnici che si incontrano gratuitamente e fuori dagli orari di lavoro nella stamperia della stessa testata, coinvolgendo gli industriali sempre e solo per adoperarsi alla rivista, allineandola alla grafica europea e all'estetica delle avanguardie, combattendo l'orgia retorica di impaginazioni portate alla ribalta, un anno prima della sua fondazione ma ancora aperta al pubblico, dalla Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932[101]. Tutto questo con modi e toni sempre accesi e diretti, autentici e "spesso superiori alle più eleganti e informate disquisizioni di Modiano e perfino di Persico"[102], rivolti soprattutto contro l'opera tradizionale, vecchia e neoclassica portata avanti da "Il Risorgimento Grafico" di Bertieri. "Campo Grafico" si pone nell'ottica di una consapevole opposizione etica al fascismo rifiutando, ad esempio, come ricorda Attilio Rossi, di

---

[99] *Cronaca*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. VII, n. 3-5, marzo-maggio 1939, p. 59.

[100] In particolare, la seconda serie di "Noi: Rivista d'Arte Futurista", pubblicata a Roma dal 1923 al 1925 da Enrico Prampolini, presenta un aspetto tipografico al passo con gli assunti Avant-garde di funzionalismo e tecnica, a partire dalle copertine, vero paradigma dell'estetica macchinista della grafica europea. Cfr. Heller, Steven, *op. cit.*, pp. 34-39.

[101] Un esempio tra tutti, come ricorda lo stesso Attilio Rossi, è il fatto che la copertina del numero 1 del 1933 presenta un titolo bicolore in diagonale bassa da sinistra a destra, in posizione dunque rivoluzionaria, ma soprattutto un fotomontaggio: un richiamo esplicito alle sperimentazioni di Heartfield e Grosz, i quali, già da tempo, utilizzano il fotomontaggio quale mezzo di comunicazione di massa efficace alla propria lotta politica. Altri esempi sono la sperimentazione delle asimmetrie e della spazialità teorizzate dalla pittura astratta nelle impaginazioni; o ancora le riproduzioni a colori di opere di pittori d'avanguardia e astratti della Galleria del Milione come soggetti nelle pubblicità delle ditte di inchiostro (stesse tavole a colori pubblicate in seguito anche da "Quadrante"). Cfr. Rossi, Attilio, in Rossi, Attilio et. al., *Campo Grafico 1933-1939: rivista di estetica e di tecnica grafica*, catalogo della mostra, (Biblioteca di Palazzo Sormani, Milano 1983), Electa, Milano 1983, p. 10.

[102] Ivi, p. 12.

"pubblicare i manifesti" per il plebiscito fascista di Marcello Nizzoli e di Edoardo Persico, se non per il numero speciale a lui dedicato (Figura 2).

In tal modo i "Campisti" respingono quindi anche l'assunto per cui una grafica moderna potesse servire, come nel fascismo, "a diffondere le menzogne"[103].

Tra gli articoli chiave che "Campo Grafico" dedica all'impaginazione della rivista, vanno ricordati quello di Guido Bergossi, *Considerazioni sull'impaginazione della rivista*, e quello di Mario Finetti, *Appunti pratici su l'impaginazione*, entrambi comparsi nel numero di marzo del 1933, quindi poco dopo la stessa fondazione della testata.

Infine è interessante trovare l'applicazione dei principi teorici di impaginazione nelle riviste di architettura e un esempio su tutte è la *Recensione tipografica a "Edilizia Moderna"*, del 1934[104] (Figura 3), o l'articolo di Guido Modiano su *Willy Baumeister*[105] per la derivazione costruttivista della pratica grafica.

"Campo Grafico" è indubbiamente in prima linea nella campagna di modernizzazione e svecchiamento della tipografia italiana per proiettarla in una dimensione europea della quale la rivista diviene portavoce con toni anche accesi tra le sue pagine, che vedono articoli numerosi e coloriti firmati da Guido Modiano e che si scagliano contro la figura del tipografo-artista, sostenendo invece un sodalizio benefico e più sano tra tipografo e artista, soprattutto astrattista, o che criticano le edizioni della Triennale di Milano e la situazione grafica e tipografica italiana, tanto da paragonare quella del 1933 all'architettura in Italia nel 1928-1929[106].

---

[103] *Ibidem.*

[104] Il Campista, *Recensione tipografica a "Edilizia Moderna"*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 10, ottobre 1934, pp. 222-227.

[105] Modiano, Guido, *Willy Baumaeister*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. III, n. 5, maggio 1935, pp. 106-108.

[106] Modiano, Guido, *Padiglione della stampa*, in "Quadrante", a. I, n. 2, giugno 1933, p. 12: "Si è dimenticato che la tipografia nuova, in Italia, è ancora in una fase polemica: che la situazione grafica nel 1933 è quella dell'architettura nel 1928-29".

2. Presentazione di due manifesti di Edoardo Persico già pubblicati su "Graphicus" da Guido Modiano nel 1935. G. M., *Manifesti*, in "Capo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", n. 11-12, novembre-dicembre 1935, p. 244. Riproduzione GAP srl.

ner calcolo che tutto si rinnova senza camuffature nelle mani di chi è veramente giovane (la terapia del ringiovanimento ci fa sorridere), di chi porta in sè la sensibilità del periodo in cui è nato e non deve fare nessuno sforzo da mangiatore di chiodi per ringoiare i peccatacci di un passato più o meno prossimo. Rinnovare in fretta e in furia il più possibile e non accorgersi che altre cose, meno visibili ma più essenziali continuano l'andazzo vecchio, non è una prova felice per chi aspira ad essere integralmente moderno e non è nemmeno un piacevole giudizio, sia pur misurato dal metro avversario. Non insisteremo su altre trovate effervescenti di inconsistente dialettica, perchè noi amiamo la polemica documentata e apportatrice di idee, magari di difficoltà, e in un prossimo articolo spiegheremo come dovrebbero svolgersi i concorsi per ritornare alla loro specifica funzione. Le nostre critiche mirano sempre all'affermazione del gusto moderno e non ci stancheremo mai dal ripetere che « senza » chiarezza di idee « senza » comprensione intelligente e giovanile delle necessità del nostro tempo non è possibile fare qualche cosa di utile non solamente in tipografia, ma in qualsiasi campo. Queste qualità purtroppo sono rare; noi abbiamo avuto modo di constatarlo ogni volta che abbiamo indagato un po' in profondità e senza troppa soggezione, i manuali viventi della tradizione.

CAMPO GRAFICO

RECENSIONE TIPOGRAFICA A "EDILIZIA MODERNA"

I tentativi per evadere dal morboso tradizionismo, che tende a chiudere la tipografia in vecchi schemi inadeguati alle necessità ed al gusto attuali, sono sempre degni di considerazione.

Anche quando si esauriscano in un teorismo sperimentale destinato a fallire al contatto con le necessità pratiche, questi tentativi costituiscono pur sempre un utile contributo di ricerche e di esperienze, che possono portare la tipografia su un piano di realizzazioni più aderente alle mutate esigenze. Quando la fotografia e il progresso incalzante dei processi di fotoincisione aprì alle riviste e al libro possibilità illustrative nuove e impensate, il modulo classico di impaginazione — le due pagine frontali perfettamente simmetriche ed i margini severamente dosati secondo le antiche ricette che stabilivano i bianchi di piede e di fianco rispettivamente superiori a quelli di testa e cucitura — si palesò insufficiente a contenere le esuberanze dei nuovi elementi che venivano a interrompere il grigiore della fredda pagina di testo. Spinti dalle necessità, non si trovò di meglio, allora, che smarginare i cliché al vivo di carta, pur rispettando, in molti casi, lo schema tradizionale della pagina. Ne nacquero pagine che contenevano il materiale illustrativo, con esito caotico ed irregolare; che dovevano presto stancare loro i creatori medesimi. Così anche questa parziale soluzione-ripiego ha fatto ormai il suo tempo. Specie nell'impaginazione di riviste, in cui l'illustrazione — sempre più invadente — ha dato al testo un semplice valore di commento, la smarginatura dei clichés rispettosa dell'autonomia delle pagine, non consente di svolgere il problema illustrativo con la necessaria estensione.

L'impressione visiva che si riceve osservando due pagine frontali è unica. Da questa considerazione nacque l'idea di un unico schema impaginativo, sviluppantesi su entrambe le facciate; idea che ha già trovato delle ottime realizzazioni. Le pagine dell'opuscolo « 25 anni Olivetti » pubblicate nel numero scorso ne costituiscono un esempio notevole. Presentiamo, oggi, alcune pagine riprodotte da « Edilizia Moderna » — rivista eseguita dalla stessa Società grafica G. Modiano — nella quale il tema « due pagine in una » (cioè le due-contropagine trattate come una sola) è ripreso e sviluppato in una serie di esempi variati, ma ugualmente convincenti. In queste pagine il bianco della carta diventa elemento d'espressione e di colore, come le stesse illustrazioni e i blocchi di carattere: non

regola classica o neoclassica, perchè nessuno schema esterno lo costringe in spazi prestabiliti.

Il lettore, attraverso le esaurienti didascalie che presentano le singole tavole, può rendersi conto dei concetti veramente nuovi e sanamente *costruttivi* che informano l'impaginazione di questa bella rivista.

Lo schema impaginativo libero ed arioso — pur attraverso una costruzione severa, graficamente equilibrata — consente di sviluppare adeguatamente il materiale illustrativo e di distribuirlo sulle due facciate secondo un criterio unitario che ne rileva i diversi valori.

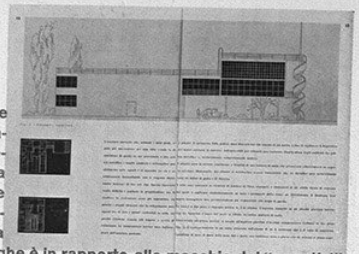
Si può fare, forse, una riserva sulla lunga giustezza del testo, adottata in certi casi per seguire il tema costruttivo d'impaginazione. Si dovrebbe provare se la suddivisione blocchi di testo più lunghi in più giustezze — per giovare alla lettura — non turbi l'equilibrio complessivo e non tolga a queste costruzioni lo slancio « orizzontale » che è loro caratteristico.

Come, anche, la legatura se eseguita a spirale metallica, certamente ovvierebbe a possibili imprecisioni di allineamenti, che tante cause tecniche originano, contro gli oculati calcoli del progettista e degli esecutori.

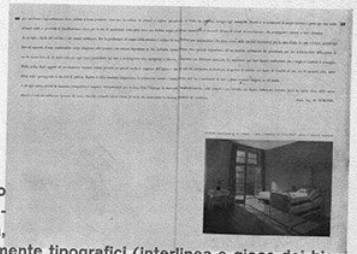
La legatura a spirale metallica, non invadendo che in minima parte il limite-carta riservato alla stampa, eviterebbe le ingrossature al dorso e favorirebbe al massimo lo spiegamento delle pagine, valorizzando le caratteristiche dello schema impaginativo. Pratica e solidissima, essa si adeguerebbe pienamente ai criteri di spregiudicata modernità che informano la rivista. E' la inevitabile concatenazione del rinnovamento: « Edilizia Moderna », rivista informata a criteri tipografici veramente moderni nel più estensivo significato della parola, richiama la necessità di una rilegatura francamente moderna.

IL CAMPISTA

Queste due pagine, che traducono tipograficamente le caratteristiche strutturali del Padiglione della Stampa alla V^a Triennale, sono fra i primi esempi più convincenti dello schema "due pagine in una". L'enfasi del portale è sottolineata dalla scontornatura del cliscè e dal rapporto delle giustezze del testo.



L'equilibrio tonale fra testo e illustrazioni è stato ottenuto con la scelta di un carattere densissimo e l'interlineatura; la plasticità delle righe è in rapporto alle macchie dei "negativi". Tutta la costruzione si regge sullo slancio della giustezza amplissima del testo, consentita dallo schema "due pagine in una".



Dove s'è voluto prestare alla pagina tipografica, con mezzi puramente tipografici (interlinea e gioco dei bianchi) l'atmosfera chiara e fredda di una camera di clinica.

Due pagine nelle quali lo schema raggiunge una particolare efficacia. I cliscè allargano il testo nella pagina di fronte, distendendolo sulla giustezza del frontespizio. Il cerchio colorato (arancione) sottolineante il blocco del sommario, introduce una forma geometrica che dà movimento alla quadratura dei blocchi tipografici.

LA SCUOLA FEDERALE GRAFICA DI VIENNA

Questa prima scuola di Stato per tutto quanto concerne la fotografia scientifica e applicata, come i metodi di riproduzione di stampa, è stata fondata nel 1888. Essa si compone di quattro sezioni così suddivise per materie:

Prima sezione: Divisa per fotografia e processi di riproduzione, nonchè grafica manuale, questa sezione si suddivide in rami A e B. Il ramo A comprende le seguenti ripartizioni: fotografia, fotoincisione, fotografia di riproduzione, eliografia, rotocalco, litografia, stampa offset, fototipia. Nel ramo B s'insegna il disegno dello schizzo, le soluzioni pratiche di problemi determinati e concernenti tutti i rami delle arti grafiche, la consapevolezza dello scopo e della tecnica come base per la finitura, la confezione dello schizzo, il ritocco del documento per la riproduzione, la preparazione delle lastre di stampa così come le bozze di stampa secondo gli schizzi fatti da se stessi nella tecnica della litografia, dell'incisione all'acqua forte, della xilografia, ecc., ecc.

Oltre ai processi su menzionati, s'insegnano egualmente tutti gli altri metodi riguardanti le arti grafiche. Per il ramo B, si esige da un allievo regolare da due a tre anni d'insegnamento secondo la sua istruzione preliminare. Sono pure ammessi tutti coloro i quali abbiano fatto pratica in certi rami come allievi liberi, e ciò per completare le loro conoscenze; egualmente alle persone sufficientemente istruite che s'interessino ad uno speciale insegnamento.

3. Selezione di alcune pagine in cui "Campo Grafico" mette in pratica le teorie circa l'impaginazione delle riviste di architettura. Il Campista, *Recensione tipografica a "Edilizia Moderna"*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 10, ottobre 1934, pp. 222-227. Riproduzione GAP srl.

Per i campisti, la tipografia è concepita come vera "arte applicata"[107] e il tipografo non è un artista, deve bensì collaborare con l'artista e con il mondo dell'arte, in una complessa opera di sollecitazione culturale. La testata è una lezione di mestiere e il tipografo sa impiegare astutamente e liberamente gli equilibri asimmetrici, è un vero compositore che sa cogliere in maniera esatta l'essenza del testo in modo da dare a questo la forma più adatta[108], consapevole che, se anche la tipografia si muove su di un piano bidimensionale, l'occhio umano è il più veloce tra i sensi e dunque può percepire sul foglio stampato il bianco come concavo e il nero come convesso[109].

Va da sé che le connessioni tra "Campo Grafico" e il mondo della pubblicazione architettonica, così come quello architettonico *tout court*, siano strette e intersecanti: ne è espressione la pubblicazione della monografia su Alberto Sartoris con presentazione di Raffaello Giolli, così come il fatto che, ricorda Rossi:

> le fonti culturali che guidano queste nostre scelte sono principalmente gli insegnamenti della "Bauhaus", le stimolanti lezioni di "L'Esprit Nouveau", di Ozenfant e Jeanneret e di *Ornamento e delitto*, il famoso saggio di Adolf Loos. Non ultima vi è anche la lezione della Sezione Grafica della Germania alla Triennale del 1933, allestita magistralmente da Paul Renner, il creatore del carattere Futura[110]. (Figura 4a e 4b)

Secondo Carlo Dradi poi, l'allineamento della rivista campista all'architettura razionale deriva dalla possibilità di trovare in quest'ultima e nella sua spazialità asimmetrica un modello traducibile in forme grafiche più funzionali per una moderna espressione tipografica. Modiano stesso ribadisce il concetto in modo più esplicito:

> che la tipografia si muova nel clima delle arti architettoniche e plastiche, è logico quanto evidente. Il gusto di un dato periodo non conosce, alla lunga, compartimenti stagni. E sarebbe irrilevante discutere se la tipografia ripeta le tendenze dall'architettura o dalla pittura, ove non fosse assai diversa l'influenza che ne deriva all'arte nostra. Una tipografia che si riattacchi all'architettura, resta tipografia, nel senso classico; se si riattacca alla pittura, si snatura. Non soltanto come gusto ma anche nella parte formale. Nel primo caso, espressione e costruzione sono architettoniche e cioè grafiche: direi "di

---

[107] Campo Grafico, *Presupposti alla collaborazione con l'artista*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 3, marzo 1934, pp. 52-55.
[108] Cfr. D'Alpaos, Andrea, *"Campo Grafico": il rinnovamento della grafica in Italia negli anni '30*, in *Venezia Arti. Bollettino del Dipartimento di Storia e critica delle arti "Giuseppe Mazzariol" dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, n. 11, Venezia 1997, p. 85: "Nell'articolo *Necessità dello schizzo*, apparso nel primo numero, si affrontano queste problematiche e si evidenzia come il progetto di impaginazione sia solo l'espressione visuale di un concetto. Il progettista grafico si trova così a dover gestire in maniera funzionale linee, figure geometriche e spazi, tutti con lo stesso valore e potenzialità espressiva. In questo modo si crea un interessante confronto con l'arte astratta".
[109] Cfr. Rossi, Attilio, in *op. cit.*, p. 11.
[110] *Ibidem.*

4a e 4b. Fotografie Crimella, *V Triennale 1933. Sezione della Germania*, organizzata dal Deutscher Werkbund E. V. di Berlino dedicata all'arte industriale grafica per la sezione delle mostre estere alla mostra internazionale delle arti decorative e industriali. Ordinamento a cura di Paul Renner. Due visioni dell'allestimento: manifesti pubblicitari e pagine di riviste periodiche illustrate sono esposti a parete in modo arioso e organico. Courtesy Archivio Fotografico©La Triennale di Milano.

> cassa". Anche le parti meno tipografiche (taglio di cliscé, introduzione di elementi figurativi) permangono tali come gusto. Le cadenze sono architettoniche, il ritmo elementare[111].

Dunque affinché la tipografia non si snaturi ma resti se stessa, deve rifarsi all'architettura, sia come gusto che dal punto di vista formale, quindi sia nella costruzione e organizzazione di una pagina che nell'espressività della stessa. Ecco che tale assunto interessa, da un lato, i caratteri tipografici "di cassa" e, dall'altro, aspetto non banale, le parti iconografiche: i cliscé e i loro tagli, gli elementi figurativi in genere, sia grafici che fotografici, devono sottostare a ciò che Modiano definisce le "cadenze architettoniche" e il "ritmo elementare". Solo in questo modo la tipografia saprà orientarsi nella giusta direzione, quella della modernità.

La linea della rivista milanese è netta e coerente nel trarre spunto dall'architettura in generale e da quella razionale in particolare: in *L'evoluzione della Tipografia in Italia*, apparso sul numero 9 del 1937 di "Campo Grafico", Attilio Rossi riproduce un modello di impaginazione di Modiano e una doppia pagina di Persico pubblicata su "Casabella" del 1933: questa rappresenta l'esempio di una tendenza tipografica definibile come "costruttiva" ovvero una composizione asimmetrica che evade dalla pagina. "Campo Grafico" aveva già dedicato un intero numero doppio, 11-12 del novembre-dicembre 1935, alle tipografie di Edoardo Persico: qui testi e immagini vanno a comporre figurazioni nette e rigorose dove i caratteri tipografici più innovativi si intersecano con innesti fotografici, fotomontaggi e segni geometrici colorati insieme a frequenti citazioni di opere artistiche coeve (Figura 5).

Scrive Modiano:

> la materia tipografica si dispone proprio come un edificio nell'atmosfera. Nessun riferimento al modulo e alle dimensioni della carta: ma una determinazione costruttiva ed un ritmo che trovano la ragione nelle caratteristiche strutturali e di massa del materiale. Parallelamente, gli schemi delle due opere architettoniche, ripetono il gusto e la disposizione da motivi supremamente tipografici, per la cadenza, il modulo e la disposizione degli elementi: esempi definitivi del gusto tipografico nella architettura del nostro tempo. […] Persico ha saputo risolvere nei ritmi e nell'espressione grafici le tendenze della plastica e dell'architettura di avanguardia, dove aveva individuato la formula più intellettuale del gusto europeo; ma a chi ne conosca le esperienze di architettura, (la Sala delle Medaglie d'Oro alla Mostra dell'Aeronautica, o certi negozi eseguiti sotto la Sua guida oppure l'idea base del progetto del Salone d'Onore alla Triennale) chiaramente appare l'unità di quel gusto che si può definire tipografico per i mezzi (l'impiego delle forme pure), i moduli e la moralità (antidecorazione); riferimenti

[111] Modiano, Guido, *Tipografia pittorica o pittura tipografica?*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. III, n. 7, luglio 1935, pp. 146-147.

del quale sono, come altra volta ho suggerito, Picasso o Kandinsky, la Mostra della Rivoluzione fascista con la tecnica più viva delle mostre[112].

L'importanza della grafica, nei suoi aspetti di griglie, di caratteri e di organizzazione spaziale, è ribadita continuamente da Guido Modiano, il quale sembra addirittura trovare una giustificazione di molte espressioni artistiche coeve proprio nella grafica editoriale: un "Kandinsky, un Moholi-Nagy [Moholy-Nagy] o un Bayer, una Mostra della Rivoluzione Fascista o una Mostra dell'Aeronautica sarebbero assurdi senza il grafismo"[113].

5. Guido Modiano, *Tipografie di Edoardo Persico*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. III, n. 11-12, novembre-dicembre 1935, pp. 239-231. Le prime tre pagine introduttive del lungo articolo dedicato da "Campo Grafico" a Persico e alle sue sperimentazioni in materia tipografica. Riproduzione GAP srl.

[112] Modiano, Guido, *Tipografie di Edoardo Persico*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. III, n. 11-12, novembre-dicembre 1935, pp. 230-231.
[113] Modiano, Guido, *Un posteggio e una vetrina nel commento di un tipografo*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. VII, n. 3-5, marzo-maggio 1939, p. 103. Ancora Modiano, p. 104: "Manifestazioni recentissime - ed esemplari - ne sono le due costruzioni disposte da Leonardo Sinisgalli - in collaborazione con Giovanni Pintori - per la 'Olivetti': la vetrina del negozio in Galleria e il posteggio alla Mostra Leonardesca. In queste due impaginazioni, dove la linea pura costituisce l'elemento base, il grafismo riprova la sua autorità. Quei fili disposti in forme astratte - nella vetrina - o in superfici curve - alla Leonardesca, - trasportano nel mondo tridimensionale il segno tipografico".

Dall'altro lato, la tipografia, così come vedremo più in avanti la fotografia, entra assai frequentemente tra le pagine delle riviste specialistiche di architettura in Italia, sia come applicazione pratica — "Casabella" dal 1933 sarà un particolare terreno di applicazione concreto degli assunti teorici a livello grafico — che teorica: numerosi risultano gli articoli sulla tecnica tipografica, sull'impaginazione e sui progressi fotografici in alcune delle testate degli anni Trenta. Non solo, tale ambito vede nascere vere e proprie riviste tecniche specifiche, basti pensare all'antesignana "Tipografia", pubblicata in soli tre numeri, tra il 1931 e il 1932, da Guido Modiano ed Edoardo Persico, edita per conto — e di fatto una trasformazione del suo bollettino interno — della fonderia di Egisto Reggiani di Milano, azienda produttrice del carattere "Triennale", un bastone assai diffuso nel periodo fascista.

Alla domanda se vi sia una ricezione, un riflesso più o meno diretto delle teorie internazionali e nazionali circa l'impostazione e le ricerche nel più stretto campo grafico e tipografico, all'interno delle pubblicazioni periodiche di architettura in Italia, la risposta è sì, ma con riserve e in parte, chiaramente a seconda delle testate e dei luoghi. Sicuramente "Casabella" di Persico, come visto, rappresenta una tra le tribune preferite per la sperimentazione di queste teorie, e parzialmente anche "Domus": riviste-filtro capaci comunque di mediare qualsiasi tipo di estremismo a favore di tutta una serie di riforme sobrie e nette; in un modo tutto particolare e intellettuale anche "Quadrante", ma non ad esempio "Rassegna di architettura". In generale, in un territorio nazionale che si muove dal classicismo al rumore futurista passando per l'equilibrio razionalista, una città come Milano è più ricettiva rispetto alla Roma accentratrice del potere fascista e dunque a riviste quali "Architettura e Arti Decorative" (1921-1931), poi "Architettura" (1932-1943), anche se va sottolineato il cambiamento netto nelle forme grafiche per quest'ultima sotto la direzione di Marcello Piacentini a partire dal gennaio 1932. In tale caso, è fortemente probabile che l'utilizzo costante delle simmetrie testo-immagine, della doppia colonna e dei margini ampi e rigidi, a discapito delle asimmetrie, molto meno frequenti, così come delle sperimentazioni grafiche e tipografiche, sia comunque sinonimo di semplicità di linguaggio, diretto ed esplicito, di ordine cercato e voluto affinché l'attenzione da parte del fruitore non sia particolarmente diretta all'impianto generale della pagina o al testo scritto, quanto sia piuttosto e volontariamente indirizzata sull'immagine, catturata da essa.

In conclusione, analizzando, da un punto di vista prettamente tipografico, le principali testate specialistiche di architettura in Italia nel periodo tra le due guerre, in particolare negli anni Trenta più che nei Venti, è la grafica rigorosa a vincere, quella funzionale e universale, sistematica e strutturata su un allineamento con il Razionalismo europeo, lontana dalle espressività e dai dinamismi troppo spinti: questo accade in "Quadrante", "Casabella" e "Domus", ma anche ne "L'Architettura italiana" a partire dal 1933 e nella stessa "Architettura" dal 1932, pur essendo quest'ultima lontana dalle posizioni del Razionalismo in campo architettonico. Ovviamente è il regime a farsi sentire "nell'espressione di una pagina che tipograficamente ne subisce le conseguenze, spariscono gli elementi decorativi, cornici, fregi, lesene, paraste comprese, e ci si concentra solo sulla parte più fitta e pesante di testo: sembra che anche i temi costruttivisti abbiano fatto breccia. Si nota ancora il gusto della simmetria e dell'uso del vuoto, lo spazio riempito si mette in relazione di contrasto con lo spazio vuoto"[114].

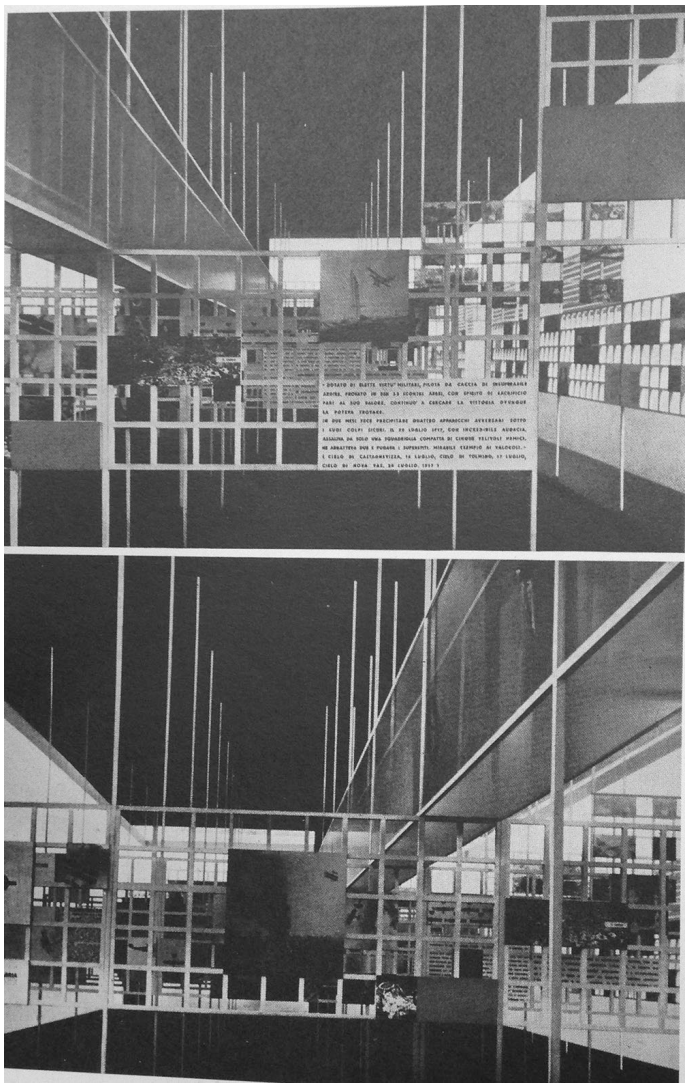
2.4 Dentro l'"oggetto-rivista": l'architettura di un progetto editoriale. Formati, copertine e quarta di copertina

Vale la pena di tornare agli interrogativi iniziali, ovvero quali siano effettivamente gli echi nelle riviste di architettura coeve, quindi le strategie di persuasione intraprese in questi mezzi contemporanei di diffusione per quanto riguarda l'immagine architettonica e conseguentemente l'utilizzo della fotografia.

Pare proprio che le strategie attuate nelle riviste pubblicate negli anni Trenta siano una sorta di continua negoziazione, come ribadito dalla Jannière e da Nathalie Boulouch[115], tra architetti, fotografi, grafici ed editori e che la rivista risulti come un progetto autonomo e complesso derivante dall'opera "primaria", sia essa un progetto architettonico o piuttosto un edificio, ma che possiede regole proprie di costruzione retorica ed estetica, allo stesso modo di altri dispositivi, quali ad esempio le esposizioni. Il gioco delle riproduzioni fotografiche, dei disegni, delle manipolazioni grafiche e tipografiche del testo, quello delle pubblicità si dispiega in un inedito spazio visuale, quello della pagina e cioè un contesto strutturato con convenzioni derivanti da quelle valide per l'architettura propriamente detta. Sono infatti

[114] In Chinellato, Aurelio, Noventa, Giovanni Claudio, *op. cit.*, p. 34.
[115] L'argomento è stato ampiamente introdotto da Nathalie Boulouch ed Hélène Jannière nel corso della journée d'études doctorales en histoire de l'architecture, dal titolo *Photographie d'architecture et publication*, tenutasi a Parigi presso l'INHA, il 5 giugno 2014.

serrate le interconnessioni tra la pagina tipografica e l'edificio vero e proprio, così come quelle tra la griglia grafica e gli allestimenti di mostre di settore o di negozi, tanto che è difficile trovare una derivazione dell'una dall'altra, mentre è più plausibile pensare a una progettualità intrinsecamente congiunta, non parallela bensì intersecante. Tale discorso vale, trovandone una conferma lampante e un riscontro pratico, per le realizzazioni di Edoardo Persico. In particolare, l'allestimento, con Marcello Nizzoli, della Sala delle Medaglie d'oro alla Mostra dell'Aeronautica di Milano del 1934 (Figura 6) propone, da un lato, la contrapposizione bianco-nero data dai piani di pavimento e soffitto, in nero, e la griglia bianca dei pannelli espositivi, che deriva indubbiamente dall'allestimento di El Lisitskij della sezione russa presso la mostra Film und Foto di Stoccarda del 1929, ma che è molto frequente anche nella rivista "Casabella" per sottolineare titoli e didascalie o per movimentare i testi. Dall'altro lato, è evidente il gioco geometrico di assi verticali e orizzontali, ovvero la "gabbia" fisica, la griglia entro la quale vengono collocate immagini e pannelli scritti. Anche l'allestimento pubblicitario, sempre di Persico e Nizzoli, nella Galleria Vittorio Emanuele di Milano del 1934, presenta simili interconnessioni con la tipografia, vedendo protagonista, ancora una volta, l'intersecazione di piani in modo perpendicolare; fino ai negozi della Parker a Milano, realizzati da Persico in collaborazione con Nizzoli, tra il 1934 e il 1935.



6. S.a., arch. Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, *Mostra dell'Aeronautica di Milano. Sala delle Medaglie d'oro*, 1934.

Tornando dunque all'"oggetto-rivista", vale l'assunto di Van Doesburg per cui "Realizzare un libro pone un doppio problema, come per l'architettura: Il libro, come la casa, non deve essere solamente funzionale, deve anche essere bello, o almeno piacevole. […] Ci sono persone che amano il libro solo per la sua copertina, ma la copertina è simile alla facciata di una casa e deve essere considerata solamente come la superficie del contenuto"[116].

Per quanto riguarda la forma esteriore, 'l'interfaccia grafica' dell'involucro esterno che connota immediatamente la rivista e la rende riconoscibile d'impatto allo sguardo immediato dell'occhio del fruitore, è la copertina che rappresenta sicuramente il 'biglietto da visita', ovvero la presentazione sintetica ma fortemente identificativa del periodico. Le strategie di impaginazione di questa, i materiali e l'impostazione grafico-tipografica, come vedremo in seguito anche per il resto della rivista quando il linguaggio dell'involucro esterno si sposta anche al suo interno, nel corso degli anni subiscono diverse variazioni, grazie alle migliorie tecniche in campo di fotoincisione e di stampa in offset e quindi all'impiego crescente ed esclusivo della fotografia e delle copertine "artistiche", ma anche traendo spunti evidenti dal linguaggio immediato e persuasivo della pubblicità, così come del nascente universo del *magazine* e del rotocalco a loro volta influenzati, nei loro aspetti visivi, dall'impaginazione moderna delle riviste tedesche e francesi.

Analizzando comparativamente le riviste, in una doppia ottica (trasversale tra le diverse testate, e verticale, cioè nel susseguirsi degli anni), si possono evidenziare analogie o differenze di presentazione architettonica e di impostazione grafico-fotografica.

Innanzitutto il formato: generalmente medio e rettangolare, "Emporium" è la più piccola (18x25 cm); "L'Architettura italiana", agli inizi e fino al 1932, la più grande (25x36 cm) e in formato di album con pagine sciolte; "Casabella" invece dal 1933 diviene quadrata per intervento di Pagano (28x29 cm, poi gradualmente, dal 1933 al 1943, 28x31 cm). Poi la "consistenza": solitamente si oscilla tra le 40 e le 70 pagine a numero, solo "Architettura" ed "Emporium" sono le più voluminose, superando anche le 100 pagine; "Quadrante" e "L'Architettura italiana", in media, negli anni, non superano le 50 pagine per fascicolo.

Le copertine sono sempre cartonate e, in alcuni casi, patinate, ad esempio nei numeri più tardi di "lo Stile", "Domus" e "Casabella". Queste funzionano sempre, dal 1932 in avanti, in "Architettura" soprattutto, come rampa di 'lancio' di un'opera, di un tema principale: l'opera

[116] Van Doesburg, Théo, *op. cit.*, p. 566, cit. in Noell, Matthias, *op. cit.*, p. 144.

architettonica fotografata e degna di nota, la più importante del numero, viene posta in copertina, incorniciata a volte con una lieve filettatura in nero, così da creare un richiamo visivo immediato e una ricorrenza nel fruitore, che la ritroverà, molto spesso, nella prima pagina del primo articolo del fascicolo (Figura 7).

Parte di questo avviene anche nei rari numeri di "Emporium" che trattano più in dettaglio di architettura, come lo speciale sulla Mostra della Rivoluzione Fascista (dove la fotografia di copertina è in tricromia), nel numero 460 di aprile 1933, o sulla Roma di Mussolini, nel numero 466, nell'ottobre dello stesso anno, dove invece si preferisce una rielaborazione grafica del Regio Istituto di Belle Arti delle Marche: una sorta di capriccio che accosta il Foro Mussolini con un capitello e una colonna corinzie depositate a terra per lasciare spazio al monolite Mussolini e al fascio littorio in acciaio della facciata della Mostra della Rivoluzione Fascista (Figure 8 e 9).

L'architettura presentata in copertina è insomma una sorta di finestra aperta sul soggetto inquadrato, quasi sempre centrale e assiale rispetto alla pagina, circondata dalle parole del testo, come nel caso di "Architettura" dal 1932 in avanti.

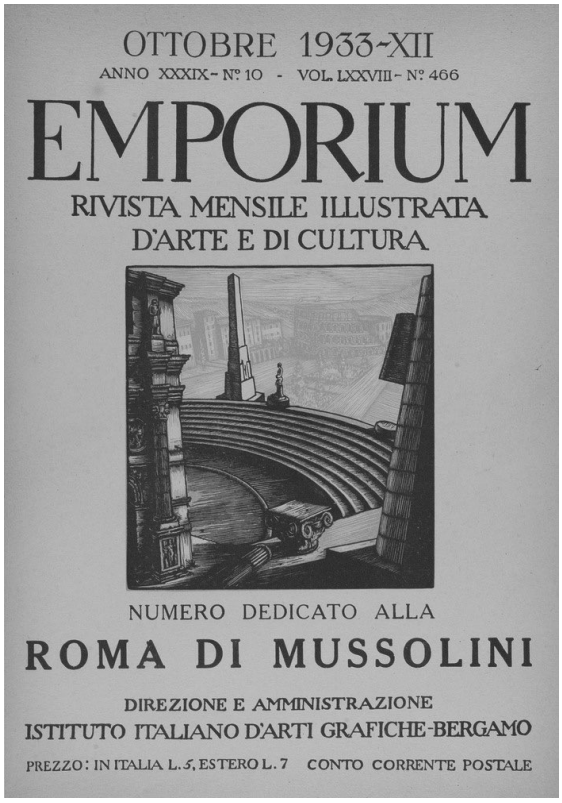
"Quadrante" lo fa nel caso eclatante del numero 35-36 del 1936, lo speciale sulla Casa del Fascio di Como (Figura 10): qui è l'intero sfondo della copertina a divenire una sorta di negativo fotografico, con un fondo completamente nero sul quale si staglia, scontornato, l'edificio di Terragni, visto in modo leggermente obliquo e distante per accentuarne i volumi e le geometrie, reso in scala di grigio e con un netto contrasto tra luce e ombra che lo accosta al tono cromatico dei caratteri tipografici.

"L'architettura italiana", fino al 1936, e "Rassegna di architettura" scelgono invece di non illustrare le proprie copertine, se non con interventi grafici, spesso minuscoli, come nel caso della seconda, o di decoro ancora d'impronta liberty nella prima, lasciando alla sola tipografia il campo visivo: dai caratteri con grazie di fine anni Venti si passa al razionalismo geometrico e senza grazie dei Trenta per poi tornare in parte all'utilizzo di caratteri più complessi nei Quaranta, ma in generale si procede in direzione di una progressiva, accentuata epurazione e semplificazione spaziale e visuale.

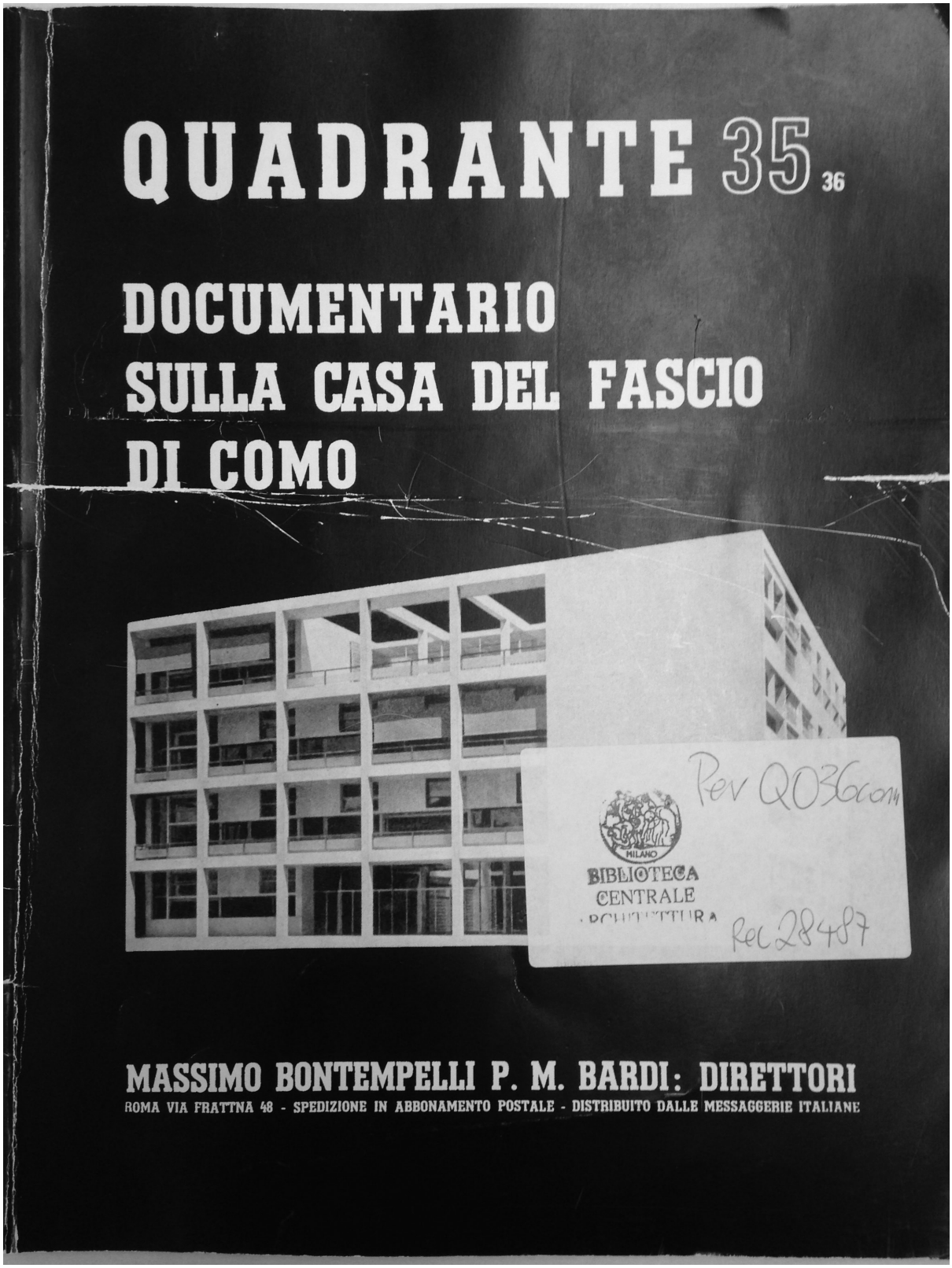
Invece "Casabella" e "Domus" procedono verso un'incalzante modernità visiva, fatta di colori e caratteri sempre nuovi, scegliendo con intermittenza di illustrare le proprie copertine

7. La stessa fotografia di copertina, relativa al Ministero dell'Aeronautica a Roma dell'arch. Roberto Marino, viene riprodotta come all'interno dell'articolo omonimo in "Architettura", a. XI, n. 2, febbraio 1932, p. 55.

8. Copertina per il numero monografico su *La Mostra della Rivoluzione Fascista*, in "Emporium", a. XXXIX, n. 460, aprile 1933. Da Laboratorio Arti Visive, Scuola Normale Superiore, Pisa.



9. Copertina per il numero monografico sulla *Roma di Mussolini*, in "Emporium", a. XXXIX, n. 466, ottobre 1933. Da Laboratorio Arti Visive, Scuola Normale Superiore, Pisa.



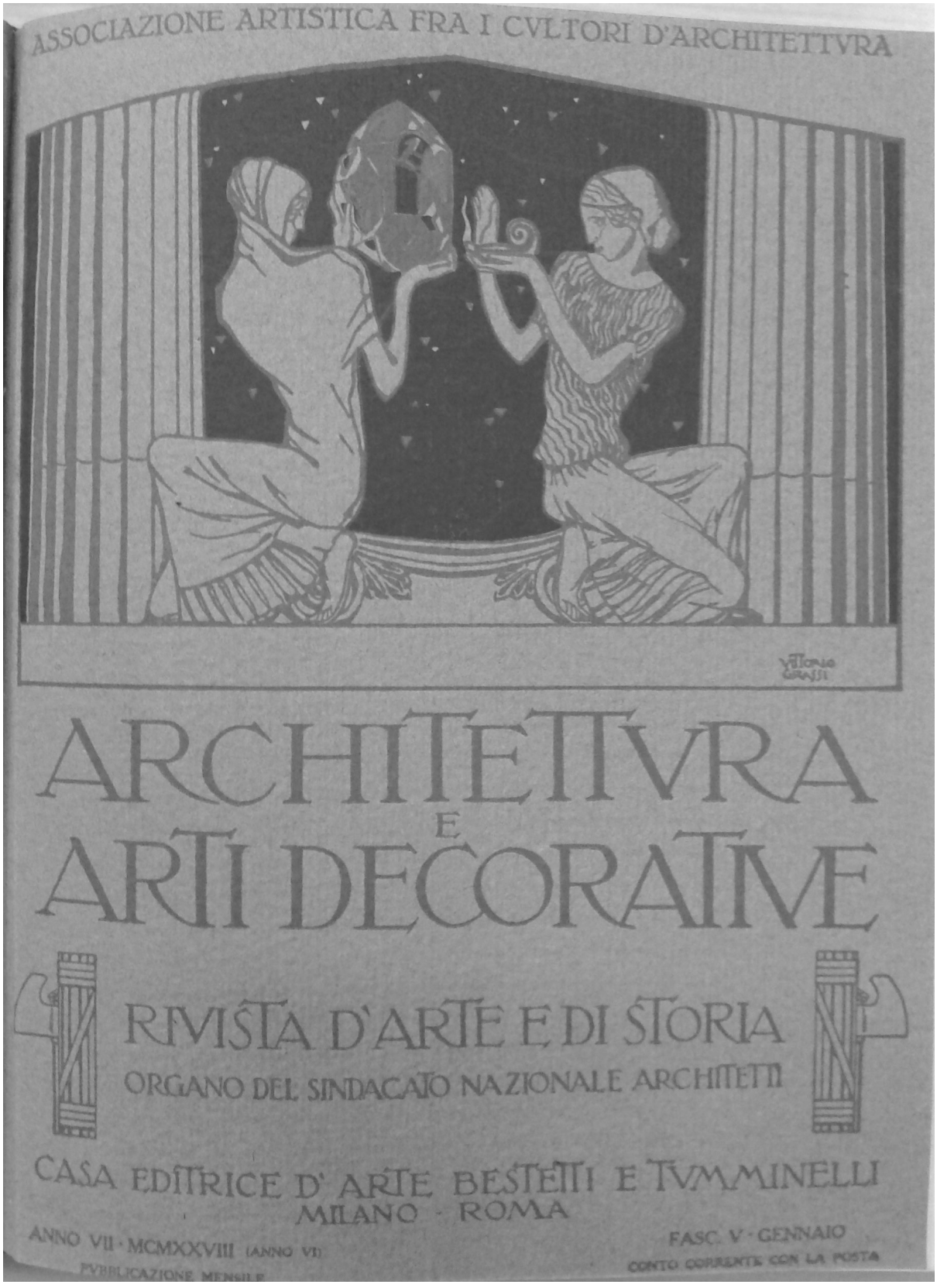
10. Copertina del numero doppio monografico *Documentario sulla Casa del Fascio di Como*, in "Quadrante", a. IV, n. 35-36, ottobre 1936.

con disegni di progetti architettonici a colori la prima[117], con fotografie soprattutto di interni contemporanei in tricromia la seconda; "lo Stile" è invece quasi sempre un progetto grafico-pittorico dello stesso Gio Ponti che presenta elaborazioni artistiche colorate soprattutto di complementi di arredo.

Il rigore formale, monumentale e classicista, dove si sposano razionalità e semplicità di linguaggio, emerge nella rivista "Architettura e Arti Decorative", la cui copertina degli anni iniziali, con un disegno di Vittorio Grassi, presenta invece nell'insieme un'opera grafica ancora primo novecentesca, dove la pagina è simmetricamente suddivisa in due parti sovrapposte: la prima, in alto viene pressoché totalmente occupata — tranne che per la dicitura "Associazione artistica fra i cultori d'architettura" — da un'illustrazione delimitata sui lati dal basamento di due poderose colonne scanalate e rastremate; una sorta di *canone aureo* ricercato che anticipa la simmetria compositiva riproposta poi nella struttura delle pagine all'interno, ovvero la doppia colonna tipografica tradizionalista che mai verrà abbandonata. La seconda parte, in basso, viene occupata esclusivamente dal testo tipografico di stampo fortemente tradizionalista, ad esclusione del disegno dei due fasci littori che limitano i margini laterali del sottotitolo e ripropongono in scala ridotta le due colonne superiori. Questa risulta di conseguenza fortemente gerarchizzata nella successione, in scala di grandezza, di titolo, sottotitolo, casa editrice, anno, mese, numero di fascicolo. Il carattere utilizzato richiama quello lapidario; è connotato da particolari andamenti alti e bassi e dalla mancanza di spaziature regolari che creano una simmetria assiale e accorpamenti solidali con un discreto movimento ondulatorio in orizzontale del testo (Figura 11).

La copertina rimane invariata per molti anni: tutta la rivista prosegue la linea iniziale con minime modifiche a livello grafico, anche in seguito all'arrivo, nel 1927, di Alberto Calza Bini alla direzione e alla conseguente trasformazione della testata in organo ufficiale del sindacato nazionale architetti. L'evoluzione e il cambiamento netto verso una tipografia e una grafica a taglio maggiormente razionalista si ha invece con la direzione di Piacentini: a partire dalla copertina del gennaio 1932, scompaiono le "Arti Decorative" e resta la sola "Architettura" (Figura 12). Questo ha, come riflesso grafico, la trasformazione del motivo liberty in direzione di un maggiore rigore e linearismo, a partire dal nome della testata che diviene decisamente lineare e sintetico, senza grazie, un poderoso e asciutto maiuscolo con

[117] Cfr. Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 34: "La nuova 'Casabella' esibiva in copertina, in un riquadro a destra, un disegno, sostituito dal 1936 con una foto monocroma, di un progetto o di un'opera analizzata all'interno".



11. Copertina, opera di Vittorio Grassi, della rivista "Architettura e Arti Decorative", a. VII, n. 5, gennaio 1928.

aste che vanno rastremando nei raccordi angolari: il carattere si allinea all'immagine del soggetto fotografico fermata in copertina. La calibratura della pagina vede adesso un focus centrale sull'immagine, la quale è incorniciata in alto e in basso dal testo scritto. Questo non gioca più solamente sulla gerarchia di grandezza dei caratteri ma anche sui pesi, oscillando tra il neretto e il normale. Nelle copertine dei numeri speciali (Figura 13) si sperimenta maggiormente, soprattutto proponendo la sequenza, lo scorrimento di "nastri" di immagini che richiama, tra gli altri, l'effetto *Bauhausbücher* di Moholy-Nagy (Figura 14), in particolare il numero 10, dedicato all'architettura olandese, che viene conferito dal numero di fotografie messe in colonna o a 'L' rovesciata[118] sul margine esterno destro della pagina o dal carattere utilizzato, dalla riduzione della filettatura o dalla sua trasformazione da bianca a nera. Tali strategie di presentazione e di visione saranno attuate anche da Persico all'interno di "La Casa bella", in particolare per la presentazione di architetti o eventi esteri, ad esempio per Mendelsohn, all'interno del fascicolo 45 di settembre 1931, o per Gropius, nel numero 50 di febbraio 1932. I margini vengono sempre più ridotti al minimo, fino a scomparire del tutto, in parallelo a quanto avviene anche per i canali delle illustrazioni, le quali sono saldate insieme utilizzando a volte delle filettature più o meno evidenti, geometriche o perforate come quelle della pellicola cinematografica e fotografica; queste (Figura 15) derivano il modello dalla propaganda sovietica[119], Rodčenko ne è un esempio, ma ancor prima da modelli americani e dall'ambito tedesco o addirittura dalla pubblicità artistica e architettonica e sono spesso disposte con andamento orizzontale lungo le due pagine a fronte.

Per "Architettura", tali rinnovamenti della veste estetica in senso razionalista sono da annoverare nell'espressione come nei limiti di una dichiarata appartenenza ideologica e di una decisa modernità rispetto alla precedente direzione che coincide con gli intenti espressi

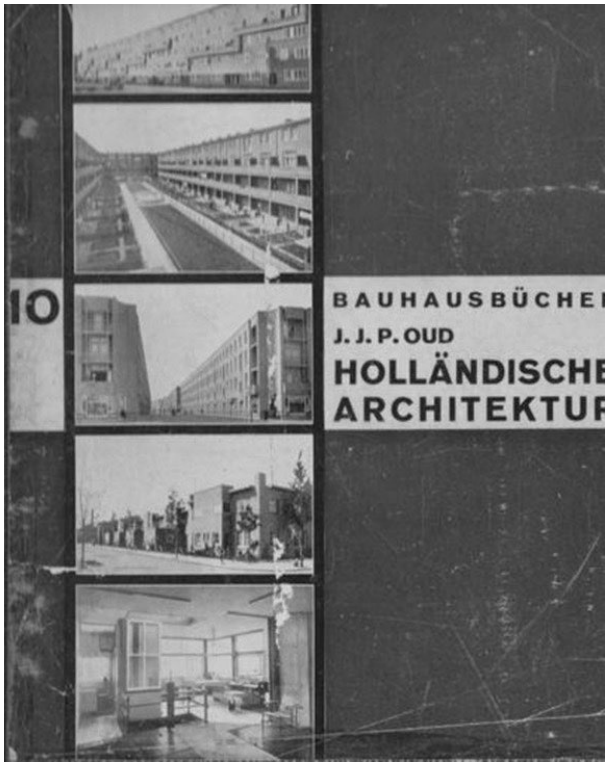
---

[118] Tale composizione riecheggia le sperimentazioni plastiche realizzate da El Lisitskij nei *Proun* così come nelle copertine della rivista "Vešč' Objet Gegenstand" dove la 'L' rovesciata e diagonale è protagonista. Per approfondimenti, cfr. Francioli, Eva, *La rivista come opera costruttivista. Il caso di "Vešč Objet Gegenstand"*, in "Ricerche di storia dell'arte", nemmeno monografico *Sfogliare il modernismo. Progresso e utopia nelle riviste d'arte degli anni Venti e Trenta*, n. 113, novembre 2014, pp. 7-15; Lisitskij, El, *Proun*, in Dragone, Piergiorgio, Negri, Antonello, Rosci, Marco (a cura di), *Arte e rivoluzione. Documenti delle avanguardie tedesche e sovietiche 1918-1932*, Milano 1978, pp. 248-262; Lisitskij-Küppers, Sophie (a cura di), *op. cit.*, pp. 338-339; Nachtigäller, Roland, Gassner, Hubertus, *3x1=3 Vešč' Objet Gegenstand*, in Id. (a cura di), *Vešč' Objet Gegenstand. Commentary and Translations*, s.n., Baden 1994, pp. 34-36; Tupitsyn, Margarita, *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*, New Haven, London 1999, p. 11.

[119] Ad esempio, la rivista "Vešč' Objet Gegenstand" di El Lisitskij e I'lija Ehrenburg (1922), conferiva grande importanza ai filetti tipografici, "cui fu affidata la nuova funzione di articolare la pagina. Le colonne di stampa in lingue diverse sono distinte tra loro da filetti gradatamente rastremantisi. La terza colonna ha un proprio limite grafico solo a sinistra: il filetto, persa la sua adeguata funzione, si apre per così dire nella superficie bianca del foglio. I filetti in neretto ai margini dell'*Oggetto* favoriscono il concentrarsi dell'attenzione su brani particolarmente importanti". Cfr. Lisitskij-Küppers, Sophie (a cura di), *op. cit.*, p. 373.

12. Nuova copertina rivista “Architettura”, a. XI, n. 1, gennaio 1932.

13. Copertina del numero speciale di "Architettura" pubblicato nel 1932. Il fascicolo è dedicato al *Concorso per le chiese della diocesi di Messina.*



14. Copertina del Bauhausbuch n. 10, a cura di J.J.P. Oud, dedicato all' *Holländische Architektur.*

15. La filettatura nera perforata per la presentazione iconografica all'interno dell'articolo di Ivo Pannaggi, *Erich Mendelsohn*, in "La Casa bella", a. IV, n. 45, settembre 1931, s.p.

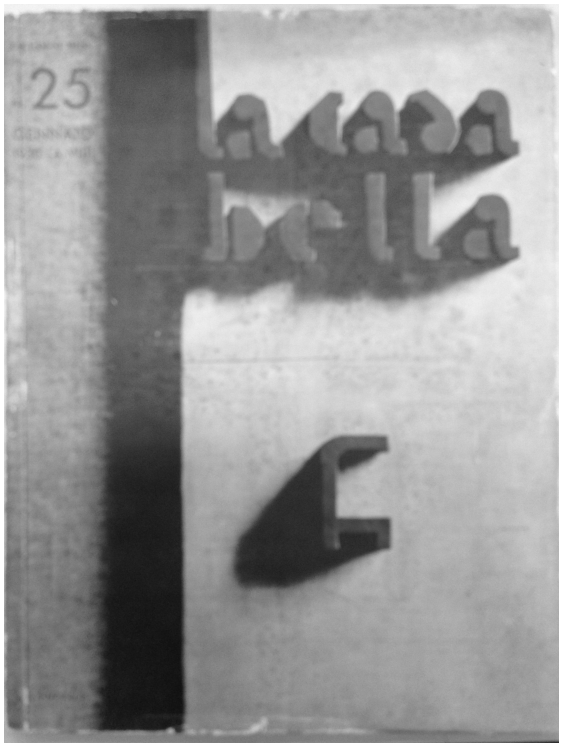
da Piacentini nel programma iniziale:

> Faremo poche parole: molte illustrazioni, soprattutto tecniche, grafiche. Ci sforzeremo di far conoscere le buone costruzioni anche attraverso le loro misure reali, sicché risulti chiara l'origine del risultato espressivo dato dalla fotografia. Ci dilungheremo nei particolari costruttivi e tecnologici[120].

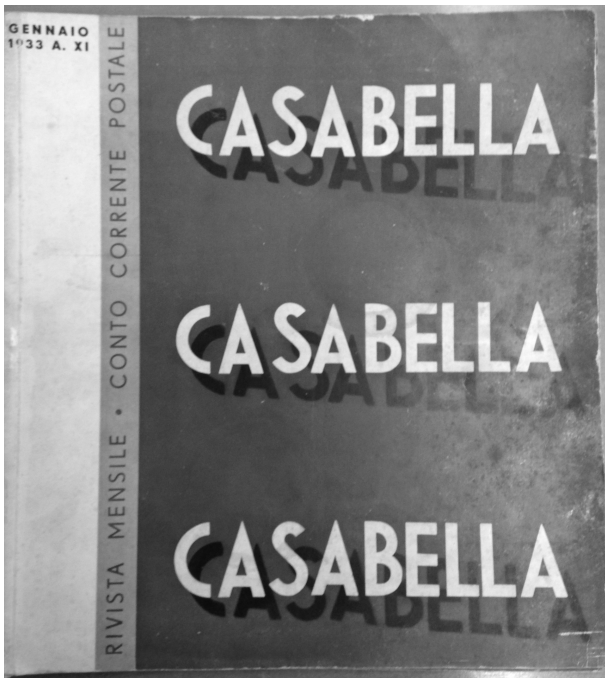
Un simile cambiamento avviene anche per "La Casa bella" che nel 1930 perde il carattere graziato e il logo del primo periodo, quello della direzione di Guido Marangoni; dunque l'immagine scompare completamente (ritornerà dal 1934) per lasciare spazio al carattere, con le copertine di Gino Levi Montalcini e Giuseppe Pagano a partire dal gennaio 1930 (Figura 16), rimarcando il concetto di forza e di consistenza fisica della lettera intesa come oggetto tridimensionale con una sua volumetria, che proietta un'ombra e che risente dei giochi di solidificazione futuristi, vere e proprie architetture tipografiche invasive nei confronti delle immagini, geometrie che scaturiscono dalle lettere e che ricordano il Depero del Padiglione Tipografico alla III Biennale di Monza del 1927 per gli editori Bestetti-Tumminelli — editori di "Architettura e Arti Decorative" — e Treves. Risale al 1933 il logotipo, caratteristico da lì in avanti, *Casabella* che è legato al "Futura" di Paul Renner: la rivista si rinnova completamente con Persico redattore capo e Pagano direttore, divenendo ben presto un punto di riferimento per l'impaginazione e la tipografia.

Persico è sempre aggiornato sul progredire internazionale della grafica industriale, tanto da recepire i nuovi orientamenti emergenti in Europa, in particolare in Germania, soprattutto sotto il profilo compositivo, fino ad adottare una veste grafica completamente rinnovata: un formato quasi quadrato, 28x31, "'con lo scarto di circa 1/20 tra base e altezza', un'impaginazione a formato pieno e la grafica bauhausiana"[121] (Figura 17).

[120] Piacentini, Marcello, *Il nostro programma*, in "Architettura", a. XI, n. 1, gennaio 1932, p. 1.
[121] Chinellato, Aurelio, Noventa, Giovanni Claudio, *op. cit.*, p. 24.



16. Copertina disegnata da Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini per "La Casa bella", a. III, n. 25, gennaio 1930.



17. Nuova copertina degli architetti Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini e nuovo formato 28x31 inaugurato con il numero di "Casabella", a. VI, n. 1, gennaio 1933.

Come conferma Anna Maria Mazzucchelli, redattrice di "Casabella",

> Poco per volta Persico modificò la rivista, scelse un formato diverso. Dal dicembre del '33 cambia il formato, cambia la copertina, cambia tutto. Per la copertina, con impaginazione sempre uguale, ad ogni numero si sceglieva un'immagine e c'era la tragedia che ce la lasciavano stampare in un solo colore. La pubblicità in genere non dipendeva da noi ma qualche volta Persico cercava di intervenire per migliorarla graficamente. Tre quarti di Casabella era fatta su riviste. Ricevevamo tutte le riviste straniere; eravamo nella linea del Bauhaus ma abbiamo pubblicato molto anche gli olandesi[122].

Non soltanto l'influsso e l'ammirazione per l'architettura coeva olandese, soprattutto per Dudok e Oud, all'epoca generalmente piuttosto celebrati da tutte le riviste italiane, in

[122] Mazzucchelli, Anna Maria, *Gli anni di Casabella*, in Di Puolo, Maurizio (a cura di), *op. cit.*, p. 7.
In realtà il formato inizia a mutare già a partire dal gennaio 1933 e l'immagine in copertina arriva solamente dal gennaio 1934.

particolar modo da “Casabella”, come affermato dalla Mazzucchelli, e da “Emporium”[123]; anche le testate innovative e sperimentali come “De Stijl” (dal 1917) e, in parte, “Wendingen” (dal 1918) risultano fondamentali per le successive elaborazioni grafiche di “Casabella” di Persico e Pagano.

Per quanto riguarda la quarta di copertina, essa rientra in parte nel progetto grafico, come avviene ad esempio in “Emporium”, dove è responsabile del disegno sulla quarta lo stesso autore vincitore del concorso per la copertina, dunque colui che di fatto ‘supervisiona’ graficamente un determinato fascicolo. L’intervento grafico sulla quarta è sempre minimale e collocato al centro dello spazio-pagina, assomiglia molto a un logo che richiama in tutto e per tutto l’opera della copertina, in una vera chiusura sia ideale, che stilistica e fisica di tutto il progetto grafico del periodico.
Il più delle volte però, la quarta di copertina è un non-luogo sfruttato al massimo in carenza di spazio con notizie tecniche variabili quali, ad esempio, il nome delle officine grafiche responsabili della stampa del numero, prezzo, editore e, più spesso, pubblicità (Figura 18).
La lettera di Gio Ponti a Marcello Piacentini è esemplificativa in tal senso, riportando alcuni consigli per “guadagnare spazio” agendo sulla quarta di copertina, sul frontespizio e sui caratteri:

> 1) invece di fare la 4a di copertina vuota metterci la pubblicità e guadagnare una pagina di testo.
> 2) eliminare la [paginona] di frontespizio interno che non serve a nulla: condensare il tutto nella 1/2 pagina dove ci sono le “condizioni” d’abbonamento; mettere la parola Architettura in testa nella 1a pagina di testo.
> Guadagni così un’altra pagina.[124]

---

[123] Per la presentazione dell’architettura olandese si vedano, tra gli altri: Nezi, Antonio, *Edilizia moderna - Del tema più dolce: la casa*, in “Emporium”, vol. LXXIII, n. 434, febbraio 1931, pp. 83-84; Nezi, Antonio, *Dell’architettura internazionale*, in “Emporium”, vol. LXXIV, n. 439, luglio 1931, pp. 5 e 17; Pica, Agnoldomenico, *Nascita e fortune dell’architettura olandese moderna*, in “Emporium”, vol. LXXXII, n. 491, novembre 1935, pp. 249-258; Pagano, Giuseppe, *Architetti europei. W. M. Dudok*, in “Casabella”, a. V, n. 57, settembre 1932, pp. 9-17; Lionni, Leo, *La nuova architettura olandese*, in “Casabella”, a. VII, n. 77, maggio 1934, pp. 20-21; Red., *Una fabbrica a Rotterdam*, in “Casabella”, a. VII, n. 77, maggio 1934, pp.22-25; Lionni, Leo, *Hendrik Petrus Berlage è morto*, in “Casabella”, a. VII, n. 83, novembre 1934, pp. 2-3; Persico, Edoardo, *Brinkmann e van der Vlugt architetti*, in “Casabella”, a. VIII, n. 87, marzo 1935, pp. 12-13; Persico, Edoardo, *Villa Van der Leuw*, in “Casabella”, a. VIII, n. 87, marzo 1935, pp. 24-25; Lionni, Leo, *La fabbrica Van Nelle*, in “Casabella”, a. VIII, n. 87, marzo 1935, pp. 14-21; Persico, Edoardo, *L’ultima opera di Berlage*, in “Casabella”, a. VIII, n. 93, settembre 1935, pp. 4-7; Giolli, Raffaello, *Due Case di Rotterdam*, in “Casabella-Costruzioni”, a. XI, n. 131, novembre 1938, pp. 18-27; Pica, Agnoldomenico, *L’architettura olandese dal 1800 al 1940*, in “Costruzioni-Casabella”, a. XV, n. 172, aprile 1942, pp. 26-29.
[124] Lettera di Gio Ponti a Marcello Piacentini s.l., datata 19.8, senza anno, forse 1942 [FMP, cartella “Rivista Architettura” n. 114.9].

In particolare, è la *réclame* a occupare il posto d'elezione nella quarta di copertina: in questo luogo deputato poiché 'a perdere', la pubblicità viene inserita a piena pagina, non di rado a colori, ospitando fotografie e interventi grafici che riescono qui ad avere una buona risoluzione e soprattutto un supporto di tutto rispetto, cartonato e patinato. Quindi, da un lato, la quarta rappresenta una pagina in più a disposizione da sfruttare al massimo, dall'altra si rivela il supporto più ambito per la comunicazione diretta, accattivante, tecnicamente e qualitativamente migliore per la *réclame.*

18. Pubblicità della Manifattura Richard-Ginori di Doccia sulla quarta di copertina di "Domus", marzo 1930.

2.5 Dentro l'"oggetto-rivista". Gli interni: sommari, articoli, rubriche e pubblicità

> Basterebbe notare come la composizione tipografica si vada orientando verso equilibri e ritmi che esistono indipendentemente dal contenuto dello scritto, per capire come questo espressionismo grafico si accordi al gusto più vivo dell'arte moderna. S'intende che le composizioni possono anche definire atmosfere non estranee all'idea che si vuole esprimere, ma questo avviene sempre per affinità avvertite soltanto da chi possiede una vera sensibilità, e mai per elementi di materiale aderenza[125].

Come affermato da Edoardo Persico, impostazione grafica e contenuto sono due aspetti autonomi nelle riviste e, per definizione, non devono per forza richiamarsi o avere relazioni l'uno con l'altro, bensì correre paralleli.

[125] Persico, Edoardo, 1933, in Persico, Edoardo, *Tutte le opere (1923-1935)*, vol. II, a cura di Giulia Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano 1964, s.p.

La successione di informazioni visive e contenutistiche che si dipana all'interno dell'oggetto-rivista vede anch'essa un mutare delle forme negli anni.

A partire dai sommari, introduzione contenutistica a ciascun numero di rivista, le formule adottate sono molteplici. Molto dipende dallo spazio e dal numero di pagine a disposizione per la scelta della collocazione: "L'architettura italiana" lo colloca nel retrocoperta, inquadrato geometricamente in una cornice; "Architettura e Arti Decorative" e poi "Architettura" tendono a lasciare maggior respiro ponendolo a pagina intera, o a mezza pagina, insieme ai dati tecnici relativi alle condizioni di abbonamento; "Quadrante" invece lo limita al primo terzo di colonna della prima pagina per poi spostarlo proprio in copertina negli ultimi due anni di pubblicazione, tra il 1935 e il 1936, circondato da una texture colorata e a volte da fotografie (Figura 19). In alcuni casi, si trova subito aprendo il periodico, altre volte, come in "Domus" e "Casabella" del 1933, dopo le pagine di pubblicità. Spesso viene inserito in una colonna e accostato alla pubblicità, divenendo quasi parte di essa e quindi passando inosservato a un fruitore poco attento. I sommari, escludendo la "Casabella" di Pagano che li vede a sinistra di un mosaico di fotografie composte entro una griglia grafica ortogonale nera e di "Domus" che, a partire dal 1930, pone una fotografia al centro della pagina del frontespizio subito sotto il titolo della testata, non sono figurati ma rappresentano la summa dei caratteri tipografici che si troveranno successivamente: giustezza, grassetti, spaziature e font, alternanza tra maiuscolo e minuscolo, corsivo e normale sono tutte strategie di evidenziazione e soprattutto di gerarchizzazione dei contenuti.

I sommari di "Casabella" (Figura 20), la cui pubblicazione su altri periodici, ad esempio "Domus", rappresenta "la più importante forma di propaganda", come ricordato da una minuta redazionale inviata dal direttore generale della casa editrice alla Mazzucchelli e pubblicata da Rossano Astarita[126], sempre a partire dall'arrivo di Pagano sono collocati nella pagina di frontespizio, una griglia a maglia rettangolare con quattro colonne totali e sei fasce orizzontali: in una colonna è riportato l'indice degli argomenti collegati al nome dell'autore; nella parte rimanente, la maggiore, una serie di illustrazioni corrispondenti ai vari articoli, "una scacchiera 4x3 con foto, vedute, piante e prospetti di edifici, sorta di sommario iconografico del fascicolo"[127], un accostamento che rimanda inevitabilmente alla griglia geometrica e "quadrata" per la presentazione di fotografie di realizzazioni architettoniche

[126] AAMM, minuta redazionale, s.d. [1936], in Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 27.
[127] Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 34.

QUADRANTE 31 32

MASSIMO BONTEMPELLI • P. M. BARDI: DIRETTORI

Rivista mensile illustrata ~ Anno XIV

SOMMARIO

GAETANO CIOCCA
Economia di massa

ALFREDO GIARRATANA
Orientamenti in tempo di sanzioni

BERNARDO GIOVENALE
Capisaldi della politica italiana

ATTILIO CRESPI
Il Fascismo a difesa dell'Europa in declino

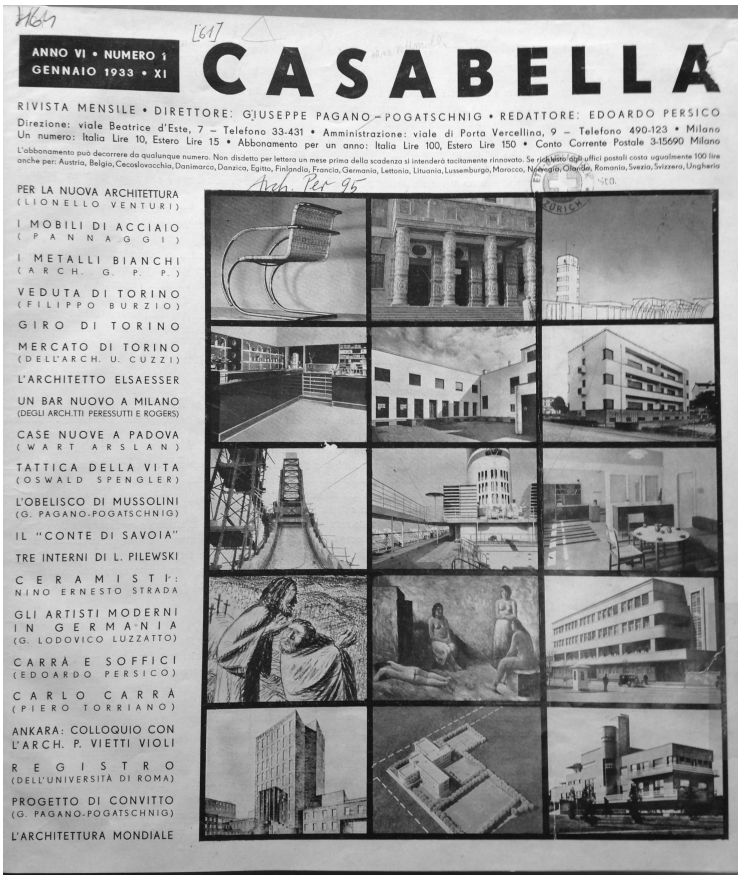
LUCIANO ANCESCHI
Tradizione e arte

LUIGI COMENCINI
Fantasia e pretesto in alcuni film recenti

M. B. - "Soprammobili"
Commenti - ristampe - recensioni - 16 tavole illustrate

Abbonamento annuo L. 50 ~ Un numero L. 5 ~ c. c. p.

19. Sommario in copertina, accompagnato da immagini fotografiche in "Quadrante", a. III, n. 31-32, novembre-dicembre 1935.


ANNO VI • NUMERO 1
GENNAIO 1933 • XI

CASABELLA

RIVISTA MENSILE • DIRETTORE: GIUSEPPE PAGANO-POGATSCHNIG • REDATTORE: EDOARDO PERSICO

Direzione: viale Beatrice d'Este, 7 – Telefono 33-431 • Amministrazione: viale di Porta Vercellina, 9 – Telefono 490-123 • Milano
Un numero: Italia Lire 10, Estero Lire 15 • Abbonamento per un anno: Italia Lire 100, Estero Lire 150 • Conto Corrente Postale 3-15690 Milano

L'abbonamento può decorrere da qualunque numero. Non disdetto per lettera un mese prima della scadenza si intenderà tacitamente rinnovato. Se richiesto agli uffici postali costa ugualmente 100 lire anche per: Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Danimarca, Danzica, Egitto, Finlandia, Francia, Germania, Lettonia, Lituania, Lussemburgo, Marocco, Norvegia, Olanda, Romania, Svezia, Svizzera, Ungheria

PER LA NUOVA ARCHITETTURA (LIONELLO VENTURI)
I MOBILI DI ACCIAIO (PANNAGGI)
I METALLI BIANCHI (ARCH. G. P. P.)
VEDUTA DI TORINO (FILIPPO BURZIO)
GIRO DI TORINO
MERCATO DI TORINO (DELL'ARCH. U. CUZZI)
L'ARCHITETTO ELSAESSER
UN BAR NUOVO A MILANO (DEGLI ARCH.TTI PERESSUTTI E ROGERS)
CASE NUOVE A PADOVA (WART ARSLAN)
TATTICA DELLA VITA (OSWALD SPENGLER)
L'OBELISCO DI MUSSOLINI (G. PAGANO-POGATSCHNIG)
IL "CONTE DI SAVOIA"
TRE INTERNI DI L. PILEWSKI
CERAMISTI: NINO ERNESTO STRADA
GLI ARTISTI MODERNI IN GERMANIA (G. LODOVICO LUZZATTO)
CARRÀ E SOFFICI (EDOARDO PERSICO)
CARLO CARRÀ (PIERO TORRIANO)
ANKARA: COLLOQUIO CON L'ARCH. P. VIETTI VIOLI
REGISTRO (DELL'UNIVERSITÀ DI ROMA)
PROGETTO DI CONVITTO (G. PAGANO-POGATSCHNIG)
L'ARCHITETTURA MONDIALE

20. Sommario di "Casabella", a. VI, n. 1, gennaio 1933.

negli allestimenti — ad esempio nella coeva Mostra di Architettura alla V Triennale di Milano — in voga da tempo e ormai consolidati come strumento efficace di comunicazione: "alle mostre di allora si vedevano le persone pendere da tutti i lati come torri di Pisa"[128].

In generale, vi è sempre un retaggio della tradizione editoriale di primo Novecento che voleva una perdurante suddivisione gerarchica in rubriche, dedicate soprattutto ai concorsi e ai risultati di concorsi, alle leggi edilizie o alle note bibliografiche, fino alla rubrica delle altre riviste; così come la presenza di tavole fuori testo per quanto riguarda l'apparato iconografico. Questa ripartizione, come affermato dalla Jannière, crea in realtà delle interruzioni al fluire della storia architettonica interna a ciascun numero e quindi sicuramente una difficoltà nella lettura. Negli anni Trenta tale suddivisione diviene solo parzialmente più labile: ad esempio in "Quadrante" o "Casabella" vi è una continuità di fruizione tra i testi degli articoli e quelli delle rubriche, dovuti soprattutto alla continuità grafico-tipografica e alla strutturazione omogenea della griglia grafica che si dipana nello scorrere delle pagine uniformando temi visivi e contenuti. Vanno inoltre diminuendo le tavole fuori testo, altra "rottura" nello scorrere della storia "visuale" della rivista, spesso inserite sulla verticale pur avendo un formato orizzontale, quindi obbligando il fruitore a fisicamente ruotare di 90° la rivista per poterne avere una lettura e una visione completa. "L'architettura italiana", da formato album con pagine e tavole sciolte, ad esempio, a partire dal 1933 adotta la formula di fascicolo rilegato con caratteri tipografici senza grazie e in neretto, abbandonando le tavole fuori testo per impaginarle nel testo, sicuramente in conseguenza delle evoluzioni tecniche nei processi di stampa che, in particolare a partire dai primissimi anni Trenta in Italia, permettono di unificare i procedimenti e di unire i testi alle immagini, soprattutto grazie all'implementazione delle rotative.

Molto uniforme è la struttura di "Architettura e Arti Decorative", costituita da due parti principali per lo più curate da Giovannoni: la prima dedicata agli studi archeologici, storico-artistici e architettonici; la seconda invece incentrata sull'architettura contemporanea, con tutta una serie di rubriche secondarie sull'attualità architettonica italiana e straniera: *Commenti e polemiche*, *Notizie*, tutte con i risultati di concorsi e gare. Quando, nel 1927, la direzione passa ad Alberto Calza Bini, personaggio chiave nei rapporti tra architettura e regime, la rivista diviene, come detto, organo del sindacato e subisce notevoli modifiche nella

[128] Munari, Bruno, *Fermare l'immagine*, in Munari, Bruno, *Fotocronache*, Corraini, Mantova 1997, p. 66.

struttura: compaiono le *Pagine di Vita sindacale*, con informazioni istituzionali e riferimenti ai concorsi; la *Cronaca dei monumenti* diviene la rubrica principale; il *Corriere architettonico* apre alle monografie di edifici, soprattutto ai monumenti ai caduti del primo conflitto mondiale, o a descrizioni dettagliate di città; infine, il resto del volume è generalmente occupato da due lunghi saggi, uno sulla storia di città o sui concorsi per i piani regolatori, l'altro sui legami tra architettura moderna e tradizione classica. Anche "Architettura" di Piacentini mantiene fedele la suddivisione in rubriche. In "Casabella", "Quadrante" e "Domus" le rubriche sono invece concepite come un tutt'uno con gli articoli, non vi è stacco di impaginato o di carattere e quindi sicuramente riescono a conferire una più fluida lettura del periodico.

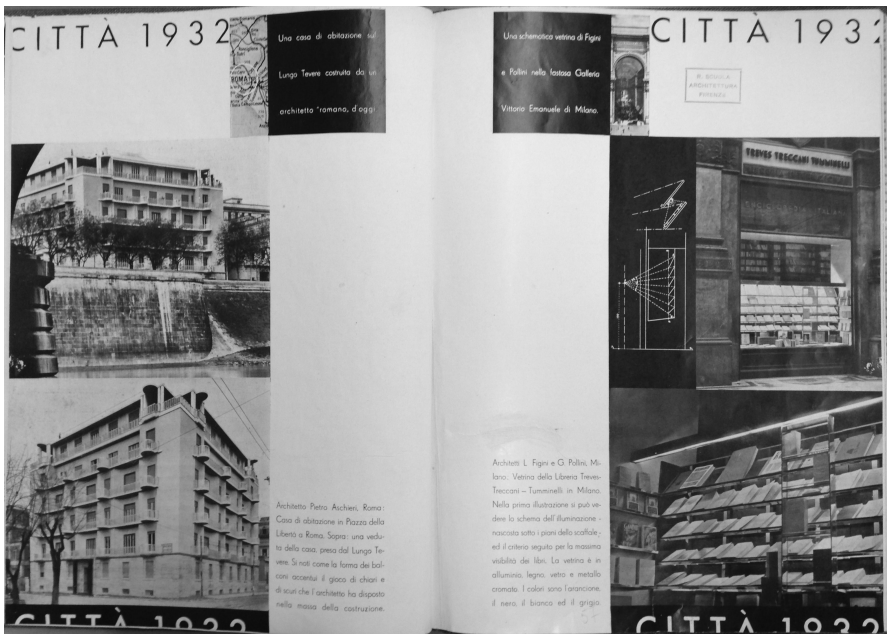
Nella rubrica *Stile*, ad esempio, Persico accosta fotografie spesso smarginandole, seguendo una griglia grafica rigorosa (Figura 21) alla maniera delle riviste sovietiche o di "Plans" di Le Corbusier, alla

> ricerca di un respiro e di un movimento sempre più grandi nella pagina tipografica: sull'esempio dell'architettura funzionale (della quale ha ripreso lo slancio orizzontale e panoramico) e ispirata alle arti plastiche contemporanee, che aspirano alle forme libere[129].

Città 1932 è invece la rubrica che ha il compito di evocare le caratteristiche della moderna città italiana — con una significativa sfasatura dalla realtà di allora — (Figura 22) mentre spetta a *L'architettura mondiale. Dalle riviste di tutto il mondo*, inaugurata a partire dal 1933 (Figura 23) e derivata dalla precedente *Rivista delle riviste*, la rappresentazione e la diffusione di una rassegna aggiornata delle riviste estere in un ferreo ordine alfabetico e grazie ai nutriti rapporti e scambi redazionali[130]: qui la scelta iconografica soggiace a una profonda scelta di carattere razionalista. Dal marzo 1937 entra poi la *Cronaca dell'architettura*, una miscellanea critica e ironica di ritagli di giornali e riviste tenuta da Alfonso Gatto, mentre un anno dopo, con il mutare della testata in "Casabella-Costruzioni", viene aggiunta *Ossatura metallica* — il nome è indicativo dell'orientamento modernista di allora — una sezione tecnica autonoma con scopo prettamente pubblicitario e dunque un modo per "fare cassa" grazie alle pubblicità delle ditte legate all'edilizia e all'arredamento; tendenza assai in voga negli anni, anche per "Domus", meno per "Architettura", in quanto

[129] Modiano, Guido, *Lettera aperta a Raffaello Bertieri*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XXXV, n. 8, agosto 1938, p. 340.
[130] Cfr. Astarita, Rossano, *op. cit.*, pp. 35-36.

21. Edoardo Persico, *Stile*, in "La Casa bella", a. III, n. 32, agosto 1930, s.p.



22. Edoardo Persico, *Città 1932*, in "La Casa bella", a. V, n. 50, febbraio 1932, s.p.

23. Edoardo Persico, Giuseppe Pagano, *L'architettura mondiale. Dalle riviste di tutto il mondo*, in "Casabella", a. VI, n. 10, ottobre 1933, p. 47.

elemento di sopravvivenza[131].

Nelle rubriche di "Domus" invece campeggiano argomenti cari al pubblico femminile dell'epoca, come l'arte della casa, il giardinaggio e la cucina, in linea con quello che è il target di fruitori della rivista, edulcorato e borghese, attento all'eleganza e alle forme del buon vivere razionale e *à la page.*

Per ciò che concerne il progetto grafico, ci sono anche all'interno di "Domus" alcuni caratteri ricorrenti per quanto riguarda i margini, il rapporto tra testo e immagine così come quello tra pieni e vuoti e l'importanza dello spazio bianco della pagina come terreno attivo e non passivo, la disposizione simmetrica e speculare (ancora di gran lunga prevalente) e quella asimmetrica diagonale o verticale-orizzontale, l'utilizzo o meno del colore, di una tessitura di fondo, molto spesso retinica come quella delle immagini, la griglia grafica e i caratteri tipografici, l'utilizzo della fotografia impaginata o meno con il testo ("Quadrante" non la impagina mai, compone le immagini nella pagina a destra, sempre), la concezione delle due pagine in una. "Domus" presenta caratteri che occhieggiano molto "Casabella", quasi in un richiamo continuo, pur restando più rigida ad esempio per il rispetto dei margini, sempre piuttosto ampi, e delle simmetrie nella presentazione e impaginazione delle immagini fotografiche.

Anche le pubblicità si modificano negli anni e ogni testata le sceglie in base alla formula comunicativa che più caratterizza la propria politica editoriale: solo disegno grafico, stile decorativo e floreale primo Novecento, solo testo, fotomontaggio, testo e immagine. È l'epoca della pubblicità, tanto che anche le riviste di architettura prendono progressivamente spunto da questa forma di comunicazione diretta, immediata, convincente e sintetica, basta

[131] Ivi, pp. 40-41.

pensare alla campagna di "Campo Grafico" per promuovere una nuova veste grafica e tipografica ai pubblicitari in modo da aumentare le vendite dei propri prodotti[132]. Dove non lo si fa, emerge una sfasatura, tanto da scegliere una pubblicità "in linea", come avviene per la piacentiniana "Architettura", che attua cioè le medesime strategie della visione della rivista che la ospita (Figura 24). Importante è anche notare la loro collocazione: molto spesso all'inizio e alla fine del fascicolo, altre volte nel mezzo di esso, sempre in numero e proporzione variabile ma tendente all'aumento nel corso degli anni, per gli scopi precedentemente accennati e per l'ingresso della parte tecnica e di conseguenza dell'industria dei materiali da costruzione. La *réclame* è spesso così in sintonia con l'impaginato degli articoli e delle rubriche tanto da confondersi con esso, soprattutto quando le pagine pubblicitarie vengono numerate proseguendo la successione dei testi critici e tecnici: "Casabella" prima tra tutte sotto tale aspetto.

24. S.a, pubblicità della *Società Anonima Italiana "Luxfer"*, in "Architettura", a. XII, n. 1, gennaio 1933, s.p. La fotografia riprodotta nella *réclame* risulta stilisticamente e formalmente molto in linea con la maggioranza delle immagini pubblicate dal periodico nello stesso anno.

L'impaginazione e lo schema compositivo dell'edizione del 1928 di "La Casa bella" sono ancora classicheggianti e tradizionali, improntati alla simmetria generale: la divisione in due

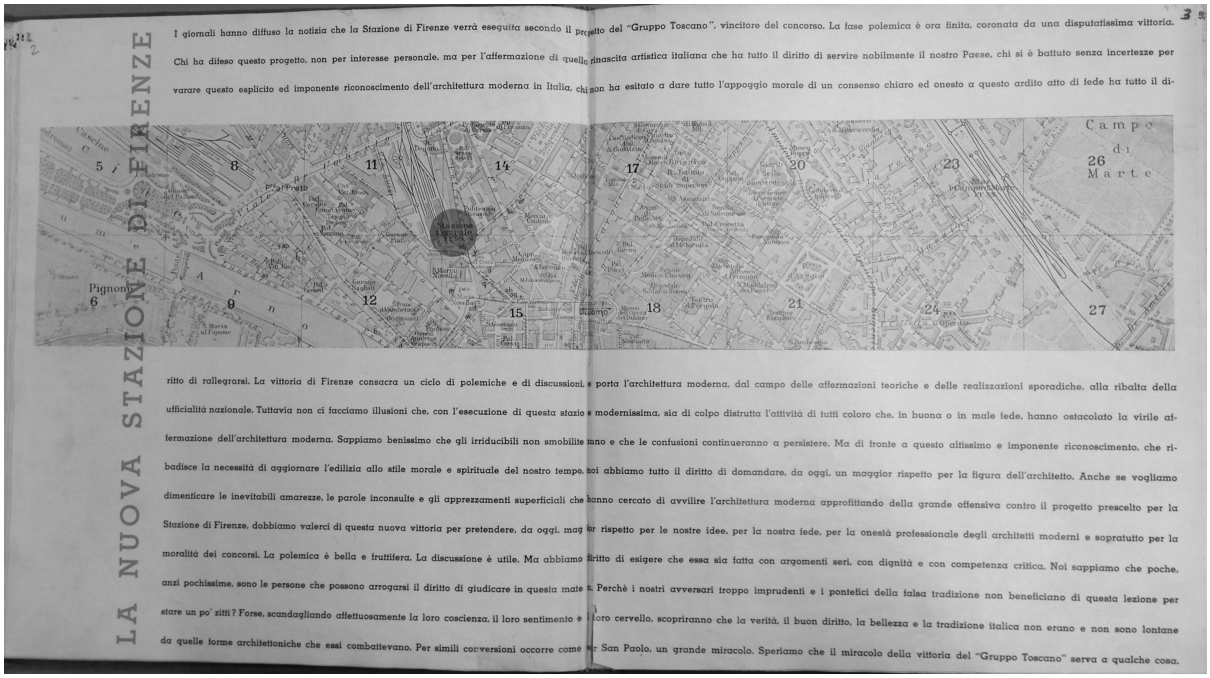
[132] La campagna si fa primariamente con la presentazione diretta di pagine pubblicitarie; in secondo luogo, alcuni articoli chiave sviscerano a fondo l'argomento: cfr. Ghiringhelli, Virginio, *Comprensione*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 2, febbraio 1934, pp. 28-29; Campo Grafico, *Il gusto del Cliente*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 4, aprile 1934, s.p.; Campo Grafico, *Come si suscita il gusto del Cliente*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 6, giugno 1934, s.p.; Roveroni, Giuseppe, *La chiarezza in pubblicità*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. III, n. 2, febbraio 1935, pp. 30-31; Rossi, Attilio, *Criteri intelligenti e pubblicità economica*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. IV, n. 2, febbraio 1936, pp. 25-29; S.a., *Recensioni*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. IV, n. 9-12, settembre-dicembre 1936, p. 216.

lungo l'asse centrale della pagina e in doppia colonna risulta rigorosa e mai trasgredita; si inizia a percepire un cortocircuito semantico tra forma e contenuto, essendo quest'ultimo invece d'avanguardia e di respiro europeo. Un primo sconvolgimento viene registrato con l'adozione, da parte di Persico nel 1933, delle due pagine a fronte come unico campo orizzontale in una griglia fissa ma aperta a libere interpretazioni e una suddivisione variabile in due, quattro o otto colonne per pagina (Figura 25).

Come ricorda Astarita, anche "Campo Grafico" presenta il nuovo formato di "Casabella" nell'articolo — *Recensione tipografica a "Edilizia Moderna"* — sull'importanza del progetto grafico nella presentazione di un progetto architettonico, apparso nel numero 10 dell'ottobre 1934, a pagina 223, dove si legge: "queste 2 pagine, che traducono tipograficamente le caratteristiche strutturali del Padiglione della Stampa alla V Triennale, sono tra i primi esempi più convincenti dello schema 'due pagine in una' (l'enfasi del portale viene sottolineata dalla scornatura del cliché e dal rapporto della giustezza del testo)"[133] (Figura 26).

Le due pagine in una rappresentano sì una novità nel panorama italiano delle riviste specialistiche di architettura, ma non sono innovative in assoluto. Tutta una serie di interconnessioni maturate dalle fruttuose collaborazioni tra le avanguardie europee si traduce nella fondazione di numerose testate "a più voci" — basti ricordare le già citate olandesi "ABC", "De Stijl" e "Wendingen" — e porta di conseguenza all'utilizzo diffuso di temi e forme in campo grafico nelle stesse. Ancora una volta, è soprattutto "Casabella" a recepire queste sperimentazioni per il versante italiano: dalla rivista periodica alternativa "Merz", fondata ad Hannover nel 1923 da Kurt Schwitters e da El Lisitskij, riprende ad esempio proprio quell'originale definizione della doppia pagina tipografica, che Persico sviluppa in modo autonomo e originale solo successivamente, a partire dal 1933. Non solo, è nel quarto

[133] Cfr. Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 63 (nota n. 17).



LA NUOVA STAZIONE DI FIRENZE

I giornali hanno diffuso la notizia che la Stazione di Firenze verrà eseguita secondo il progetto del "Gruppo Toscano", vincitore del concorso. La fase polemica è ora finita, coronata da una disputatissima vittoria. Chi ha difeso questo progetto, non per interesse personale, ma per l'affermazione di quella rinascita artistica italiana che ha tutto il diritto di servire nobilmente il nostro Paese, chi si è battuto senza incertezze per varare questo esplicito ed imponente riconoscimento dell'architettura moderna in Italia, chi non ha esitato a dare tutto l'appoggio morale di un consenso chiaro ed onesto a questo ardito atto di fede ha tutto il diritto di rallegrarsi. La vittoria di Firenze consacra un ciclo di polemiche e di discussioni, e porta l'architettura moderna, dal campo delle affermazioni teoriche e delle realizzazioni sporadiche, alla ribalta della ufficialità nazionale. Tuttavia non ci facciamo illusioni che, con l'esecuzione di questa stazione modernissima, sia di colpo distrutta l'attività di tutti coloro che, in buona o in male fede, hanno ostacolato la virile affermazione dell'architettura moderna. Sappiamo benissimo che gli irriducibili non smobiliteranno e che le confusioni continueranno a persistere. Ma di fronte a questo altissimo e imponente riconoscimento, che ribadisce la necessità di aggiornare l'edilizia allo stile morale e spirituale del nostro tempo, noi abbiamo tutto il diritto di domandare, da oggi, un maggior rispetto per la figura dell'architetto. Anche se vogliamo dimenticare le inevitabili amarezze, le parole inconsulte e gli apprezzamenti superficiali che hanno cercato di avvilire l'architettura moderna approfittando della grande offensiva contro il progetto prescelto per la Stazione di Firenze, dobbiamo valerci di questa nuova vittoria per pretendere, da oggi, maggior rispetto per le nostre idee, per la nostra fede, per la onestà professionale degli architetti moderni e sopratutto per la moralità dei concorsi. La polemica è bella e fruttifera. La discussione è utile. Ma abbiamo diritto di esigere che essa sia fatta con argomenti seri, con dignità e con competenza critica. Noi sappiamo che poche, anzi pochissime, sono le persone che possono arrogarsi il diritto di giudicare in questa materia. Perchè i nostri avversari troppo imprudenti e i pontefici della falsa tradizione non beneficiano di questa lezione per stare un po' zitti? Forse, scandagliando affettuosamente la loro coscienza, il loro sentimento e il loro cervello, scopriranno che la verità, il buon diritto, la bellezza e la tradizione italica non erano e non sono lontane da quelle forme architettoniche che essi combattevano. Per simili conversioni occorre come per San Paolo, un grande miracolo. Speriamo che il miracolo della vittoria del "Gruppo Toscano" serva a qualche cosa.

25. Casabella, *La nuova stazione di Firenze*, in "Casabella", a. VI, n. 5, maggio 1933, pp. 2-3. Il progetto grafico della doppia pagina continua è di Edoardo Persico.

26. Fotografia Crimella, *V Triennale 1933. Ingresso del padiglione della stampa progettato dall'architetto Luciano Baldessari*.
Courtesy Archivio Fotografico©La Triennale di Milano.

numero di "Merz" del luglio del 1923, che El Lisitskij pubblica l'importante saggio *Topografia della tipografia*[134], altro testo chiave per il rinnovamento tipografico in atto.

Il ritratto che Anna Maria Mazzucchelli, entrata a far parte della redazione della rivista proprio dal dicembre di quel 1933, come segretaria e redattrice, fa di Persico è quello di un uomo completamente dedito alla cura tipografica, quasi in modo maniacale e sempre assecondato dall'appassionato amico Guido Modiano che stampa la rivista nella propria tipografia, tanto da esigere che gli articoli terminino tutti "a piè pagina senza sbavature, con la firma", ovvero un rettangolo nero se scritti da Persico, da Raffaello Giolli o dalla medesima Mazzucchelli:

> studiava ogni riga, ogni foto e teneva soprattutto che la composizione non fosse fatta pagina per pagina ma considerasse insieme le due pagine aperte. Anche quando scriveva a macchina una lettera o un articolo ne curava la composizione in modo che tutte le righe fossero lunghe uguali… Avevamo dei fogli di impaginazione che erano semplicemente la gabbia con le quattro colonne. Vi segnavamo a matita un numero cui corrispondeva il numero della fotografia. Dietro la fotografia segnalavamo l'altezza, la larghezza era fissa - a una, a due, a tre colonne, o a piena pagina -. Il lavoro ingrato consisteva nel tagliare le fotografie in modo che assumessero le proporzioni volute. Le didascalie si montavano sul menabò, il tipografo sapeva già che il titolo doveva essere sempre uguale e che le fotografie andavano tagliate sempre in basso[135].

Perciò, nella considerazione della pagina come reale e fisica struttura architettonica, anche le didascalie devono venire concepite come componenti imprescindibili nella costruzione della stessa: queste sono infatti disposte anche in modo imprevedibile, mai scontato, a cornice di un'illustrazione o evidenziate da fondi in negativo, con uno studio attento e minuzioso dei rapporti tonali ma principalmente di bianchi e neri e con forte senso plastico. La simmetria classica e speculare, grazie alla nuova concezione della composizione spaziale che si fonda sull'unica superficie delle due pagine in una, viene progressivamente abbandonata a favore di

---

[134] Interessante risulta un passaggio particolare in cui Lisitskij parla della composizione del libro, più in generale dello stampato, ponendo in relazione l'aspetto tipografico e quello fotografico, la sequenza delle pagine, la dimensione di spazio e tempo nella pubblicazione. Cfr. Lisitskij, El, *Topografia della tipografia*, in "Merz", n. 4, luglio 1923, cit. in Lisitskij-Küppers, Sophie (a cura di), *op. cit.*, p. 349:
[…] 3. Economia dell'espressione: ottica invece che fonetica.
4. La configurazione dello spazio del libro per mezzo del materiale compositivo secondo le leggi della meccanica tipografica deve corrispondere alle tensioni di trazione e di pressione del contenuto.
5. La configurazione dello spazio del libro per mezzo del materiale dei cliché che realizzano la nuova ottica. La realtà supernaturalistica dell'occhio perfezionato.
6. La sequenza continua delle pagine: il libro bioscopico.
7. Il libro nuovo esige uno scrittore nuovo. Calamaio e penna d'oca sono morti.
8. Il foglio stampato supera spazio e tempo. Il foglio stampato, l'infinità dei libri, devono essere superati.
La ELETTROBIBLIOTECA.

[135] Mazzucchelli, Anna Maria, *Gli anni di Casabella*, cit., p. 8.

una simmetria dinamica e movimentata, che gioca spesso sulla stessa interlinea ampia e sugli elementi grafico-iconografici che trovano completamento nelle due sequenze. Anche i titoli, che si dispongono talvolta in verticale, diventano un elemento decorativo per il fatto di sovrapporsi alle riprese fotografiche e di evidenziare così lo "sbordare" dell'immagine stessa; quando invece si collocano nella lunghezza della doppia pagina, così da non romperla, conferiscono e accentuano un andamento orizzontale che viene poi dichiaratamente diversificato e contrastato dalla collocazione verticale del testo. I caratteri utilizzati concorrono, già dagli inizi, ad affermare le novità e a ribaltare lo schema dell'impaginazione tradizionale. Nelle pagine interne, Persico si affida a un carattere eccezionale della ditta Nebiolo, un Egizio ridisegnato, alternato con il carattere bastone "Semplicita"[136].

"Casabella" riesce, a differenza degli esempi teutonici i quali molto occhieggia, a inserire un equilibrio creato dalla composizione armonica degli spazi che la fa divenire un modello indiscusso di purezza razionalista, in linea diretta con quel "Razionalismo e funzionalismo — essenziali elementi di intransigenza per valutare il valore utilitario di un'opera — diventeranno così, a poco a poco, aggettivi inutili per fondersi in un unico significato di modernità e bellezza"[137], come recita un passaggio chiave nel programma di Pagano del 1933. Ciò si traduce in una decisiva, ma sussurrata e mai clamorosamente esibita, rivoluzione che si fa nei dettagli, nella composizione della rivista, capace di indagare e rielaborare autonomamente la lezione razionalista europea tramite il ricorrere di un'unità progettuale strutturata su elementi connotativi ma non reiterati, su tangibili variazioni sul tema. Una voce dell'epoca, quella autorevole di Giulia Veronesi, testimonia il rinnovamento della tipografia in Italia messo in atto proprio da "Casabella" e quanto questo sia connesso con lo scenario europeo coevo:

> Persico fu con Modiano uno dei maggiori e dei più originali artefici della tipografia italiana nuova, i cui problemi egli non considerava distinti da quelli dell'architettura. "Casabella" era anche nella forma grafica una rivista rivoluzionaria: ogni sua pagina era una prova di assoluta libertà di invenzione e di espressione pur nell'ordine del modulo competitivo fisso. Anche la tipografia nuova voleva essere, ed era in realtà, un legame con l'Europa, una voce nell'intima libertà in cui ancora agiva l'artista non venale, in un paese dove l'uomo non era più libero, dove l'Europa e il mondo erano negati[138].

---

[136] Cfr. Chinellato, Aurelio, Noventa, Giovanni Claudio, *op. cit.*, pp. 77-79.
[137] Pagano-Pogatschnig, Giuseppe, *Programma 1933*, in "La Casa bella", a. V, n. 60, dicembre 1932, p. 10.
[138] Veronesi, Giulia, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Christian Marinotti, Milano 2008, p. 119 [I ed. 1953].

Proprio nella “Casabella” di Persico, le immagini hanno fondi retinati soprattutto per risolvere il problema dei neri e sono utilizzati caratteri senza grazie con una ricerca continua di intersezioni verticali e orizzontali. La consapevolezza del vuoto, recepito adesso come spazio architettonico e appositamente cercato, fa sì che anche il bianco della struttura-pagina — l’equivalente della forza di una parete miesiana, come per il primo Tschichold — entri a far parte della composizione, non sia più solo marginale, bensì protagonista e dunque voluto, progettato.

Al fine di generare un contrasto netto e come valore indispensabile di controbilanciamento del bianco, e dunque della luce, arriva il nero, ovvero l’ombra, da ritrovarsi nei testi e nelle immagini, a sua volta indispensabile al nuovo linguaggio, poiché anch’esso è uno spazio fisico utilizzato come fondo per immagini, titoli e didascalie, a volte numeri di pagina. L’alternanza ritmica di bianco e nero emerge chiaramente dalla contrapposizione tra le linee di testo e l’interlinea ampliata che le evidenzia con ancor maggiore forza nei loro rapporti di luce e ombra, in un singolare parallelo tra l’architettura fisica e quella della pagina.

Diametralmente opposta è l’impostazione della pagina in “Architettura”, concepita come a sé stante: non si ha il campo continuo e orizzontale delle due pagine a fronte come ad esempio in “Casabella”, il testo è suddiviso su due colonne, i margini sono regolari e mai trasgrediti, le didascalie quasi inesistenti, sintetiche, esplicative della raffigurazione sotto la quale sono minuziosamente poste, a rispetto totale dei margini, scritte con carattere maiuscoletto per i crediti (soggetto, autore, vista) e corsivo per le spiegazioni. Gli intenti promessi dal programma piacentiniano vengono rispettati: intervengono piccoli e calibrati cambiamenti, a favore di una maggiore animazione e movimento, che sono la trascrizione fedele di quel “parleremo con le immagini” e che utilizzano interessanti espedienti visivi quali il titolo che viene clamorosamente (e gerarchicamente) inserito sotto all’immagine. La presentazione di un progetto passa ancora, come detto e come affermato dall’avanguardia tipografica tedesca degli anni Venti che vede in Herbert Bayer e Jan Tschichold tra i suoi maggiori teorici insieme ovviamente a Moholy-Nagy, per la via di una comunicazione senza orpelli: si ha ora un allineamento di intenti tra il tema rappresentato e l’espressione grafica con cui viene comunicato; l’ago della bilancia, a livello tipografico, si è spostato con Piacentini verso una maggiore razionalità più che in direzione classicista. L’equivalenza tra architettura e tipografia espressa da Carlo Frassinelli nei suoi lineamenti compositivi di una pagina, così

come da Guido Modiano, da sempre sostenitore del positivo apporto dell'astrattismo e dell'architettura razionalista all'evoluzione in senso moderno del linguaggio grafico-pubblicitario italiano, pare qui trovare un'applicazione concreta: l'espressività non è un parametro indispensabile, con il razionalismo si dichiara la democrazia di un contenuto che deve arrivare al fruitore senza il filtro personale del tipografo, nella logica di un messaggio senza latitudini. L'obiettivo della comprensione sostituisce l'espressività poetica. La griglia grafica è rigorosa, attenta alle simmetrie e all'ordine, alle proporzioni, definibile come "neoclassica" nella sua impostazione: le immagini fotografiche vanno aumentando in numero e in proporzione, rispetto ai disegni, nel corso degli anni, ma non derogano mai da tale griglia e la loro collocazione, spesso "a cappello" sulla doppia colonna del testo, trova una forte analogia con gli ingressi di alcuni edifici piacentiniani, quali la sede del Rettorato della Sapienza a Roma o il Palazzo di Giustizia di Milano.

Il parallelo, o meglio la comunanza ideologica, tra architettura e tipografia è compiuto, nelle riviste in modo particolare, più che nei libri, poiché strumenti del tempo e cristallizzazione delle riflessioni linguistiche in campo architettonico. Non solo terreno di dibattito ma propaganda fatta di parole e immagini, le riviste di settore negli anni sono dei veri e propri manuali di architettura, così come atlanti iconografici aggiornati e agili; sono immagini, pensieri e parole messe nero su bianco e materializzate in formule personali e mai scontate nella pagina.

Risulta curiosa, in questo senso, la testimonianza di Gae Aulenti, collaboratrice anch'essa di "Casabella" sotto la direzione di Ernesto Nathan Rogers, poiché esprime bene lo spirito e la lezione perdurante e sempre viva di Persico in merito a progetto grafico e impaginazione dell'architettura:

> imparai che l'operazione di pubblicare l'architettura e i testi sull'architettura subisce due processi successivi: il primo è quello della trasformazione dei contenuti manifesti o latenti di una realtà, sia essa costruita, progettata o raccontata in documenti destinati a tale uso: la fotografia (dall'oggetto originale alla sua immagine), la miniaturizzazione dei disegni, la semplificazione dei grafici, la manipolazione delle relazioni strumentali, la descrizione dei processi, le stesure delle sintesi storiche-ideologiche-teoriche. Il secondo processo è quello della traduzione di tutti questi insiemi di rappresentazioni, ognuna col proprio linguaggio, in una "messa in pagina" con il compito di restituire il significato originale di quella architettura: un vero processo di trasformazione con caratteristiche creative sue proprie: il progetto grafico. Da un progetto originale quindi, alle sue

> rappresentazioni, e poi alla sua comunicazione, un linguaggio con una propria forma specifica produttiva ed economica, tendente ad un discorso critico. Non quindi la grafica come uno strumento di lavoro, servizio ad una narrazione possibile, ma essa stessa narrazione, fondata su una condizione di lavoro con specifici rapporti di produzione e di scambio (di comunicazione) derivati dal grado di socializzazione ricercato e possibile e dal rapporto con la domanda possibile in quel momento[139].

I due processi di cui parla Gae Aulenti sono dunque consequenziali temporalmente, logicamente e contenutisticamente: da sottolineare come l'architetto parli di "trasformazione" dei contenuti della realtà e faccia qui rientrare, per quanto riguarda l'aspetto iconografico della pubblicazione, la fotografia come mutamento dell'oggetto originale nella propria immagine, riferendosi dunque a due entità diverse. A questo primo processo segue poi la "traduzione" delle differenti rappresentazioni dell'architettura, sia visive che testuali, nella *mise en page*, ovvero nel progetto grafico, con caratteristiche a sua volta diverse e con finalità differenti: non più rappresentazione della realtà, bensì la sua comunicazione e quindi, a sua volta, discorso critico e narrazione esso stesso.

2.6 Le riviste messe in mostra: da spazio-pagina ad ambiente fisico

Tornando ancora all'articolo di Guido Bergossi, *Considerazioni sull'impaginazione della rivista*, apparso su "Campo Grafico" nel numero di marzo 1933, vi si afferma che la rivista va letta, alla stregua del libro, sul tavolino e non sul muro come il manifesto[140].

Eppure, o forse non a caso, in alcune occasioni espositive a partire da quello stesso anno, saranno proprio le riviste a essere allestite appese alla parete: nella V come nella VII Triennale di Milano sono in scena "Casabella" di Edoardo Persico, "Domus", le stesse "Rinascimento Grafico", "Campo Grafico" e la torinese "Graphicus"; ancora una volta, Milano e Torino sono i due poli più in vista e il dibattito prosegue sulle pareti.

La V Triennale si inaugura nella Milano del 1933, in pieno fervore artistico poiché crocevia tra Europa e Italia, all'interno del nuovo Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio. In questa occasione viene allestita una grande mostra internazionale di architettura moderna con fotomosaici di architetture nazionali che sono molto affini ai fotomosaici impaginati nelle riviste di settore coeve. Non meno importante, la sezione della Germania, organizzata dal

---

[139] Aulenti, Gae, *Architettura e forma grafica*, in "Casabella", numero speciale *Casabella cinquant'anni 1928-1978*, cit., p. 86.

[140] Cfr. Bergossi, Guido, *Considerazioni sull'impaginazione della rivista*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. I, n. 3, marzo 1933, pp. 44-45.

Deutscher Werkbund di Berlino, porta in scena esclusivamente la grafica, con allestimento di Paul Renner: un modo indiscusso per provare il progresso tedesco nel campo di tale arte industriale. Suddivisa in tre sezioni, mostrava la storia delle forme di scrittura comparata con monumenti architettonici e con altre espressioni artistiche tedesche; materiale statistico sull'attività di giornali e riviste a cura dell'Unione della scienza giornalistica di Monaco e infine esempi di libri belli e libri utili, illustrati con fotografie.

Ma è all'interno del Padiglione della stampa nel parco, progettato dall'architetto Luciano Baldessari, che tecnica espositiva e tecnica tipografica trovano forti tangenze, conferendo alle pareti vetrate l'aspetto di una vera griglia grafica:

> L'edificio risulta distinto, così, in due parti nettamente separate. (…) Nella severa e solenne maestà delle murature piene, ergentesi a più di dodici metri di altezza, e negli altorilievi che vi sono stati incastonati da Mario Sironi, questa parte della costruzione, attraverso accenni di classica purezza, raggiunge un grandioso effetto monumentale. Sul fianco del padiglione, cinque colonne altissime determinano un ritmo classico tradotto con vivace modernità: antichi elementi richiamati in onore per esprimere con maschio vigore la nuova monumentalità latina, mentre i bassorilievi di Sironi posti all'ingresso principale dicono con robusta chiarità spaziale e senza retorica, i fasti della nostra epoca che il giornalismo ha giorno per giorno sintetizzati. […] Le pareti sono quasi completamente vetrate […] Il complesso dei due edifici, caratterizzato dal contrasto delle due masse, l'una piena, solenne, austera, l'altra ardita, trasparente e leggera esprime nuovi concetti nell'indirizzo della nuova architettura italiana. (…) Il padiglione che acquista forme ed aspetti templari realizza tangibilmente il monito del Duce secondo il quale "la stampa deve essere una casa di vetro"[141].

Nella Triennale delle "contrapposizioni", in cui trionfa l'architettura razionale, dalle rivoluzionarie pareti di cristallo e dai muri lisci e bianchi, viene fatto in contrappunto visivo un enorme esperimento di pittura murale totalmente novecentesco; così come nel padiglione razionalista di Baldessari, viene allestita la "cortigianissima" mostra del giornalismo e una mostra grafica affidata a Raffaello Bertieri anziché a "Campo Grafico", come ricorda l'amareggiato Attilio Rossi[142].

Le mostre allestite all'interno del padiglione comprendono dunque: la *Mostra storica del giornalismo*, una documentazione a carattere patriottico, eroica, di propaganda fascista e strettamente politica; la *Mostra della stampa italiana contemporanea*, nelle cui vetrine sono esposti i principali quotidiani tra cui "Il Popolo d'Italia" e macchinari a testimonianza delle

---

[141] Cfr. *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale*, Ceschina, Milano 1933, pp. 477-478.
[142] Cfr. Rossi, Attilio, *op. cit.*, p. 8.

tecnologie nazionali; la sezione dedicata agli *scrittori e giornalisti caduti in guerra o per la causa fascista*, con un lunghissimo elenco di nomi; la *Mostra dell'arte grafica*, che vede "esemplari grafici […] disposti su diaframmi situati trasversalmente all'asse maggiore, e in piccole bacheche"[143]; la *Mostra internazionale della fotografia*, un panorama della fotografia mondiale con opere di fotografi da tutto il mondo (Figura 27). Le prime due, ampiamente teatrali, risentono sicuramente delle scenografie impaginate per la Mostra della Rivoluzione Fascista, inaugurata a Roma l'anno precedente ma prorogata poi fino al 1934 e quindi contemporanea alla V Triennale. Dopotutto, ricorda Guido Modiano nel numero di "Campo Grafico" del gennaio 1935, come l'architettura razionale rappresenta una composizione tipografica, così la Mostra della Rivoluzione incarna una vera e propria, trionfale ed enorme, impaginazione, in cui il carattere tipografico altro non è che l'elemento più appariscente.

27. Fotografia Crimella, *V Triennale 1933. Mostra internazionale della fotografia nel padiglione della stampa*. Ordinamento a cura di Mario Broggeri e Luigi Poli.
Courtesy Archivio Fotografico©La Triennale di Milano.

[143] *V Triennale di Milano*, cit., p. 525.

La *Mostra dell'arte grafica*, curata dal Bertieri delle simmetrie neoclassiche, porta in scena, come si evince dalle fotografie d'epoca e dal catalogo della rassegna, le Edizioni d'arte di Raffaello Bertieri, "Casabella" di Pagano e Persico, "Campo Grafico" di Rossi e Dradi, "Graphicus", "Domus" di Ponti, eclettica mediazione tra razionalismo e regime, "Risorgimento Grafico"; insieme a molte altre case editrici, riviste e legatorie.

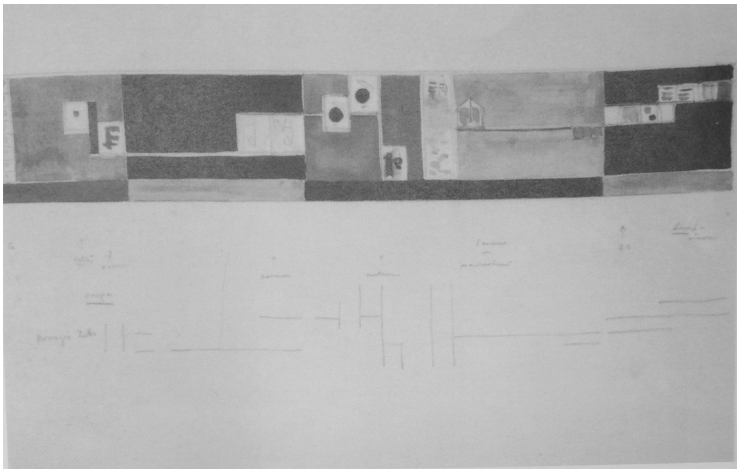
In tale contesto, sono le pagine delle riviste a essere appese a parete secondo diverse geometrie e movimenti, sempre in un ordinato mosaico visivo: "Casabella", per esempio, viene allestita collocando alcune pagine selezionate dal frontespizio con il sommario alla rubrica finale, in una griglia che, guarda caso, ripresenta le otto colonne di Persico, evidenziate da una filettatura verticale chiara su fondo nero. Si riconoscono bene l'articolo sullo stadio Berta e la doppia pagina famosa, sempre di Persico, sulla Stazione di Firenze, dello stesso 1933 (Figura 28).

"Domus" vede invece esposta una colonna di copertine dalle quali partono, lungo un lato in orizzontale, dei cerchi chiari e scuri con all'interno fotografie scontornate di arredi vari: quasi a collocare tali elementi in una bolla, una elegante e trasparente sfera di cristallo. Accanto a questa ultima, "Graphicus", decentrata e ortogonale, va a chiudere il grande pannello-parete nell'estremità destra bassa, in una posizione più marginale e in un allestimento che si contrappone a quello di "Domus", sia a livello formale, che cromatico (Figura 29).

28. Fotografia Crimella, *V Triennale 1933. Mostra dell'arte grafica nel padiglione della stampa*. Ordinamento a cura di Raffaello Bertieri. A sinistra, allestimento di "Casabella". Courtesy Archivio Fotografico©La Triennale di Milano.

29. Fotografia Crimella, *V Triennale 1933. Mostra dell'arte grafica nel padiglione della stampa*. Ordinamento a cura di Raffaello Bertieri. Allestimento di "Domus" e "Graphicus". Courtesy Archivio Fotografico©La Triennale di Milano.

Anche in questo caso, tale sezione della Triennale ricorda l'esempio degli allestimenti costruttivisti di El Lisitskij e, in particolare, un "extra Raum (…) in Berliner Ausstellung. Ich mache ein Zimmer *Tipo-Litographie*"[144], progetto del quale resta un significativo schizzo a gouache di El Lisitskij (Figura 30) presso la Galleria Statale Tretiakov di Mosca[145], che propone un ambiente *ad hoc* per l'esposizione di materiali tipografici da appendersi a parete e dove si utilizzano sia colore che filettature e cornici come base di allestimento delle pagine delle riviste:



30. S.a., arch. El Lisitskij, *Schizzo per un ambiente espositivo per materiale tipografico*, 1923. Moscow State Tretiakov Gallery. Da Peter Nisbet, *Displaying Design: A Newly Identified Exhibition Proposal by El Lissitzky, Berlin 1923*, in Cynthia Schneider, William Robinson, Alice Davies (a cura di), *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive*, fig. 4, p. 381.

> In his proposal, Lissitzky repeats the strategy of the *Prouns Space* and arranges an implicit counter-clockwise circuit around the four walls of the room. He emphasizes not so much the spatial volume of the room, but rather the availability of the walls to act as a ground for a series of two-dimensional, or at most low-relief, visual and informational events. Items of his own typographical design production of 1922 and 1923 are laid out in broadly chronological order in a series of display modules that create a continuous pattern of vertical and horizontal framed elements, set against different wall colors of gray, black, red, and white. The wall colors are contrasted in each case with another color on the baseboard, running around the entire room. Below the sketch, Lissitzky has schematically rendered the layout in thin graphite lines, with the notation that these are narrow lamellar strips[146].

---

[144] Trad. it.: "Un altro spazio (…) nell'esposizione berlinese. Farò una stanza Tipo-Litografica". Tali sono le parole di El Lisitskij nella lettera a Harold Loeb, editore della rivista "Broom" per la quale El Lisitskij si occupava delle copertine, datata 7 agosto 1923 e conservata alla Princeton University Library, Selected Papers of Harold A. Loeb. La lettera è pubblicata da Nisbet, Peter, *Displaying Design: A Newly Identified Exhibition Proposal by El Lissitzky, Berlin 1923*, in Schneider, Cynthia, Robinson, William, Davies, Alice, *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Harvard University Art Museum, Cambridge 1995, p. 192 (traduzione mia).

[145] Sempre Peter Nisbet pubblica tale disegno [rif. Inv. no. RS 1908. Gouache and grafite on paper; 215x292 mm], in Nisbet, Peter, *op. cit.*, fig. 4, p. 381, già pubblicato in *Lazar' Markovich Lisitskii. 1890-1941. Vystavka proizvedenii k stoletiyu so dnya rozhdeniya*, State Tretiakov Gallery, Mosca 1990, n. 236, p. 110. Nisbet sostiene che la didascalia riportata sul catalogo di tale mostra non è corretta alla luce della lettera, già citata (cfr. nota n. 65 dell'autore), di El Lisitskij a Harold Loeb.

[146] Nisbet, Peter, *op. cit.*, p. 192.

Acceso risulta il dibattito che si apre nel mentre e all'indomani della Mostra d'arte grafica alla V Triennale di Milano ed è soprattutto la voce di Guido Modiano a farsi sentire, sulle pagine di "Quadrante" prima e di "Campo Grafico" poi. Egli taccia la manifestazione di dilettantismo, "tremendo nemico di ogni cosa seria nel campo dell'arte":

> Ammesso, sebbene non sia facile ammetterlo, che si fosse ritenuto giovevole e logico inserire in una "sagra" dell'arte decorativa la mostra del giornale, per rinnovare il fatto di Colonia e Barcellona (… quest'anno XI, con la Mostra della Rivoluzione aperta e nel clima filo-fascista dell'Europa) si sarebbe dovuto evitare ogni equivoco: al giornale ed alle manifestazioni che ne derivano, l'intero padiglione di Baldessari; all'arte grafica, anzi alla tipografia, matrice di tutte le altre "arti" grafiche, uno spazio conveniente nella mostra muziana. Nel pasticcio del Padiglione della Stampa, la tipografia rimane in sott'ordine e si vede tolta la sua autorità. Dobbiamo concludere: ignorare quest'arte "minore" sarebbe stato preferibile al presentarla in modo tanto poco coerente con la sua importanza e con l'apporto che all'arte decorativa può provenirne. […] Eppure bastava richiamarsi ai due assunti della Triennale - risposta documentata ai negatori di uno stile del nostro secolo; opera di propaganda sulle masse e di coordinazione dei produttori - per inquadrare con la maggiore evidenza programma e attuazione della mostra che ci interessa. […] pagine di riviste neoclassiche e pagine di gusto vivo. […] E come s'è stimato imprescindibile aver presenti gli architetti esteri, non v'era ragione seria che sconsigliasse di fare altrettanto con i tipografi esteri. La Triennale doveva essere "europea" anche, e soprattutto, in quell'arte grafica che è la più europea delle arti e fra noi, la meno alla giornata[147].

Altro rimprovero, questa volta su "Campo Grafico", è l'errore di aver accomunato la stampa, cioè il giornalismo, con le arti grafiche, che sono invece ben distinte da quello che è il valore artistico del prodotto editoriale; l'aver confuso la tecnica con l'arte ha portato alla

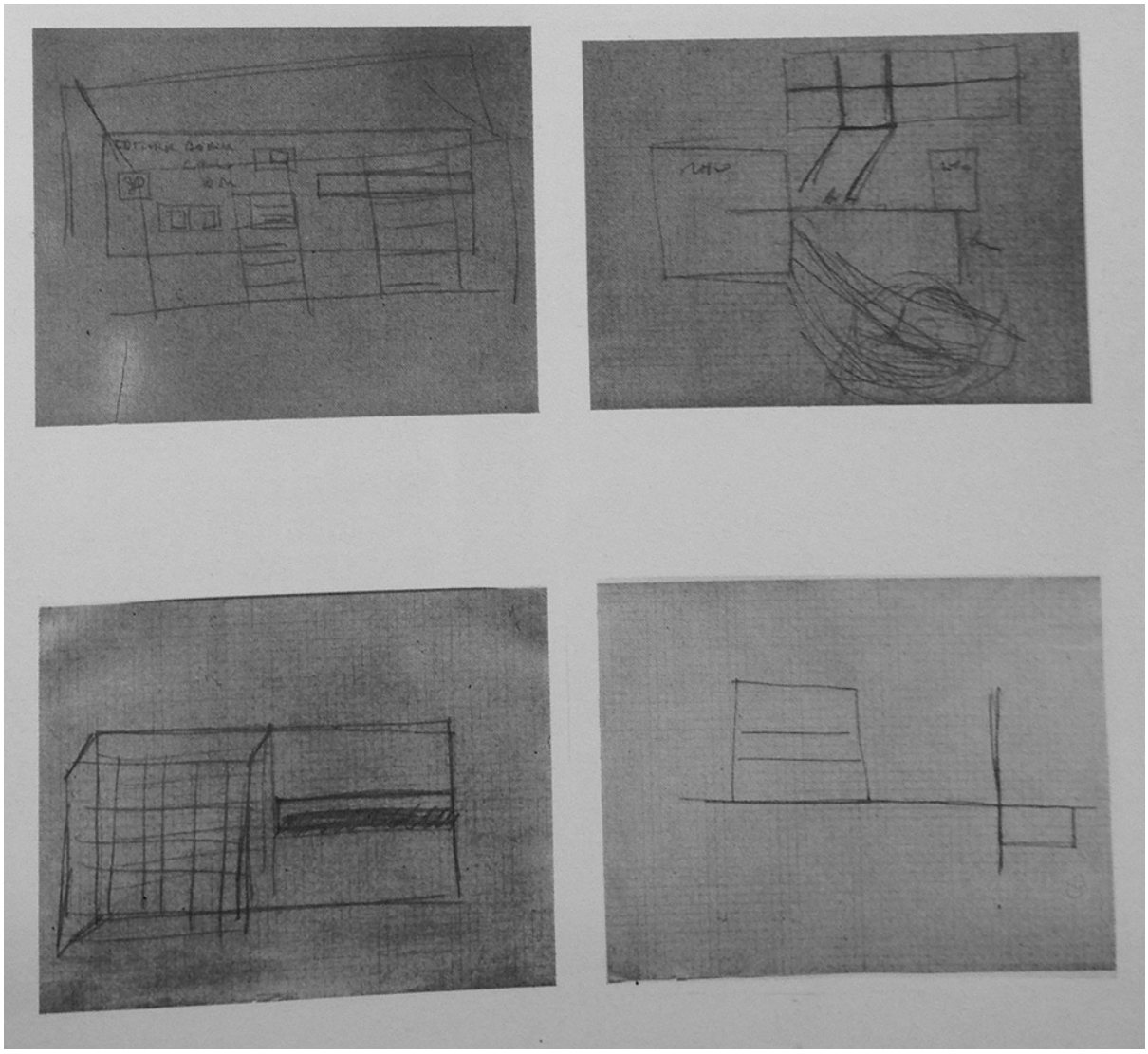
> mescolanza di cose eterogenee che per essere tutte stampate non acquistano *ipso facto* il carattere di opere d'arte grafica. Esempio: cliscé ritagliati e appiccicati su dischi di carta azzurra, copertine di riviste stampate in diverse tinte su soggetto unico, pagine e tavole di tricromie[148].

Le riviste sono anche oggetto di progettazione per allestimento; in tal senso risultano molto interessanti gli schizzi di Persico per il progetto di stand delle riviste "Domus" e "Casabella" alla Fiera del Levante di Bari del 1935, pubblicati in occasione della mostra del gennaio 1978 presso la galleria di Architettura Antica e Moderna di Roma, a cura di Maurizio di Puolo: una struttura che unisce la leggerezza e la geometria della griglia di un espositore-libreria,

---

[147] Modiano, Guido, *Padiglione della stampa*, cit., p. 12.
[148] *Le Arti Grafiche alla Triennale*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XXX, n. 9, 30 settembre 1933, ripubblicato in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 8, agosto 1934, p. 187.

all'intersecazione di piani orizzontali e verticali, a costituire un tavolo insieme a una vera e propria parete espositiva. Dagli schizzi si individuano chiaramente le pagine affiancate a due a due o singole e appese nella verticalità dello spazio: dunque una sintesi di conservazione, esposizione e fruizione del prodotto editoriale da parte del pubblico (Figura 31).



31. Arch. Edoardo Persico, *Schizzi per lo stand di "Domus/Casabella" alla Fiera del Levante di Bari del 1935*. In alto a sinistra è ben visibile un esempio di allestimento delle due riviste a parete. Da Maurizio Di Puolo (a cura di), *Edoardo Persico 1900-1936*, p. 47.

Altro passaggio intermedio vede sempre le riviste "Domus" e "Casabella", tra le più quotate evidentemente a partecipare in contesti espositivi, presentate nell'ambito della Fiera Campionaria di Milano del 1939, in un'edicola trasparente concepita per una "città nuova" e progettata da Franco Albini. La smaterializzazione degli interni come traduzione di una

volontà di costruzione del vuoto tramite l'adozione di semplici linee e piani, tipica degli allestimenti e delle microarchitetture effimere di Albini, trova una congiunzione perfetta con le grafiche di "Casabella": l'edicola viene realizzata dalla ditta Bombelli ed è costituita da un'ossatura di Anticorodal, mentre il materiale principale, per pareti e copertura, è costituito da lastre di Securit così come le scaffalature, illuminate con tubi a polvere fluorescente. Proprio "Casabella", nel numero di maggio dello stesso 1939, presenta tale progetto espositivo di Albini per un'edicola in cristallo e accompagna ai disegni di pianta e sezioni, tre suggestive fotografie Domus-Porta (Figura 32), oltre a un testo che ne evidenzia il carattere di assoluta novità e modernità, direzioni verso le quali tutta l'architettura italiana dovrebbe tendere:

> "Domus" e "Casabella", all'ultima Fiera Campionaria di Milano, hanno dato un esempio con questa edicola che qui riproduciamo. Materiali modernissimi: tutti cristalli securit, ossature di anticorodal, illuminazione delle vetrine al Neon con tubi a polvere fluorescente, illuminazione generale con gruppo a luce solare, scritte luminose al Neon (esecuzione e montaggio Bombelli). È qualcosa di più d'un'edicola da crocevia. L'architetto Franco Albini ne ha fatto una piccola architettura, quasi una casetta. Questo non sarà il tipo da proporre ad ogni spiazzo di città: ma è un richiamo, un forte richiamo. Questa era la piccola casetta delle riviste della Editoriale Domus alla Fiera Campionaria di Milano: doveva, fra tutte le architetture urlanti, chiamar l'attenzione, gridar un poco anch'essa, o, almeno, tentar d'avere un dono che imponesse. Quando l'esempio sarà capito, quando su tutte le piazzette e a tutti gl'incroci delle città italiane dovranno scomparire le edicole di lamiera e verranno le piccole edicole di cristallo e di metallo lucente, il problema sarà un altro e potrà avere più nette soluzioni[149].

[149] U. St., *Un'edicola di cristallo*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 137, maggio 1939, p. 18.

32. Fotografia Domus-Porta, arch. Franco Albini, *Edicola espositiva "Domus", "Casabella", "Fili"*, Fiera Campionaria di Milano, 1939, in U. St., *Un'edicola di cristallo*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 137, maggio 1939, p. 18.

Nel 1940 la VII Triennale si inaugura in piena guerra portando avanti con ferrea volontà la valorizzazione di uomini, ma soprattutto di materiali ed estetica, in linea con le politiche autarchiche del regime.

Anche in questa edizione, nella Galleria laterale, costruita nel 1936 da Pagano e decorata esternamente da un bassorilievo di Leone Lodi, spicca la *Mostra dell'arte grafica*, ordinata

da Guido Modiano e allestita dall'ingegner Leonardo Sinisgalli in collaborazione con Giovanni Pintori. Come ricorda il catalogo della mostra, questa

> vuol essere soprattutto il bilancio di una decennale polemica modernista e la documentazione aggiornata della tipografia italiana coerente con il gusto dell'epoca. Ma, non dimenticando quanto giovi all'interessamento una chiara conoscenza, si propone di avvicinare il pubblico agli aspetti intimi della grafica: alle sue tecniche, alle fonti di una tipografia viva, agli artisti che hanno saputo tradurre in termini grafici il gusto moderno, e, infine, a una nobile pagina della tipografia ed editoria italiane: le edizioni a tiratura limitata. […] Nel progettare l'allestimento ambientale della Mostra grafica si è voluto raggiungere una documentazione del "grafismo", cioè di quell'atmosfera estetica che accomuna la tipografia viva alla tecnica più aggiornata delle mostre (esposizioni, vetrine di negozio e simili). Ai suggerimenti di esempi illustri di disposizioni "visive" è stata sostituita la ricerca di forme strutturali dove una plastica geometrica - nel senso meno ovvio - facesse partecipare l'architettura della mostra alle forme e ai ritmi espressi dal materiale esposto. Per tale criterio si è voluto ignorare le pareti e stabilire tanti elementi quante sono le sezioni, dalla struttura più aderente alla natura del materiale destinato a ciascuna sezione. La coerenza del gusto seguito ha tratto dalla logica della pianta una logica degli alzati; e il salone si è popolato di forme vibranti, differenziate fra loro ma tutte immesse in una atmosfera comune così da esaltare i prodotti grafici e togliere ogni monotonia alla presentazione. Per la prima volta la grafica si giova dei propri mezzi espressivi, proiettati nello spazio tridimensionale, e risolve in unità di gusto una sua manifestazione[150].

Nella sezione allestita e ordinata da Luigi Veronesi, la prima delle sette totali della mostra, sono esposte le tecniche grafiche dal manoscritto o dallo schizzo fino ad arrivare alla pagina stampata, evidenziando il rapporto fra tipografia e gusto nelle varie epoche e ribadendo l'importanza dell'industria della carta e della stampa per l'economia nazionale. Sono illustrati in sintesi i procedimenti tecnici principali della grafica tra cui il rotocalco, l'offset e la tipografia, esponendo materiali quali caratteri, prove di stampa e di impaginazione, negativi ritoccati, fotografie e scritte didascaliche, il tutto corredato da dati statistici sull'efficienza dell'industria grafica in Italia, come visto nella sezione della Germania alla Triennale del 1933.

La seconda sezione è allestita da Bruno Munari e vede in scena le fonti del gusto moderno della grafica, indicando le correnti plastiche, come futurismo e astrattismo, o le nuove tecniche, come la fotografia, dalle quali la stessa grafica ha tratto spunto, chiarendone gli aspetti di un'aderenza con i tempi ed evidenziandone i nessi con le nuove espressioni

[150] Cfr. *VII Triennale di Milano. Guida*, s.n., Milano 1940, pp. 185-186.

artistiche e le conseguenti derivazioni. La terza e quarta sezione mostrano la migliore produzione di propaganda nel periodo intercorrente dall'ultima manifestazione grafica alla Triennale, del 1933, in cui si dimostra netta la frattura tra tipografia tradizionalista e quella attuale, al 1940. L'ordinamento è di Guido Modiano (terza sezione): qui non mancano materiali esemplari, quali il manifesto murale e l'annuncio pubblicitario, con l'esposizione di alcune ditte selezionate.

Ma le parti più importanti arrivano con la sezione quinta e successive: nella quinta viene evidenziato l'apporto conferito dalla tipografia d'avanguardia e da artisti figurativi a una produzione coerente con il gusto delle arti, mostrando alcuni esempi significativi di tecnici o di artisti grafici italiani operanti nel periodo 1933-1939, riuniti in mostre personali a seguito della documentazione derivante dalla sezione terza. Una parte è chiaramente dedicata a Edoardo Persico, "raro ingegno e temperamento prezioso", con opere scelte quali un marchio, una busta, pagine pubblicitarie, esempi di impaginazione di rivista, documenti fotografici di grafica applicata all'architettura in una mostra, fino a copertine e a schizzi originali (Figura 33). Nelle altre personali sono presenti nomi noti tra i quali Raffaello Bertieri con saggi di tipografie esemplari applicate alla propaganda, con studi per nuovi caratteri o produzioni di libri d'arte; Erberto Carboni con le sue "fantasie grafiche", cioè sovrapposizioni e accostamenti inusuali su fogli di macchina; Ezio D'Errico; Rossi-Dradi; Guido Modiano, con la prima attuazione dello schema "due pagine in una" e con copie della prima rivista grafica moderna italiana ovvero "Tipografia 1931"; Bruno Munari, anch'esso con "fantasie grafiche"; Marcello Nizzoli; Luigi Veronesi. La sesta sezione è ordinata da Ezio D'Errico, ed è proprio questa quella dedicata alla rivista,

> espressione eccezionalmente significativa fra le manifestazioni della stampa moderna, come attuazione di forme grafiche e come esemplificazione della universalità ed importanza dello stampato. Negli ultimi anni questo ramo ha assunto fra noi importanza notevolissima; sotto questo aspetto, la Sezione costituisce un completamento della sezione III. Si è colta l'occasione per sottolineare l'apporto degli artisti figurativi nelle copertine e nelle illustrazioni. Espongono: Casabella, Milano - Campografico, Milano - La Lettura, Milano - Edilizia Moderna, Milano - La Rivista del Popolo d'Italia, Milano - Natura, Milano - Tecnica ed Organizzazione, Ivrea - I tessili nuovi, Milano[151].

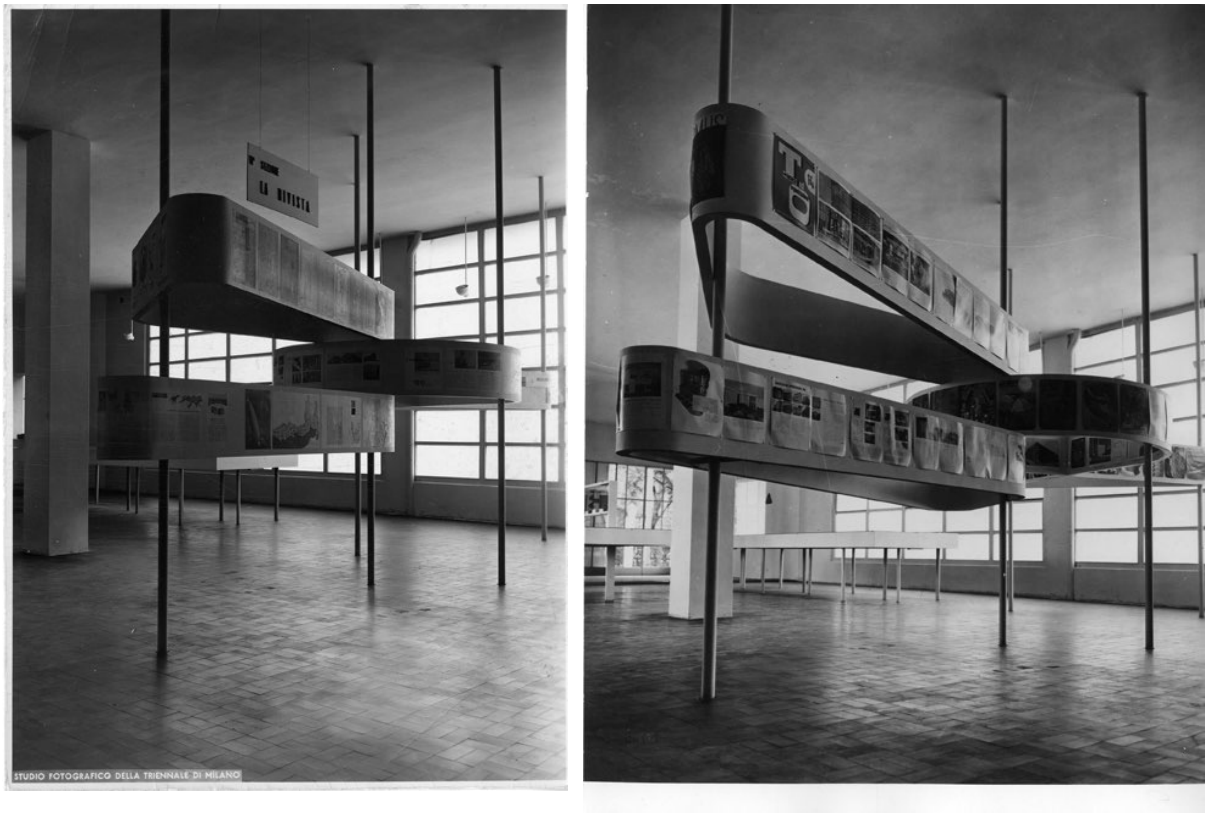
[151] Ivi, p. 191.

33. Foto Crimella, *VII Triennale 1940. Pannello dedicato a Edoardo Persico nella quinta sezione: gli artisti grafici moderni più significativi, nella mostra dell'arte grafica*.
Courtesy Archivio Fotografico©La Triennale di Milano.

Ancora una volta, sono esposte a parete le pagine e le copertine di riviste, però adesso è come se scorressero sui nastri delle rotative in senso orizzontale e in alto (Figura 34a e 34b).

Tale sezione della Triennale non rappresenta certo una novità totale e ha ovviamente molte tangenze con la precedente *Pressa* di Colonia del 1928, di El Lisitskij (Figura 35), esposizione imprescindibile soprattutto per il carattere propagandistico e dalla quale riprende, anzi richiama in modo esplicito in questo caso, i fasci di rotative verticali che qui sono sospesi invece in orizzontale e collocati in alto per agevolare una prospettiva dal basso.

L'allestimento alla Triennale, che contestualizza nello spazio le riviste quasi fossero un vero e proprio ambiente, richiama inoltre l'esposizione ancora precedente della rivista avanguardista belga "7 Arts" nello stand della casa editrice L'Equerre, realizzato dall'architetto Victor Bourgeois in occasione del Salon organizzato alla fine del dicembre 1923 dall'associazione La Lanterne Sourde al Palais d'Egmont a Bruxelles. In tale occasione, infatti, si ricostruiscono, all'interno di uno stand e dunque con un fine espositivo, gli ambienti di



34a e 34b. Studio Fotografico della Triennale di Milano, *VII Triennale 1940. Sesta sezione: la rivista, nella mostra dell'arte grafica*. Due visioni dell'ordinamento a cura di Ezio D'Errico. Courtesy Archivio Fotografico©La Triennale di Milano.

35. S.a., arch. El Lisitskij, *Pressa. Le trasmissioni*, Colonia 1928. Da Sophie Lisitskij-Küppers, *El Lisitskij. Pittore architetto tipografo fotografo*, fig. 208, s.p.

stampa con rotative e con nastri sui quali vengono appese le pagine interne della rivista (Figura 36).

36. Arch. Victor Bourgeois, *Stand della casa editrice L'Equerre per la rivista "7 Arts"*, Salon au Palais d'Egmont, Bruxelles 1923.

Infine, la settima e ultima sezione, con ordinamento di Raffaello Bertieri, ovvero *La Editoria nel ventennio della Vittoria*, raccoglie la produzione editoriale di eccezione con una scelta di libri d'arte e di edizioni limitate, insieme a una parte di editoria normale con volumi di nobile fattura, oltre a presentare rilegatori, disegnatori e illustratori. Ancora una volta, è il giudizio critico di Guido Modiano a emergere in una lettera inviata ad Anna Maria Mazzucchelli

> Non so se abbia avuto occasione di visitare la Mostra grafica all'ultima Triennale, esempio classico - la Mostra - di una buona idea sciupata dalla mia mancanza di tempo e, un poco, anche da collaboratori troppo allusivi[152].

Dunque il paradigma della rivista *mise en scène*, esemplificativa per la tecnica grafica e fotografica e per i loro progressi piuttosto che per il suo contenuto, divulgativa, elevata a icona, innalzata a modello, è significativo dal momento in cui il confronto avviene su più livelli: quello con il pubblico ma anche tra una testata e l'altra, quasi fosse una gara di stile,

[152] Modiano, Guido, *Lettera a Anna Maria Mazzucchelli*, Milano, 15 gennaio 1941 [Rif. AAMM, cartella "Modiano Guido e Franca Badessi", documento n. 3].

tecnica, sapere. Si tratta allora, in un'accezione più vasta, di modi del comporre e del vedere a confronto.

Il parallelo con gli allestimenti diviene ora tangibile, come se le riviste in se stesse rappresentassero il progetto in scala ridotta di uno in scala più ampia, lo schema-carta di una proiezione-ambiente.

Negli anni Trenta, le riviste contribuiscono allora in maniera profonda all'evoluzione della cultura del progetto e al suo eccezionale sviluppo, così come a una maggiore consapevolezza dell'architettura e dell'arredamento grazie all'impegno di queste nella diffusione, attraverso soprattutto la grafica, la tipografia, il disegno e la fotografia, di un'idea, più o meno rinnovata, dell'abitare e del costruire. Ecco allora che la collocazione delle stesse nell'ambito della Triennale di Milano trova motivo anche e soprattutto nella loro consacrazione a strumento divulgativo indispensabile — negli anni dell'autarchia e della conseguente riscoperta delle tecniche artigianali nazionali — per la produzione industriale negli svariati campi che vanno appunto dalla decorazione, alla grafica fino all'edilizia e agli arredi. Per questo le riviste sono messe in mostra e quasi mitizzate nella Triennale del 1940, una tra le più importanti per il disegno industriale italiano che si svilupperà a partire dal decennio successivo.

Capitolo III

Nicht mehr Lesen! Sehen![153] ovvero dentro l'immagine fotomeccanica: l'architettura tra fortuna visiva e mitizzazione

3.1 Le conseguenze dell'impaginazione. Griglia e fotografia tra necessità e subordinazione

> Quando la fotografia e il progresso incalzante dei processi di fotoincisione aprì alle riviste e al libro possibilità illustrative nuove e impensate, il modulo classico di impaginazione - le due pagine frontali perfettamente simmetriche ed i margini severamente dosati secondo le antiche ricette che stabilivano i bianchi di piede e di fianco rispettivamente superiori a quelli di testa e cucitura - si palesò insufficiente a contenere le esuberanze dei nuovi elementi che venivano a interrompere il grigiore della fredda pagina di testo. Spinti dalle necessità, non si trovò di meglio, allora, che smarginare i cliché al vivo di carta, pur rispettando, in molti casi, lo schema tradizionale della pagina. Ne nacquero pagine che contenevano il materiale illustrativo, con esito caotico ed irregolare; che dovevano presto stancare i loro creatori medesimi. Così anche questa parziale soluzione-ripiego ha fatto ormai il suo tempo. Specie nell'impaginazione di riviste, in cui l'illustrazione - sempre più invadente - ha dato al testo un semplice valore di commento, la smarginatura dei clichés rispettosa dell'autonomia delle pagine, non consente di svolgere il problema illustrativo con la necessaria estensione. L'impressione visiva che si riceve osservando due pagine frontali è unica. Da questa considerazione nacque l'idea di un unico schema impaginativo, sviluppantesi su entrambe le facciate[154].

Così i "campisti" tracciano in pillole una storia dell'impaginazione nelle riviste delle immagini fotografiche, dalle origini di tali supporti editoriali fino al 1934, anno di comparsa di questa breve introduzione all'interno di un articolo che, guarda caso, si riferisce proprio alle modalità grafiche e tipografiche adottate da un periodico di architettura, molto tecnico e professionale, quale "Edilizia Moderna". In tali date, il primato concesso nelle riviste alle illustrazioni, per una più immediata e diretta narrazione visiva, è ormai assodato: la sfera architettonica non ne resta ovviamente esclusa, ma anzi cavalca questa onda comunicativa, infittendo le pagine di immagini che crescono in modo esponenziale e direttamente proporzionale con l'avanzare degli anni, in un andamento incalzante.

---

[153] Il titolo è tratto dall'omonimo scritto di Johannes Molzahn apparso in "Das Kunstblatt 12", numero 3 del marzo 1928.
[154] Il Campista, *Recensione tipografica a "Edilizia Moderna"*, cit., p. 222.

A conferma di questo interesse, i "campisti" dedicano l'intero numero di dicembre 1934 alla fotografia, ove scrivono che essa "oltre a essere chiamata ad assolvere la sua funzione narrativa è resa necessaria alla costruzione della pagina, per intuirvi una disciplina unica che rifugge con la medesima intolleranza, l'effetto casuale e le castrature della regola. Che la fotografia, con la sua prepotente invasione ha rivoluzionato l'estetica grafica e ne abbia arricchito in modo grandioso le possibilità è ormai pacifico"[155].

La discriminante della contestualizzazione delle illustrazioni all'interno della pagina stampata, strettamente legata e inscindibile dalla loro *mise en page*, determina in maniera incredibile e assolutamente caratterizzante la differenza di linguaggio e di utilizzo delle stesse immagini fotografiche nelle otto testate prese in esame, andando a configurarne una vera e propria, autentica, cifra stilistica. Ad esempio, le illustrazioni in "Architettura e Arti Decorative" assumono un valore didattico, profondamente educativo e didascalico, scarsamente narrativo, risultando però, per questo motivo, altamente leggibili sia singolarmente che in sequenza: si presentano in tale sede i modelli di opere architettoniche, di progetti realizzati ai quali ispirarsi e con i quali formare le successive generazioni di architetti. Dopotutto si tratta di uno strumento di diffusione a stampa che è organo ufficiale del Sindacato Nazionale Architetti, soggetto che fa dell'educazione uno dei punti cardini del suo programma; inoltre i suoi direttori, Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, sono entrambi accademici: l'impostazione è per tale motivo assolutamente, irrimediabilmente manualistica e questo aspetto perdurerà anche con il passaggio di direzione nel 1932 e la trasformazione della rivista in "Architettura", quest'ultima organo del Sindacato Nazionale Fascista Architetti.

Su una simile scia vanno anche "Rassegna di architettura" e "L'Architettura italiana", la dichiarata "oggettività" delle quali porta a una presentazione di immagini ancora da catalogo illustrato, una specie di compendio visivo pratico per gli addetti ai lavori, che non indugia sulla tecnica e sulla resa di piante e misure esatte dei soggetti rappresentati.

Le modalità di presentazione in atto in "Casabella", "Domus", "lo Stile" e "Quadrante" sono invece a favore di una spiccata narrazione delle immagini fotografiche che divengono 'parlanti', concorrono cioè al racconto illustrato così come il testo alle quali possono — non devono però obbligatoriamente — riferirsi. Sono immagini che raccontano ma che non

[155] Campo Grafico, *Fotografia e Tipografia*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 12, dicembre 1934, p. 269.

possono rappresentare dei modelli didattici ai quali ispirarsi o sui quali formarsi, poiché gli interventi manipolatori di taglio, di montaggio e di ritocco alterano profondamente la leggibilità della fotografia originale e, conseguentemente, la lettura del soggetto che vi è rappresentato. Questo è in linea con i dettami editoriali di ciascuna di esse: lo spirito antifascista ma aperto a tutte le voci della "Casabella" degli anni Trenta; l'eleganza e la raffinatezza della rappresentazione e, conseguentemente, della presentazione, nonché uno spiccato indirizzo verso un pubblico femminile, così come al mondo del collezionismo e dell'antiquariato portati in scena da "Domus" e poi da "lo Stile" di Gio Ponti; la propaganda pugnace e intellettualmente elevata, coltissima di "Quadrante".

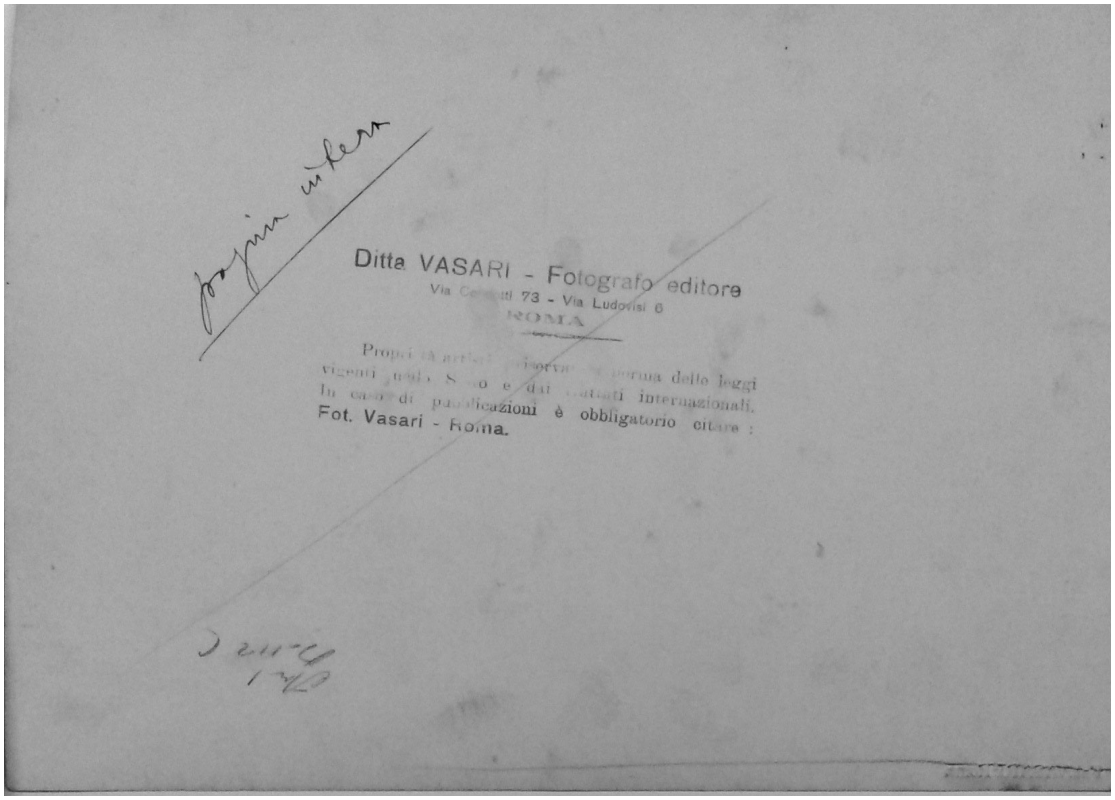
Sta di fatto che la preminenza assoluta dell'immagine fotografica in tali riviste, per l'arco cronologico ascrivibile al ventennio, anche in termini numerici, come vedremo in modo palese, non risulta solamente nella proporzione tra fotografia e altri tipi di rappresentazione dell'oggetto architettonico, ad esempio il disegno, ma deriva dall'unione tra fotografia e pagina stampata, dal suo potere di persuasione e dal suo valore di testimonianza - largamente ben affermato da Hélène Jannière.

È proprio questo aspetto a venire sottolineato e ribadito fin dai proclami fatti negli editoriali, nei programmi: è in tale sede che si ha una dichiarazione di intenti in direzione di una crescente modernità tramite l'uso maggiore delle immagini, la cui importanza è ora, in particolare tra il 1932 e il 1933, puntualizzata. Primo fra tutti il già citato (cfr. Capitolo II) programma piacentiniano per "Architettura" del gennaio 1932, dove quel "ci sforzeremo di far conoscere le buone costruzioni anche attraverso le loro misure reali, sicché risulti chiara l'origine del risultato espressivo dato dalla fotografia" fa immediatamente pensare a un atteggiamento ammonitorio o meglio di giustificazione nei confronti, più che della fotografia come mezzo e rappresentazione architettonica, del "risultato espressivo" della stessa, tanto che occorre riportare anche le misure effettive del manufatto.

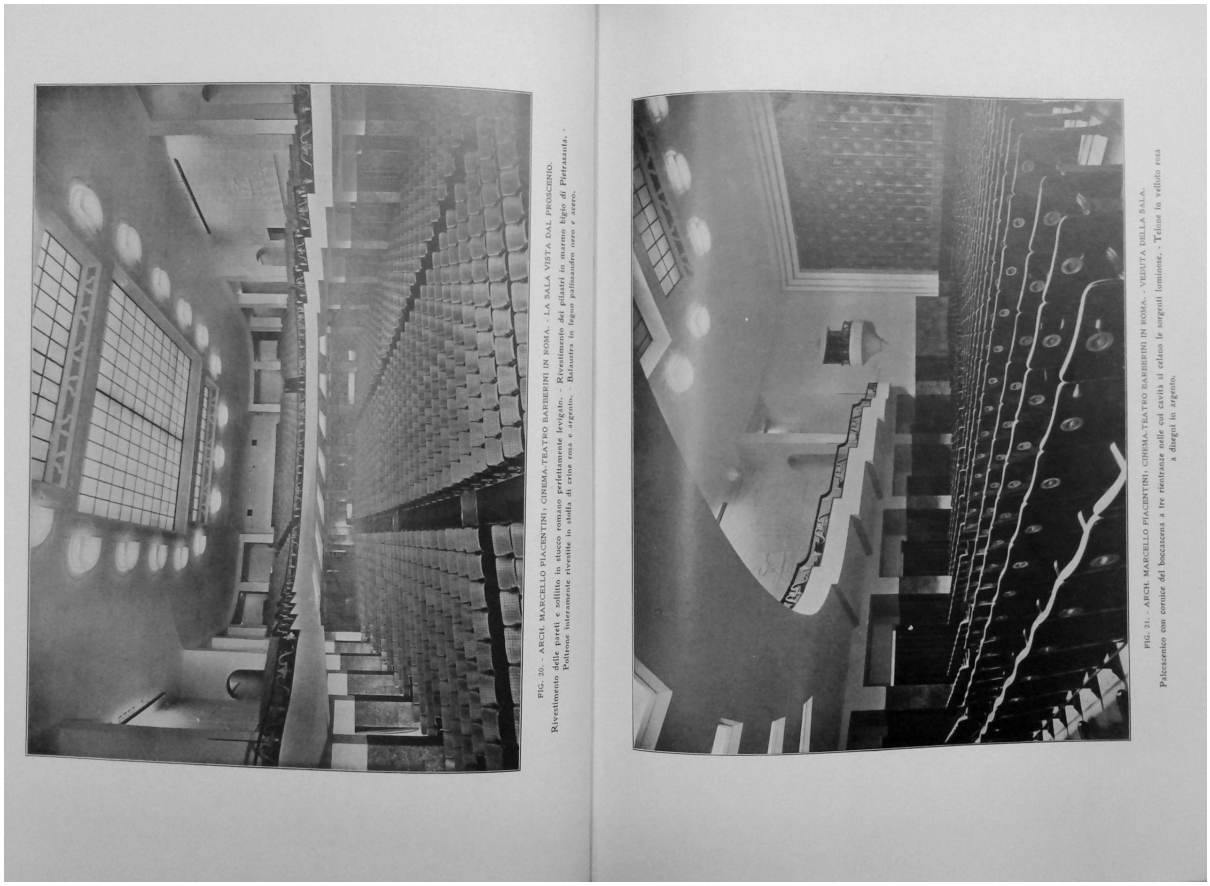
In effetti, l'orizzonte visivo di Piacentini si configura in realtà con un primato riservato alla fotografia, verificabile nell'impaginazione di una rivista quale "Architettura", ma ancor prima e soprattutto in "Architettura e Arti Decorative". Facendo un riscontro diretto tra le fotografie pubblicate in questa ultima e gli originali presenti nel fondo dello stesso Piacentini, le modifiche apportate all'apparato iconografico, quello relativo alla rappresentazione delle proprie opere e dunque che lo interessano in prima persona, risultano pressoché inesistenti.

Mi riferisco all'articolo apparso nel fascicolo X del 1931 sul Cinema-Teatro Barberini in Roma[156]: di 25 illustrazioni, 21 sono fotografie, realizzate soprattutto dallo stabilimento Vasari di Roma, responsabile di gran parte dei reportage fotografici che Piacentini commissionava per le sue realizzazioni, dal quale provengono con certezza 3 delle fotografie ritrovate in originale nel fondo dello stesso architetto e la cui paternità è verificabile dai timbri su recto e verso; 4 sono invece disegni di piante e sezioni, uno dei quali riprodotto dallo stabilimento Bazzichelli di Roma. Le fotografie pubblicate non risultano in alcun modo ritoccate da tagli o da interventi grafici, prevalgono sul testo disposto canonicamente in doppia colonna e sono impaginate rimanendo entro i margini ampi e rigidi dello stampato, non cercando la benché minima giustificazione al testo. Da notare in tal senso le indicazioni, annotate sul verso, per presentare cinque di esse a pagina intera (Figura 37): in dettaglio, nel caso dello scatto che ha come soggetto *La sala vista dal proscenio*, pur avendo un andamento orizzontale, la sua disposizione è sull'asse verticale (Figura 38). Tale modalità di presentazione è probabilmente ancora un retaggio dell'uso di tavole fuori testo nelle pubblicazioni di settore comparse nel periodo Liberty[157]: la leggibilità del soggetto è ottima grazie alle grandi dimensioni e alla buona qualità di stampa dell'immagine, ma l'orientamento sull'asse verticale della pagina penalizza la narratività della sequenza iconografica, creando una sorta di stacco visivo. Poiché gli esterni del cinema risultano poco significativi, tutte le riprese dell'opera di Piacentini sono effettuate in interno: sia dell'ambiente che della decorazione a bassorilievo in stucco di Alfredo Biagini. In generale, si procede dall'utilizzo dell'obiettivo grandangolare con un punto di vista rialzato e un punto di fuga decentrato per la platea e la galleria, fino a quello normale per i particolari decorativi, la scala d'accesso, i palchetti e il vestibolo d'ingresso, del quale si evidenzia la circolarità e l'andamento spiraliforme dovuto ai disegni pavimentali e alla balaustra sovrastante. L'idea predominate, ormai in uso corrente e in linea con le consuetudini rappresentative dei locali di svago come cinema e teatri, va dunque dalla focalizzazione su determinati particolari costruttivi e decorativi — nei quali è possibile notare l'uso prestigioso dei materiali "italianissimi" — a un'idea più ampia dell'ambiente, del quale si sottolineano forme e vastità, non cedendo alle distorsioni di linee e proporzioni ma sempre con una resa suggerente

[156] Cfr. N.D.R., *Il Cinema-Teatro Barberini in Roma dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. X, giugno 1931, pp. 477-497.
[157] Nello specifico, un esempio diretto va alla prima fase di "L'Architettura italiana" (1905-1932), arco cronologico in cui tale periodico opta per l'adozione di tavole sciolte collocate al seguito della parte testuale.



37. Fotografia Vasari, arch. Marcello Piacentini, *Il Cinema-Teatro Barberini in Roma. La sala vista dal proscenio*, in Fondo Marcello Piacentini, cartella n. 68 "Cinema-Teatro Barberini, 1931". Recto e verso della fotografia con indicazioni tipografiche e timbri del fotografo.

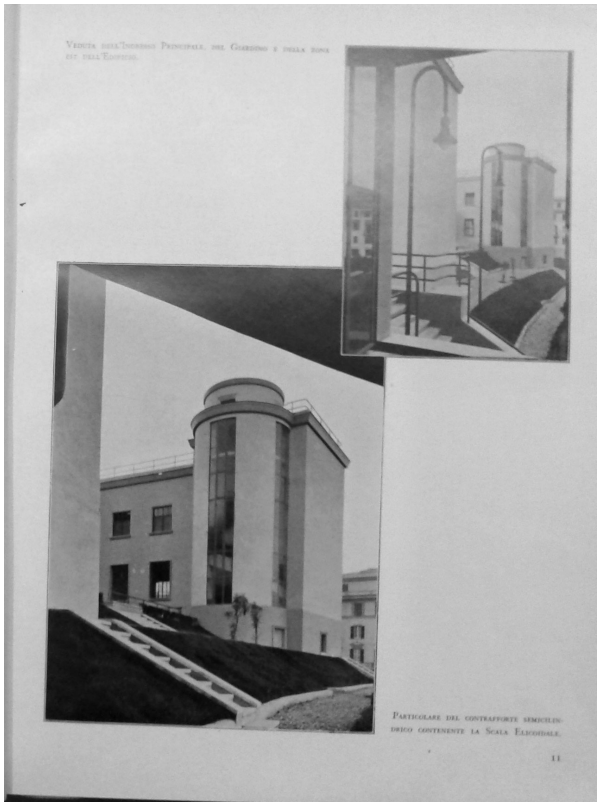


38. Fotografia Vasari, arch. Marcello Piacentini, *Cinema-Teatro Barberini in Roma. La sala vista dal proscenio*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. X, giugno 1931, s.p.

l'eleganza — sicuramente dovuta alla tipologia di edificio e ai suoi usi — e con lo scopo di fornire una documentazione quasi "a tappeto" dell'opera architettonica stessa. Come vedremo nel capitolo successivo, documenti d'archivio dimostrano che le disposizioni di Piacentini, in materia di rappresentazione fotografica dei suoi edifici, sono stabilite in modo ferreo e minuzioso a monte, ovvero al momento dello scatto, dove l'immagine viene "costruita" punto per punto: il risultato di ciò consiste nel fatto che, al momento della *mise en page*, le operazioni di taglia e cuci siano strettamente limitate e funzionali allo spazio a disposizione. A mio avviso, si può parlare qui di un primato vero e proprio della fotografia rispetto alla "gabbia" grafica, primato che è totalmente ascrivibile alla funzione esemplificativa esercitata dalla stessa immagine, la quale deve essere didattica, fonte di ispirazione diretta e leggibile nonché documento, testimonianza del realizzato o dell'elaborazione progettuale.

Anche con il passaggio di direzione in "Architettura" nel 1932 e il cambio netto nella configurazione grafica e tipografica verso una maggiore modernità, le fotografie risultano sempre poco smarginate, vengono inserite rispettando il campo della colonna singola, talvolta

delle due colonne — a cappello del testo — o a tutta pagina, come tavole fuori testo, ancora una volta, ruotate in verticale. La sovrapposizione di fotografie è ridotta al minimo e sempre su di uno spigolo, ad esempio per *La nuova casa di lavoro per i ciechi di guerra* di Pietro Aschieri (Figura 39) apparsa nel primo numero della nuova direzione del gennaio 1932 o nel numero di marzo dello stesso anno, per lo Stadio Berta di Firenze di Pier Luigi Nervi, dove lo spigolo viene addirittura smussato in diagonale, a seguire la linea della gradinata (Figura 40). Questo tipo di manipolazione dell'immagine all'interno della pagina tipografica è l'unico 'azzardo' compositivo che una rivista come "Architettura" si concede. Sicuramente ciò rappresenta un tentativo di leggera modernizzazione nella presentazione delle immagini fotografiche che il periodico romano cerca, ma sembra più l'espressione della volontà di stare al passo con le altre testate di settore, in particolare le milanesi "Domus" e "La Casa bella", che una presa di posizione netta e consapevole o una scelta sistematica, data la rarità e la scarsa ricorrenza negli anni successivi al 1932. Molto probabilmente è anche la conseguenza delle possibilità e abilità che, in sede tipografica, avevano i grafici che si occupavano



39. S.a., arch. Pietro Aschieri, *La nuova casa di lavoro per i ciechi di guerra. Particolari*, in "Architettura", a. XI, n. I, gennaio 1932, p. 11.

40. S.a., ing. Pier Luigi Nervi, *Lo Stadio "Giovanni Berta" di Firenze. La tribuna coperta*, in "Architettura", a. XI, n. III, marzo 1932, p. 111.

dell'impaginazione della stessa rivista, la quale, almeno nello stesso 1932, veniva stampata a Milano dall'*Anonima per l'Arte della Stampa Rizzoli e C*.

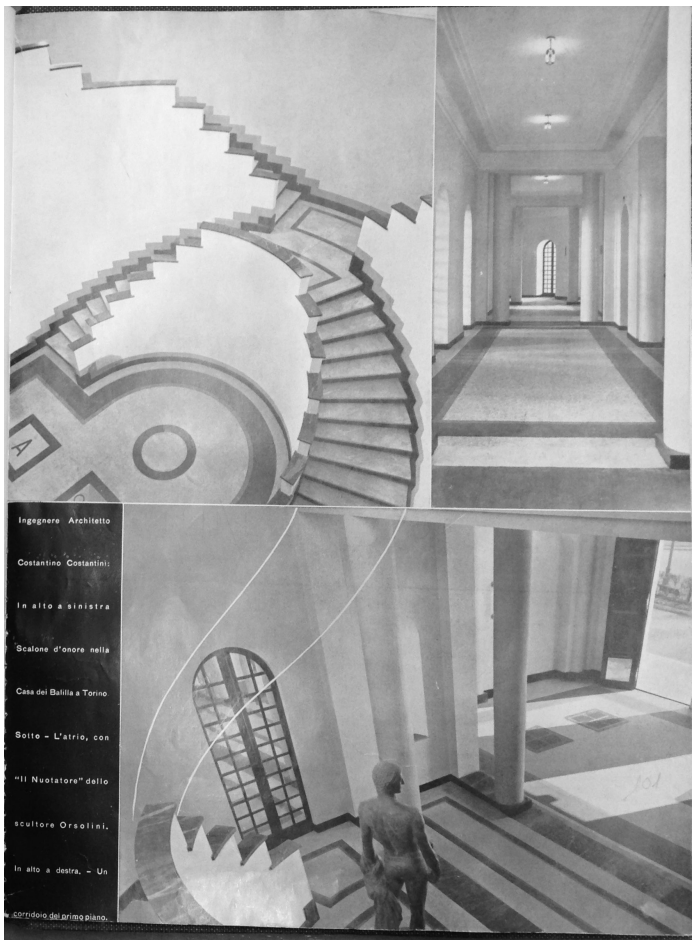
Quel che è certo è che nel periodico vige una regola ferrea: le immagini sono sempre esplicative del testo il cui carattere assume i toni epici, evocativi, tipici della retorica fascista. I crediti fotografici sono pressoché inesistenti, le riprese sono prevalentemente, nella prima fase di uscita della rivista, frontali e simmetriche, si deroga solamente laddove il sito non lo consente, e si preferisce il soggetto nella sua totalità rispetto ai particolari, così come gli esterni nei confronti degli interni. Quando cambia l'angolo di ripresa, si hanno immagini fotografiche che risultano diagonali ma poco disassate e il punto di vista è spesso, ma non esclusivamente, dal basso a suggerire quell'idea di monumentalità che esprime la stessa architettura rappresentata; carattere ricorrente, soprattutto nella prima fase, è la sottilissima cornice nera intorno alle immagini riprodotte. Nessun orpello e azzardo tipografico né fotografico insomma, regna l'austerità generale dell'impianto.

Ben diverso risulta, chiaramente, il programma di Giuseppe Pagano per "Casabella", anticipato nel fascicolo di dicembre 1932 e inaugurato nel gennaio 1933: qui egli parla del "nuovo formato, che sarà inaugurato con il prossimo numero, [e che] permetterà illustrazioni più documentate […]. Pittura e scoltura, arredamento e scenografia, pubblicità e arte tipografica, cinema, fotografia e tecnologia edilizia troveranno in 'Casabella' documentazioni e presentazioni scelte, accurate e competenti"[158]. Dunque l'accento è posto sull'aspetto documentario e sulla presentazione, oltre alla minuziosità e al livello di esperienza degli attori in causa: ciò rappresenterà una discriminante forte per la scelta e l'utilizzo delle immagini, per la loro impaginazione, anche nei confronti di quello che risulta essere citato espressamente come il target della stessa, ovvero il pubblico non solo di "tecnici" e "specialisti" ma soprattutto quello colto, indirizzandosi dunque "a tutti coloro che non desiderano dormire nella pericolosa pigrizia di chi vuole ignorare il progresso, alla 'élite' dei futuri committenti che tendono a dar prova di vera contemporaneità"[159]: dove "vera contemporaneità" risulta essere un'affermazione, anche a livello lessicale, profondamente innovativa rispetto al rimanente panorama di testate.

Per quanto riguarda la fotografia e le consuetudini della sua impaginazione in "Casabella", le strategie della visione risultano molteplici: si va dalle immagini scontornate con un gusto

[158] Pagano-Pogatschnig, Giuseppe, *Programma 1933*, cit., p. 10.
[159] *Ibidem.*

decorativo a quelle smarginate e sormontate ad angolo, linguaggio sicuramente mutato dalla pubblicità, così come la composizione a raggiera, a mazzo di carte. Da notare gli interventi grafici e tipografici sulle fotografie: spesso si proseguono le linee architettoniche di una scala, come nell'esempio della *Casa del Balilla* a Torino di Costantino Costantini, in cui le riprese a volo d'uccello di due interni sono tradotte fotograficamente e collegate tra loro proprio con un intervento grafico (Figura 41). Altrove si inseriscono invece parole all'interno dell'immagine oppure, viceversa, è quest'ultima a irrompere nel testo, collocata all'interno del titolo di una rubrica o come capolettera iniziale in un articolo, alla stregua dei manoscritti medievali. Questo aspetto fa subito supporre una potenzialità grafica della stessa fotografia, completamente autonoma e capace di narrare essa stessa una storia. Di conseguenza, la manipolazione delle immagini fotografiche effettuate da "Casabella" — in particolare negli anni di Anna Maria Mazzucchelli (dicembre 1933-1939) ma già da prima con Edoardo Persico e precisamente durante l'annata 1931, forse la più sperimentale in assoluto perché "costruttrice" dell'immagine in pagina — risulta importante, fin tanto da divenire deviante, o meglio, fino a snaturare il significato originario della fotografia. Numerosi esempi di fotografie presenti nell'archivio di Anna Maria Mazzucchelli presentano ritocchi costituiti da interventi grafici e pittorici sul recto, i quali molto spesso epurano il tutto da elementi inquinanti e non pertinenti come i pali della luce, i rami di alberi, ma

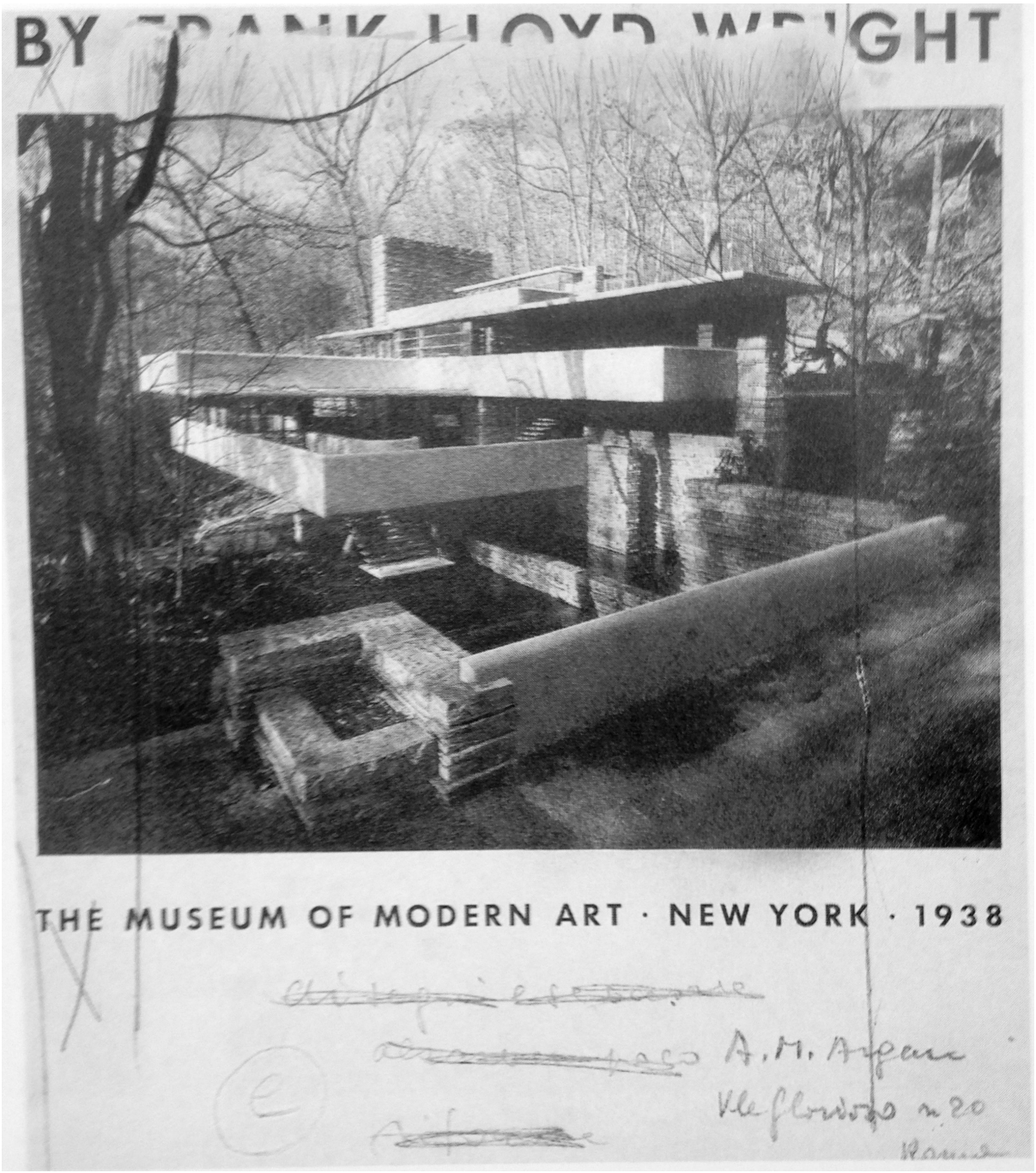


41. S.a., ing. arch. Costantino Costantini, *Salone d'onore, atrio e corridoio nella Casa del Balilla a Torino*, in "La Casa bella", a. IV, n. 48, dicembre 1931, s.p. Impaginazione e interventi grafici sono attribuibili a Edoardo Persico.

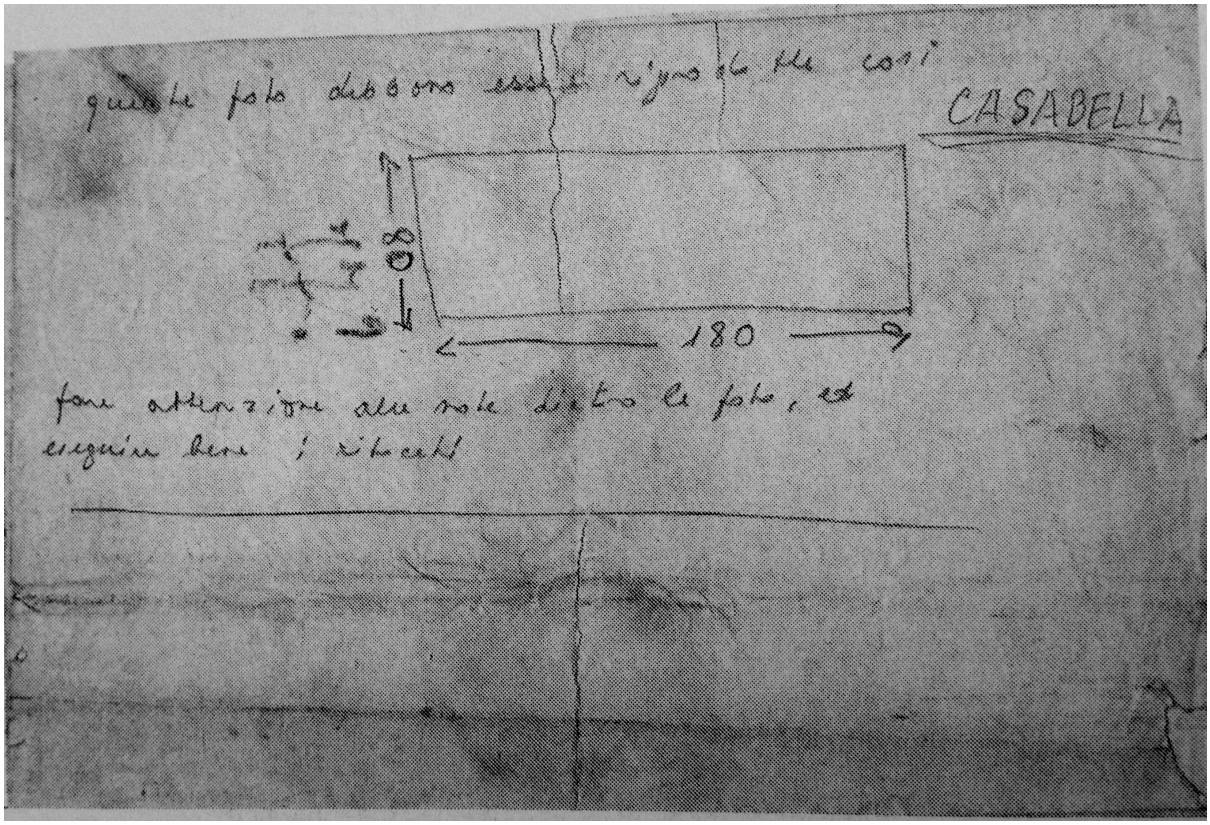
anche porte o prese elettriche negli interni. Si tratta di interventi manipolatori che altrove creano un alone biancastro al fine di esaltare il profilo della costruzione, stagliandolo sullo sfondo con linee nette e decise, in una specie di algido isolamento ambientale. Andando oltre, i tagli: il lavoro di forbice è assai utilizzato nelle officine grafiche che si occupano della *mise en page* di "Casabella", ma tale operazione è sempre minuziosamente guidata dalle istruzioni redazionali apposte sia sul recto che sul verso, come sarà esposto in dettaglio nel Capitolo IV.
Tra gli esempi di architetture straniere presenti nell'archivio Mazzucchelli[160], vanno annoverate le due fotografie della *Casa sulla cascata* a Bear Run di Frank Lloyd Wright (Figura 42) o anche della *von Sternberg House* a Northridge di Richard Neutra, di cui interessa soprattutto il recto, o la *Scuola Karl Marx* di André Lurçat a Villejuif, in due splendidi esempi di esterno e interno con indicazioni sui tagli e le misure (Figura 43), in quasi tutti i casi ad accentuare l'andamento orizzontale dell'immagine oltreché del soggetto rappresentato, in stretta aderenza con i dettami dell'architettura razionale e funzionale di matrice eminentemente europea e in opposizione aperta invece alla verticalità vertiginosa delle riprese non solamente architettoniche, ma derivanti piuttosto dall'iconografia del Duce, in atto e in voga nella retorica fascista. Il riferimento preferito per la politica editoriale di "Casabella", come vedremo nell'ultimo paragrafo del presente Capitolo, era in particolare la Germania ma in parte anche Le Corbusier. Il rapporto tra la rivista milanese e la fotografia pubblicata nelle sue pagine, nel corso di tutti gli anni Trenta, è ben esemplificato dalla testimonianza di colei che più direttamente interveniva e seguiva le vicende di impaginazione e costruzione della stessa, l'intermediario tra autori, redattori e l'universo tipografico, ovvero Anna Maria Mazzucchelli, le cui parole, non lasciando spazio a dubbi, sono indice di una pratica redazionale divenuta ormai consuetudinaria.

> Di fotografie ne avevamo poche: a parte quelle fatte da Pagano - Persico non fotografava - c'erano quelle che ci mandavano gli architetti, Albini, Palanti, Gardella, Romano. Le fotografie riprese dalle riviste bisognava ritoccarle, avevamo dei ritoccatori bravissimi. […]
> Avevamo dei fogli di impaginazione che erano semplicemente la gabbia con le quattro colonne. Vi segnavamo a matita un numero cui corrispondeva il numero della fotografia. Dietro la fotografia segnavamo l'altezza, la larghezza era fissa - a una, a due, a tre colonne, o a piena pagina. Il lavoro ingrato consisteva nel tagliare le fotografie in modo che assumessero le proporzioni volute. Le didascalie si montavano sul menabò, il

[160] Queste fotografie sono tutte pubblicate all'interno del già citato volume di Rossano Astarita, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, come apparato iconografico.



42. S.a., arch. Frank Lloyd Wright, *Casa sulla cascata a Bear Run*, in Archivio Anna Maria Mazzucchelli, cartella "Arch. Frank Lloyd Wright", sottocartella n. 3 "Casa Kaufmann, Bear Run, 1935". Ritaglio dall'opuscolo "MoMA" con annotazioni autografe di Anna Maria Mazzucchelli e ritocchi evidenti sulla parte alta. L'immagine viene così trasformata da un formato rettangolare a uno quadrato per adattarsi alla pagina tipografica di "Casabella" e la focalizzazione è totalmente sull'abitazione, della quale si decurta parte del perimetro esterno.



43. S.a., *Recto di una fotografia con indicazioni per l'impaginazione autografe di Anna Maria Mazzucchelli.* Da Rossano Astarita, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, tavola 51, s.p.

> tipografo sapeva già che il titolo doveva essere sempre uguale e che le fotografie andavano tagliate sempre in basso.
> A volte arrivavano articoli e foto molto "di regime" e c'era da fare i salti mortali per giustificare la mancata pubblicazione. Arrivavamo a tagliare le parti più "trionfali" con la scusa dello spazio. Era una continua battaglia. Anche se abbiamo pubblicato Lingeri e Terragni non abbiamo dato loro molta ampiezza, perché loro erano fascisti e noi no. Son cose che adesso si possono capire poco[161].

Molti sono gli spunti tematici che derivano da tali parole: il primo riguarda la circolazione e il riutilizzo di immagini già pubblicate solo in seguito a interventi di ritocco quali tagli e correzioni ottiche di vario tipo, tra cui quelle sull'illuminazione e sulla tonalità della fotografia, ma anche su alcuni elementi ambientali considerati superflui, come fili elettrici, vegetazione o infissi. Oltre alla vendita organizzata di servizi fotografici su commissione, come visto nel caso delle edizioni della Triennale di Milano o, come vedremo più avanti, per la Mostra della Rivoluzione Fascista, tale aspetto giustificherebbe allora la ricorrenza dello

[161] Mazzucchelli, Anna Maria, *Gli anni di Casabella*, cit., p. 8.

stesso tipo di illustrazioni tra una rivista e l'altra, con scarti temporali e con impaginazioni diverse.

Un secondo spunto porta invece a una riflessione sulla materialità delle fotografie in archivio: la consuetudine del taglio, anche molto invasivo, è dovuta sia a motivi di spazio tipografico e di collocazione all'interno della "gabbia" grafica, incidendo dunque in termini di dimensione della fotografia; sia, ed è questo l'aspetto più scottante, in funzione di significato e dunque in termini di "linguaggio" figurativo, ovvero per alterare la lettura sia della fotografia che del soggetto da questa rappresentato. "Casabella" è solita infatti ridurre l'enfasi di una ripresa grandangolare ravvicinata o di un punto di vista fortemente ribassato rispetto all'edificio rappresentato, decurtandone la parte inferiore. O ancora, la rivista milanese sceglie di utilizzare fotografie "ufficiali", come quelle della Mostra della Rivoluzione Fascista dell'Istituto L. U. C. E., epurandole di alcune parti per lasciarne altre in evidenza, come solamente le scritte, quindi di fatto scegliendo di focalizzare l'attenzione in modo mirato su solamente un aspetto di tutta la manifestazione o, al limite, su pochi di più.

Nel suo programma iniziale, "Quadrante" non accenna all'utilizzo delle immagini ma è pur vero che, nel dipanarsi dei numeri, queste, principalmente fotografie, partecipano, come e con i testi, a quella "ricerca dell'unità […] unità di visuale, e perciò di giudizio" decantata da Massimo Bontempelli nel fascicolo 1 del 1933 il quale, più oltre nel medesimo proclama, scrive: "Ho avuto altra volta l'occasione di definire l'unità del nostro tempo; ripeto qui la definizione: *Il massimo della espressione, il minimo di gesto, terrore del lento, disprezzo per il riposo, edificare senza aggettivi, scrivere a pareti lisce, la bellezza intesa come necessità, il pensiero nato come rischio, l'orrore del contingente*"[162]. L'apparato iconografico che una rivista colta e intellettuale come "Quadrante" presenta agli occhi dei suoi lettori, intesi di pari levatura intellettiva di coloro che vi lavorano, è di una finezza ed efficacia senza precedenti, che dimostra fino alla fine quell'unità di intenti proclamata all'inizio e che porta a impaginare la fotografia sempre nella pagina di destra, la prima che si vede nel procedimento "fisico" dello sfogliare la rivista. Non solo, la fotografia gioca qui continuamente con la dimensione del tempo, ovvero creando montaggi, come nel cinema: in una stessa immagine — e mi riferisco ai celebri fotomontaggi di Pier Maria Bardi — o nell'accostamento nella stessa pagina di due o più fotografie che creano collisioni di senso, appunti visivi per analogie o

[162] Bontempelli, Massimo, *Principii*, in "Quadrante", a. I, n. 1, maggio 1933, p. 1.

contrasti, enfasi o ellissi, insomma l'applicazione di un vasto catalogo di figure retoriche: il riferimento, come vedremo, va in particolare all'apparato iconografico dell'articolo *L'urbanismo di Mussolini*[163].

Franco Biscossa si sofferma sull'interesse di Bardi, "poco convinto dell'arte astratta", verso la tecnica del fotomontaggio e lo fa riferendosi in particolare alla celebre composizione apparsa sul fascicolo 18 di "Quadrante" dell'ottobre 1934 con didascalia *Questo non lo permetteremo (Composizione di P.M.B.)* (Figura 44):

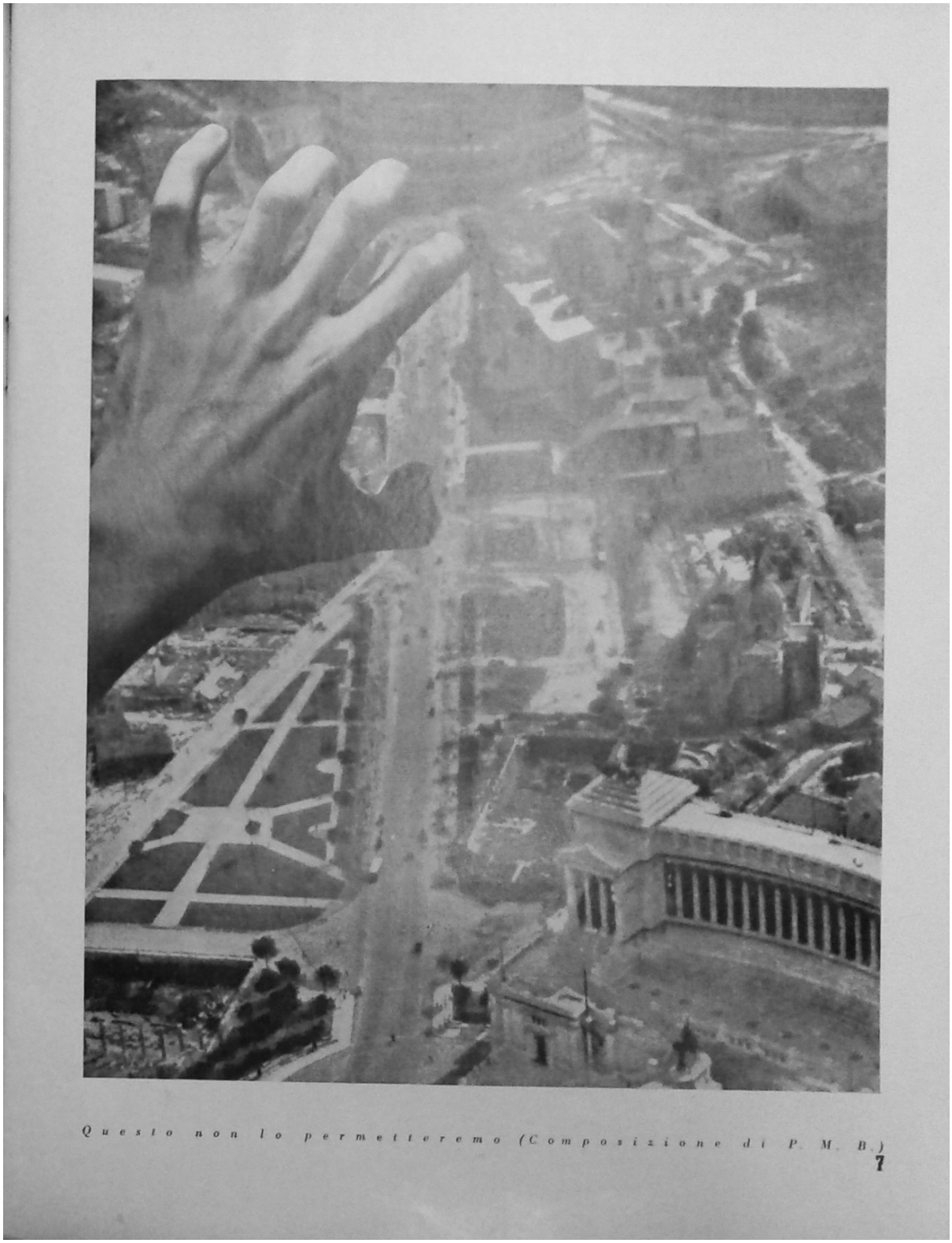
> Il fotomontaggio di Bardi, invece, interviene polemicamente, in più stretta aderenza ai fatti del potere. Esso sembra acquistare forza espressiva quando diventa strumento di lotta politica. Senza ripercorrere l'esperienza di Heartfield, che Bardi non nominerà mai (ma il cui lavoro ha un'eco vastissima tramite "Aiz") dobbiamo constatare che alcuni suoi lavori - ed in particolare il fotomontaggio "Giù le mani da via dell'Impero" - presentano analogie sorprendenti con alcune cose già fatte da Heartfield[164].

L'immagine, che spicca sia per il soggetto che per la didascalia perentoria, viene pubblicata da "Quadrante" in un momento scottante della storia politica e architettonica del paese: quello del controverso concorso per il Palazzo del Littorio in Roma, in cui accesa è la polemica tra accademici e razionalisti.

In questo caso, si ha un'evidente e pesante manipolazione sul significato della fotografia, dunque in termini eminentemente di "linguaggio" della stessa. Lo scatto originario è una fotografia aerea di Via dell'Impero, peraltro già pubblicata da "Casabella" nel luglio 1934 e come prima tavola fuori testo nel volume di Agnoldomenico Pica[165], in cui l'architetto illustra il progetto presentato per il concorso. L'operazione di sovrapposizione della mano che fa Bardi nella sua rielaborazione potrebbe far pensare a un atto di protezione nei confronti di quel luogo così simbolico, ma soprattutto, data la chiusura delle dita che rimandano più a un rapace predatore, alla sua presa di possesso in modo violento e indebito.

---

[163] Monotti, Francesco, *L'urbanismo di Mussolini*, in "Quadrante", a. I, n. 5, settembre 1933, pp. 2-5.
[164] Biscossa, Franco, *op. cit.*, p. 76.
[165] Pica, Agnoldomenico, *Illustrazione del progetto presentato al concorso per il Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione Fascista da erigersi in via dell'Impero a Roma. 31 luglio 1934. Anno XII*, Società Anonima Milanese, Milano, 31 agosto 1934.



44. Pier Maria Bardi, *Questo non lo permetteremo*, in "Quadrante", a. II, n. 18, ottobre 1934, p. 7.

Tale intervento è chiaro e deciso, lampante, tanto che la lettura della stessa composizione di Bardi è palese: il suo intento è dunque quello di shock sull'osservatore, in modo dichiarato, quasi fosse una proclamazione di guerra.

Come giustamente affermato da Biscossa, i precedenti iconografici di tale immagine sono evidentemente i lavori di John Heartfield e, in questo caso particolare, notevoli sono i punti di contatto con il manifesto[166] per le elezioni politiche tedesche del 1928, in cui la mano 'sparviera' campeggia al centro su uno sfondo neutro: in questo caso, essa è però capovolta e rivolta verso l'osservatore come a prenderlo, o meglio, a indicare la giusta strada da prendere. Tale fotomontaggio ha infatti un valore propagandistico, come indicato dalla scritta sottostante: "5 Finger hat die Hand/Mit 5 packst Du den Feind!/Mählt Liste 5 kommunistische Partei!"[167]. Come nel fotomontaggio evidentemente politico di Pier Maria Bardi, si tratta comunque di un'esortazione a "fermare il nemico".

Più in generale, sempre Biscossa rivendica, a ragione, una piena autonomia di linguaggio e consapevolezza dell'immagine fotografica in "Quadrante", divenendo portatrice essa stessa di significato:

> In 'Quadrante' la fotografia è in genere molto curata, parla da sola, sembra che in essa vi sia più chiarezza che non in ciò che è detto con le parole. Le fotografie danno del dibattito un panorama ampio e lucido, emendato dalla retorica e quasi confortante[168].

"Quadrante" nasce certo, come visto, in un anno fertile, vivace, e cioè il 1933, a seguito dell'inaugurazione della Mostra della Rivoluzione Fascista, esempio imprescindibile in Italia, ma non solo, di impaginazione oltreché di un utilizzo nuovo, evocativo, portatore di ideali e propagandistico della fotografia, così come in seguito a una pubblicazione di non poca importanza quale risulta essere il fotolibro *L'Italia Fascista in cammino*, edito a Roma nel 1932, per il X Annuale della Rivoluzione, dall'Istituto Nazionale L. U. C. E., con ben 516

---

[166] Manifesto che viene esposto nella Sala dedicata a Heartfield all'interno della mostra *Film und Foto* di Stoccarda del 1929, alla quale partecipa anche Enrico Peressutti, probabile intermediario nella successiva divulgazione della ricerca fotografica di matrice tedesca e americana in Italia. Cfr. Paoli, Silvia, *L'Annuario di Domus del 1943*, cit., p. 115.

[167] "Cinque dita ha la mano/Con cinque dita fermi il nemico!/Vota la lista cinque del Partito Comunista!" (traduzione mia).

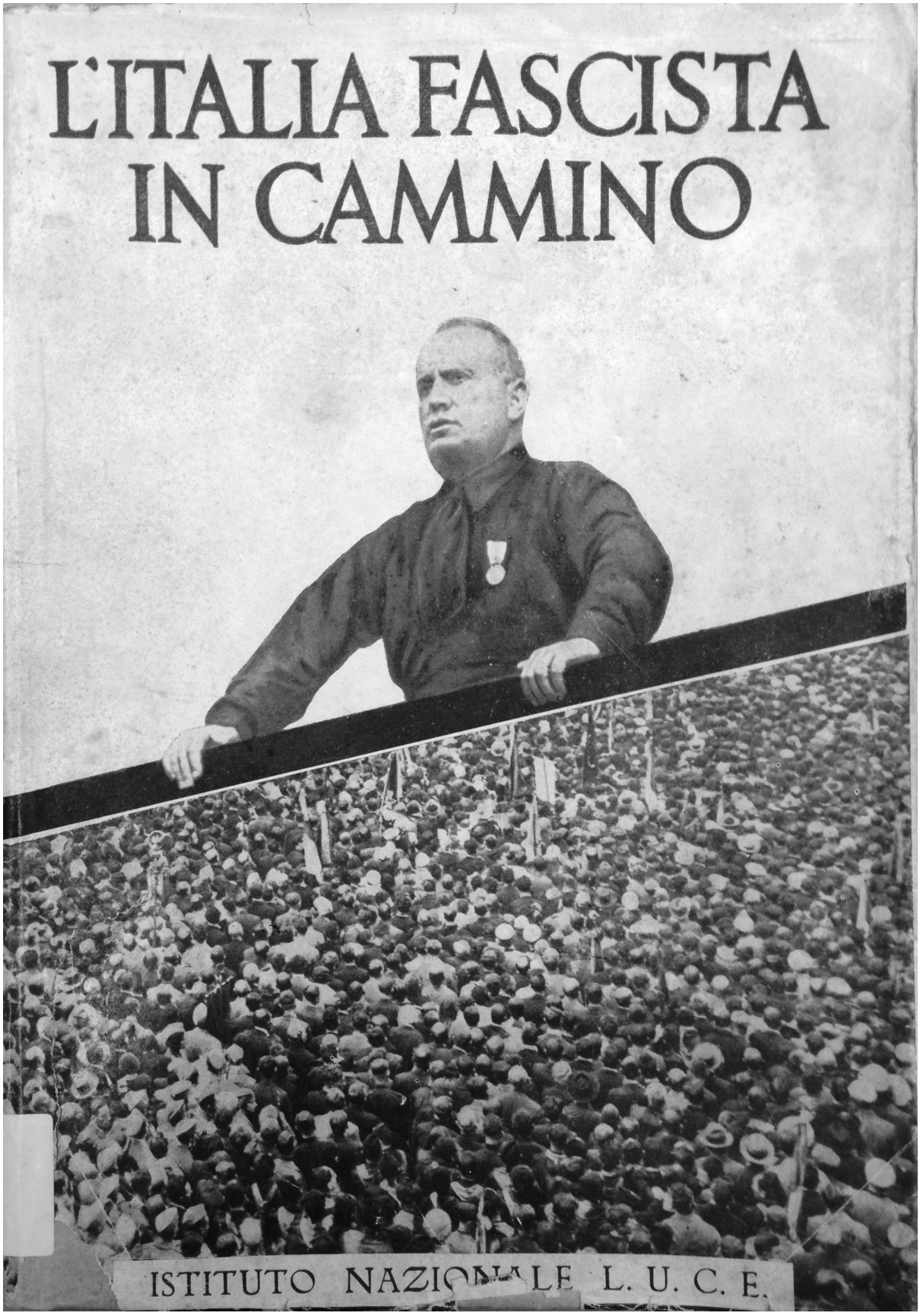
[168] Biscossa, Franco, *op. cit.*, p. 76.

fotografie riprodotte al suo interno[169]. La copertina di quest'ultimo presenta un fotomontaggio che fa sovrastare la figura del Duce, appoggiato con entrambe le mani alla balaustra — iconografia tradizionale dei discorsi al popolo — alla massa informe di persone che affollano una piazza ripresa dall'alto, quasi fosse una fotografia aerea, tagliata in diagonale (Figura 45): esempio canonico tra i fotomontaggi di regime che fanno rientrare a tutto titolo la fotografia tra le "arti ancillae" dell'architettura, come pittura e scultura, e il cui dibattito si inaugura già a partire dagli anni Venti.

Al suo interno, il fotolibro gioca tutto sulla giustapposizione e costruzione delle immagini utilizzate, le quali risultano ridondanti, in una vera apoteosi di modi e stilemi della propaganda fotografica fascista che si palesa, in primo luogo, nei contenuti, ovvero nella presentazione, ad esempio, del Mussolini-agricoltore che trebbia il grano per l'immagine *Agricoltori inscritti alla Conf. Gen. dei Sindacati della Agricoltura n. 2.148.422* (Figura 46); oppure nel tema dell'educazione e della gioventù, presentando scolari disposti in modo ordinato, o ancora nello sport e nell'attività corporativa. In secondo luogo, sono assai ricorrenti le costruzioni, a livello formale, delle immagini utilizzate, andando quasi a creare dei "tipi" per la loro giustapposizione: così, l'accostamento della scritta "w il duce" che sovrasta i ragazzi in *Canti di liete giovinezze* è esemplificativo per il modulo del rapporto uno a molti (Figura 47), mentre *Truppe in marcia* costruisce la scena con l'utilizzo di diagonali opposte. Anche per quanto concerne la presentazione di opere architettoniche, si riscontrano delle tipizzazioni ricorrenti tra le pagine del fotolibro che saranno precedente iconografico per alcune soluzioni visive di "Quadrante", come nel caso degli *Edifici scolastici* (Figura 48),

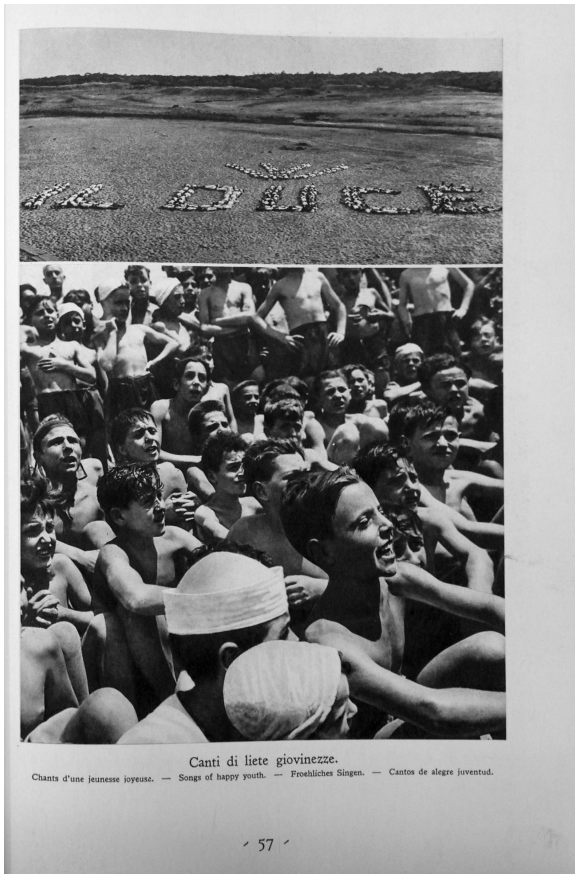
---

[169] Patrocinato dal MINCULPOP, Ministero della cultura popolare, come afferma Italo Zannier, "questo libro testimonia lo sforzo propagandistico del regime in modo esemplare, ma soprattutto il livello e i modi di una mistificazione, che si è fatta raffinata e pericolosa; gran parte delle immagini ospitate in questo volume, che vorrebbe mostrare l''eccezionale' progresso raggiunto in Italia dopo dieci anni di dittatura, non sono *vere* fotografie, ma fotomontaggi ottenuti con un'abile giustapposizione prospettica, non solo con lo scopo di retoricizzare i contenuti tramite accostamenti dialettici o allusivi, ma di creare ipotetiche immagini 'documentarie' di folle d'uomini naturalmente 'oceaniche' o di architetture 'mediterranee' moltiplicate come per miracolo, tramite un 'trompe l'oeil' che deve, com'è suo compito, ingannare l'occhio del lettore, in questo caso tramite la *credibilità* propria della fotografia, di cui i fascisti scoprono subito la forza e l'efficacia persuasiva. Anonimo, come i fotografi, il progettista di questo libro fotografico, che rivela invece una straordinaria abilità di designer, informato oltretutto sulle esperienze figurative, specie nel settore della grafica, proposte dai maestri del Bauhaus o dai costruttivisti russi; meno avvertibile l'influenza del futurismo, che ha ormai esaurito ogni funzione culturale, ufficializzato com'è nell'accademia, definitivamente storicizzato". In Zannier, Italo (a cura di), *Fascismo 1922 1943. Modi e tecniche di utilizzazione della fotografia al servizio dell'ideologia fascista*, catalogo della mostra, (Galleria d'arte "Sagittaria", Pordenone, 18 ottobre - 30 novembre 1975, GS2, Udine 1975, s.p.



45. L.U.C.E., *Copertina del fotolibro "L'Italia fascista in cammino"*, Istituto Nazionale L.U.C.E., Roma 1932.

46. L.U.C.E., *Agricoltori inscritti alla Conf. Gen. dei Sindacati della Agricoltura n. 2.148.422*, in "L'Italia fascista in cammino", p. 9.

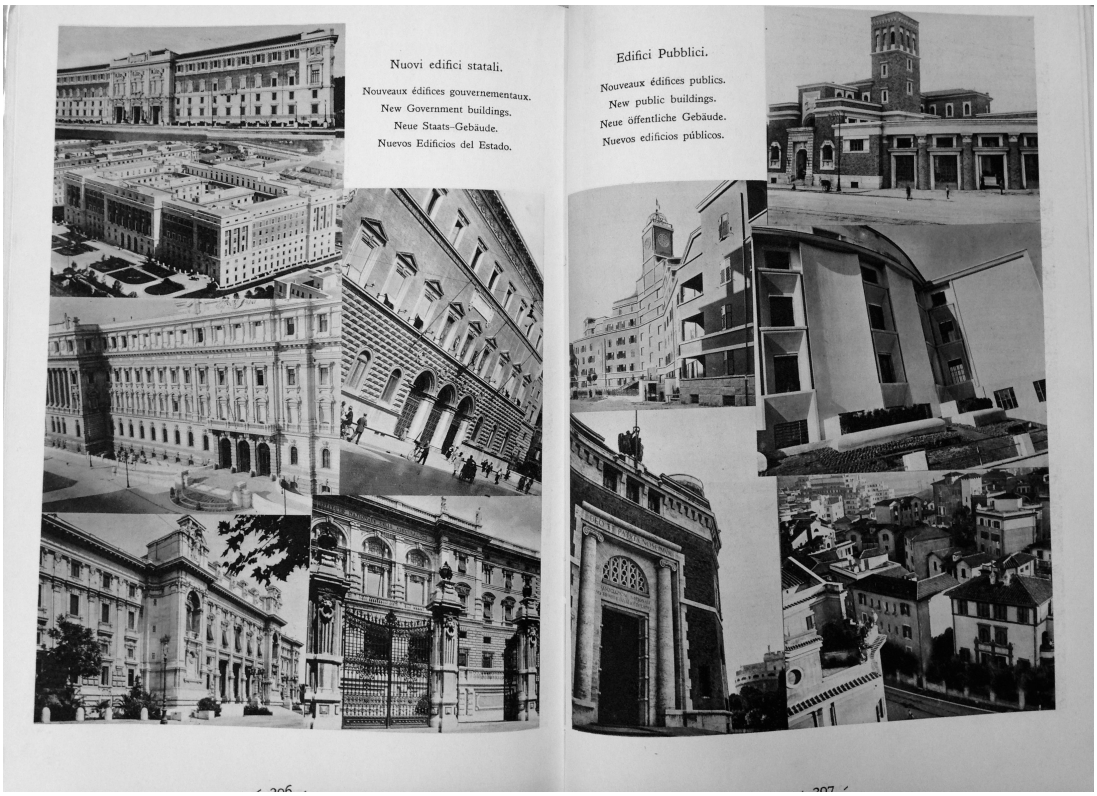


47. L.U.C.E., *Canti di liete giovinezze*, in "L'Italia fascista in cammino", p. 57

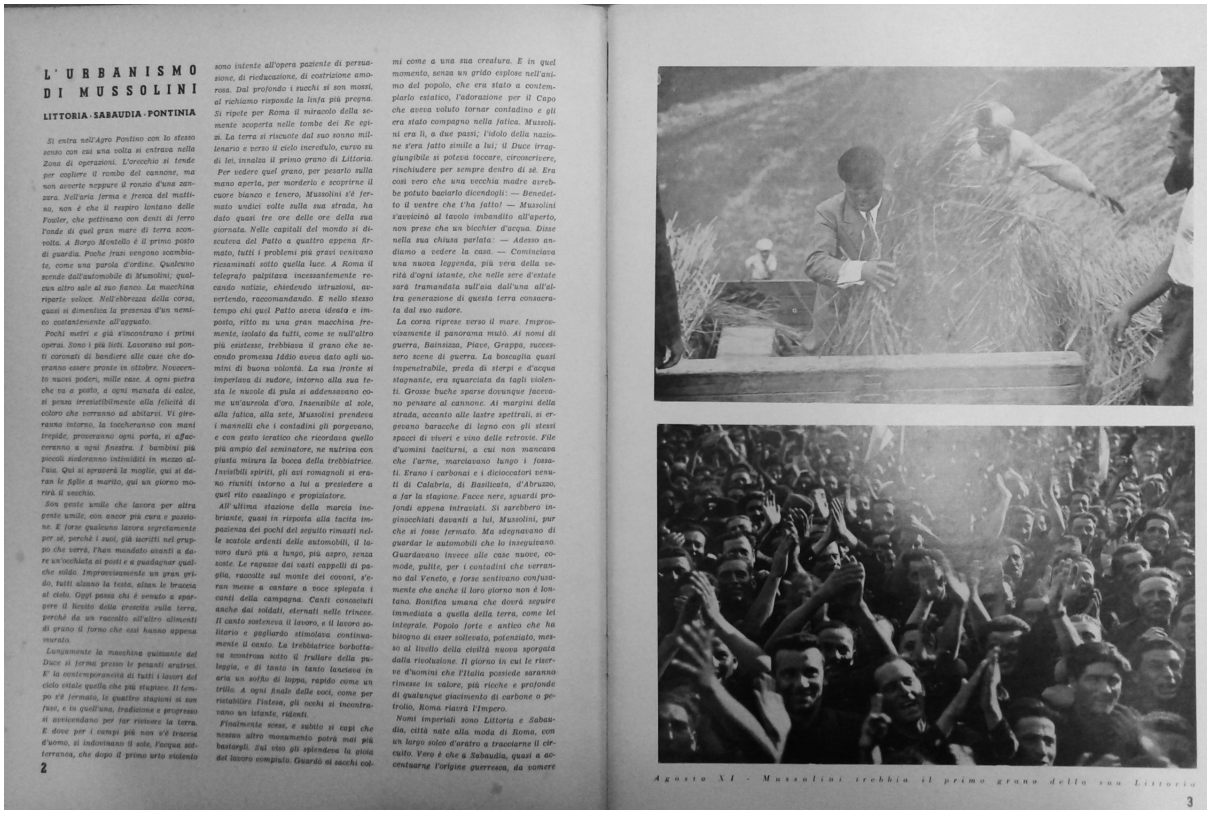
immagine che mostra una superfetazione di edifici in altezza, fino a culminare con le vertiginose prospettive delle due pagine di *Nuovi edifici statali* e di *Edifici pubblici* (Figura 49).

Sono tali richiami visivi della recente pubblicazione fascista a risultare importanti, seppure sicuramente non esclusivi poiché ormai consuetudinari, anche per le riviste di architettura coeve, fino a influenzarle in senso lato e ciò avviene soprattutto con "Quadrante", sia a livello formale che tematico nella scelta delle immagini, nonché nella loro impaginazione e costruzione, per gli artifici prospettici e per gli accostamenti comunicativi. Anche in quest'ultima, ad esempio, si sceglie di presentare la figura di Mussolini mietitore nel fascicolo 5 del 1933 in una fotografia con didascalia *Agosto XI - Mussolini trebbia il primo grano della sua Littoria*, all'interno dell'articolo *L'urbanismo di Mussolini* (Figura 50);

48. L.U.C.E., *Edifici scolatici*, in "L'Italia fascista in cammino", p. 106.



49. L.U.C.E., *Nuovi edifici statali - Edifici Pubblici*, in "L'Italia fascista in cammino", pp. 206-207.



L'URBANISMO DI MUSSOLINI

LITTORIA - SABAUDIA - PONTINIA

Si entra nell'Agro Pontino con lo stesso senso con cui una volta si entrava nella Zona di operazioni. L'orecchio si tende per cogliere il rombo del cannone, ma non avverte neppure il ronzio d'una zanzara. Nell'aria ferma e fresca del mattino, non è che il respiro lontano delle Fowler, che pettinano con denti di ferro l'onde di quel gran mare di terra sconvolta. A Borgo Montello è il primo posto di guardia. Poche frasi vengono scambiate, come una parola d'ordine. Qualcuno scende dall'automobile di Mussolini, qualcun altro sale al suo fianco. La macchina riparte veloce. Nell'ebbrezza della corsa, quasi si dimentica la presenza d'un nemico costantemente all'agguato.

Pochi metri e già s'incontrano i primi operai. Sono i più lesti. Lavorano sui ponti carponati di bandiere alle case che domani essere pronte in ottobre. Novecento nuovi poderi, mille case. A ogni pietra che va a posto, a ogni manata di calce, si pensa irresistibilmente alla felicità di coloro che verranno ad abitarvi. Vi girerano intorno, la toccheranno con mani trepide, proveranno ogni porta, si affaccerano a ogni finestra. I bambini più piccoli siederanno intimiditi in mezzo all'aia. Qui si sposerà la moglie, qui si daran le figlie a marito, qui un giorno morirà il vecchio.

Son gente umile che lavora per altra gente umile, con ancor più cura e passione. E forse qualcuno lavora segretamente per sè, perchè i suoi, già iscritti nel gruppo che verrà, l'han mandato avanti a fare un'occhiata ai posti e a guadagnar qualche soldo. Improvvisamente un gran grido, tutti alzano la testa, alzan le braccia al cielo. Oggi passa chi è venuto a spargere il lievito della eternità sulla terra, perchè da un raccolto all'altro alimenti di grano il forno che essi hanno appena murato.

Lungamente la macchina guidata dal Duce si ferma presso le penanti aratrici. E' la contemporaneità di tutti i lavori del ciclo cosmico quella che più stupisce. Il tempo s'è fermato, le quattro stagioni si son fuse, e in quell'una, tradizione e progresso si avvicendano per far rifiorire la terra. E dove per i campi più non v'è traccia d'uomo, si indovinano lì sole. Facqua sotterranea, che dopo il primo urto violento sono intente all'opera paziente di persuasione, di riduzione, di costrizione amorosa. Dal profondo i succhi si son mossi, al richiamo risponde la linfa più pregna. Si ripete per Roma il miracolo della semente scoperta nelle tombe dei Re egizi. La terra si risvuote dal suo sonno millenario e verso il cielo incredulo, curvo su di lei, innalza il primo grano di Littoria.

Per vedere quel grano, per pesarlo sulla mano aperta, per morderlo e scoprirne il cuore bianco e tenero, Mussolini s'è fermato undici volte sulla sua strada, ha dato quasi tre ore delle ore della sua giornata. Nelle capitali del mondo si discuteva del Patto a quattro appena firmato, tutti i problemi più gravi venivano riesaminati sotto quella luce. A Roma il telegrafo palpitava incessantemente recando notizie, chiedendo istruzioni, avvertendo, raccomandando. E nello stesso tempo chi quel Patto aveva ideato e imposto, ritto su una gran macchina fremente, isolato da tutti, come se null'altro più esistesse, trebbiava il grano che secondo promessa Iddio aveva dato agli uomini di buona volontà. La sua fronte si imperlava di sudore, intorno alla sua testa le nuvole di pula si addensavano come un'aureola d'oro. Insensibile al sole, alla fatica, alla sete, Mussolini prendeva i manelli che i contadini gli porgevano, e con gesto iterativo che ricordava quello più ampio del seminatore, ne nutriva con giusta misura la bocca della trebbiatrice. Invisibili spiriti, gli avi romagnoli si eran riuniti intorno a lui a presiedere a quel rito casalingo e propiziatore.

All'ultima stazione della marcia inebriante, quasi in risposta alla tacita impazienza dei pochi del seguito rimasti nelle scatole ardenti delle automobili, il lavoro durò più a lungo, più aspro, senza sosta. Le ragazze dai vasti cappelli di paglia, raccolte sul monte dei covoni, s'eran messe a cantare a voce spiegata i canti della campagna. Canti conosciuti anche dai soldati, eternati nelle trincee. Il canto sostenva il lavoro, e il lavoro solitario e gagliardo stimolava continuamente il canto. La trebbiatrice borbottava scontrosa sotto il frullare della puleggia, e di tanto in tanto lanciava in aria un soffio di loppa, rapido come un trillo. A ogni finale delle voci, come per ristabilire l'intesa, gli occhi si incontravano un istante, ridenti.

Finalmente scese, e subito si capì che nessun altro monumento potrà mai più testimoniare sul suo gli splendeva la gioia del lavoro compiuto. Guardò ai sacchi colmi come a una sua creatura. E in quel momento, senza un grido esplose nell'animo del popolo, che era stato a contemplarlo estatico, l'adorazione per il Capo che aveva voluto tornar contadino e gli era stato compagno nella fatica. Mussolini era lì, a due passi; l'idolo della nazione s'era fatto simile a lui; il Duce irraggiungibile si poteva toccare, circoscrivere, rinchiudere per sempre dentro di sè. Era così vero che una vecchia madre avrebbe potuto baciarlo dicendogli: — Benedetto il ventre che t'ha fatto! — Mussolini s'avvicinò al tavolo imbandito all'aperto, non prese che un bicchier d'acqua. Disse nella sua chiusa parlata: — Adesso andiamo a vedere la casa. — Cominciava una nuova leggenda, più vera della verità d'ogni istante, che nelle sere d'estate sarà tramandata sull'aia dall'una all'altra generazione di questa terra consacrata dal suo sudore.

La corsa riprese verso il mare. Improvvisamente il panorama mutò. Ai nomi di guerra, Bainsizza, Piave, Grappa, successero scene di guerra. La battaglia quasi impenetrabile, preda di sterpi e d'acqua stagnante, era squarciata da tagli violenti. Grosse buche sparse dovunque facevano pensare al cannone. Ai margini della strada, accanto alle lastre spettrali, si ergevano baracche di legno con gli stessi spacci di viveri e vino delle retrovie. File d'uomini taciturni, a cui non mancava che l'arme, marciavano lungo i fossati. Erano i carbonai e i diciocatori venuti di Calabria, di Basilicata, d'Abruzzo, a far la stagione. Facce nere, sguardi profondi appena intravisti. Si sarebbero inginocchiati davanti a lui, Mussolini, pur che si fosse fermato. Ma sdegnavano di guardar le automobili che lo inseguivano. Guardavano invece alle case nuove, comode, pulite, per i contadini che verranno dal Veneto, e forse sentivano confusamente che anche il loro giorno non è lontano. Bonifica umana che dovrà seguire immediata a quella della terra, come lei integrale. Popolo forte e antico che ha bisogno di esser sollevato, potenziato, messo al livello della civiltà nuova sgorgata dalla rivoluzione. Il giorno in cui le riserve d'uomini che l'Italia possiede saranno rimesse in valore, più ricche e profonde di qualunque giacimento di carbone o petrolio, Roma rivivrà l'Impero.

Nomi imperiali sono Littoria e Sabaudia, città nate alla moda di Roma, con un largo solco d'aratro a tracciarne il circuito. Vero è che a Sabaudia, quasi a accentuarne l'origine guerresca, da vomere

2

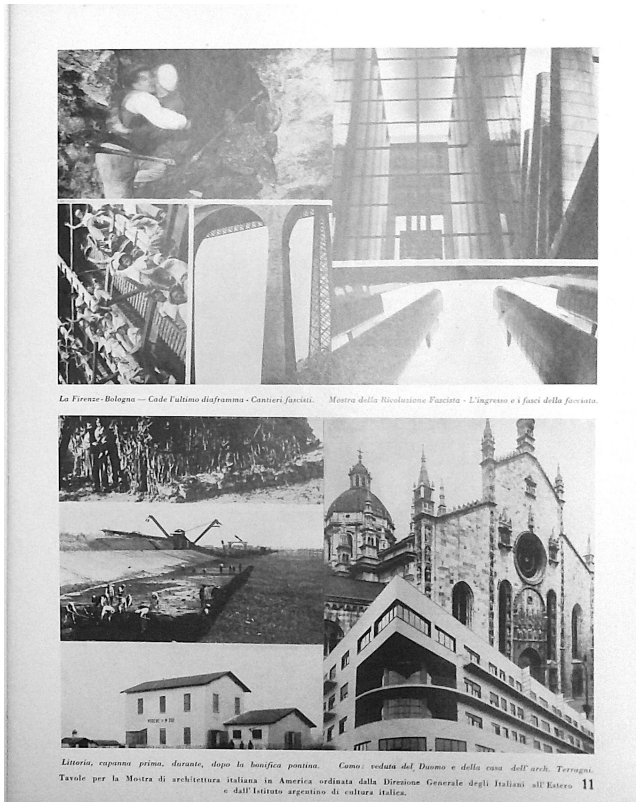
Agosto XI - Mussolini trebbia il primo grano della sua Littoria

3

50. S.a., *Agosto XI - Mussolini trebbia il primo grano della sua Littoria*, in “Quadrante”, a. I, n. 5, settembre 1933, p. 3.

mentre il fotomontaggio che riproduce il Novocomum di Terragni in “Quadrante” 6 (Figura 51), utilizza esattamente la stessa fotografia L.U.C.E. pubblicata all’interno del fotolibro per illustrare le *Recenti costruzioni a Brescia a Milano a Como* (Figura 52). Infine, anche i fotomosaici di immagini per il Padiglione Italiano di Chicago di Libera e De Renzi, pubblicati in “Quadrante” 7 (Figura 53), richiamano i “tipi” dei fotomontaggi architettonici visti nel fotolibro, in particolare per la sistemazione parossistica di immagini edifici scontornati e sovrapposti in altezza.

Risulta singolare il fatto che, a parità di una stessa spinta propulsiva e di una affine politica editoriale di appoggio e di fede nel regime, laddove la piacentiniana e ufficiale “Architettura” assume il compito di indottrinamento e di propaganda tramite la rappresentazione statica e tutta dimostrativa di certe architetture, prese sempre come esempio e modello di una retta conduzione, a discapito forse della narrazione per immagini di una storia che scorre tra le pagine stesse, una rivista come “Quadrante”, che compare in Italia proprio nel momento in cui si accende il dibattito sulla città fascista e sulla cultura vista come un fattore di coesione per la nazione, tale narrazione per immagini la crea eccome.

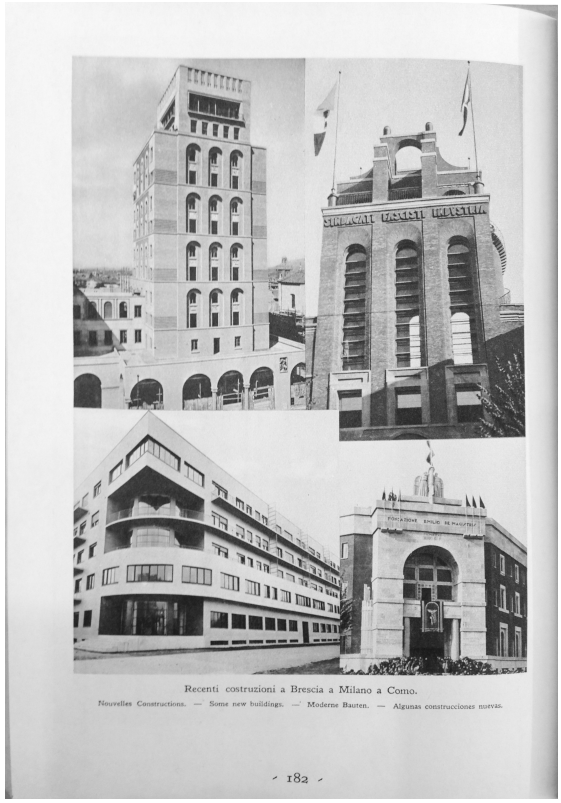


La Firenze-Bologna — Cade l'ultimo diaframma - Cantieri fascisti. *Mostra della Rivoluzione Fascista - L'ingresso e i fasci della facciata.*

Littoria, capanna prima, durante, dopo la bonifica pontina. *Como: veduta del Duomo e della casa dell'arch. Terragni.*

Tavole per la Mostra di architettura italiana in America ordinata dalla Direzione Generale degli Italiani all'Estero e dall'Istituto argentino di cultura italica. 11

51. Pier Maria Bardi, *Como: veduta del Duomo e della casa dell'arch. Terragni*, in "Quadrante", a. I, n. 6, ottobre 1933, p.11. La composizione di Bardi utilizza la fotografia L.U.C.E. del Novocomum ed è la riproduzione di una delle tavole presentate alla Mostra di architettura italiana in America.



Recenti costruzioni a Brescia a Milano a Como.

Nouvelles Constructions. — Some new buildings. — Moderne Bauten. — Algunas construcciones nuevas.

- 182 -

52. L.U.C.E., *Recenti costruzioni a Brescia a Milano a Como*, in "L'Italia fascista in cammino", p. 182.

Quattro fotomosaici per il Padiglione Italiano di Chicago (architetti Libera e De Renzi)

27

53. Pier Maria Bardi, *Quattro fotomosaici per il Padiglione Italiano di Chicago*, in "Quadrante", a. I, n. 7, novembre 1933, p. 27.

Sempre secondo la tesi di Hélène Jannière[170], è in "Quadrante" che si ha la piena dimostrazione dell'ipotesi di una equivalenza tra città razionale, città fascista e corporativista, intesa come punto chiave di tutta la dottrina di "Quadrante": questo avviene proprio attraverso il discorso visivo, dunque tramite l'apparato iconografico e illustrativo della rivista. I dispositivi di visualizzazione costruiti da tale pubblicazione sono dispositivi ibridi: collage, giustapposizioni di immagini e fotomontaggi, che utilizzano la tecnica del rapporto "shock"; sono artifici posti sempre chiaramente in relazione con la grafica e la tipografia, giocando indubbiamente un ruolo essenziale nella realizzazione del progetto di città moderna supportato e portato avanti dal fascismo.

Più che l'estetica fotografica alla quale tali riviste ricorrono, sembra che siano le manipolazioni tra fotografia, grafica e tipografia a conferire un senso aggiunto, supplementare, alla pubblicazione. Dunque la contestualizzazione dell'immagine fotomeccanica, nello spazio fisico della pagina stampata, la sua collocazione, è un elemento imprescindibile per l'analisi profonda e su più livelli del soggetto che essa riproduce poiché grandezza, tagli, collage, interventi grafici sulla sua superficie, alle volte brutali e fortemente devianti, vanno a connotarne la resa finale e quindi la sua lettura, slittandone il contenuto anche in termini di significato. Qui il riferimento diretto va a "l'agire contestuale" di Umberto Eco, per cui se alla luce del contesto i valori significanti cambiano di posto o di ritmo, possono alterare i valori di significato; dunque il significante è in grado di acquisire un significato appropriato e questo ricorda l'esistenza della variabile rilevante relativa al canale[171].

Ancora una volta, come riferimento illustre a livello storico, è Moholy-Nagy a contestualizzare la fotografia nello spazio della pagina, e lo fa mettendola in relazione con gli altri elementi presenti, con il testo scritto in particolare.

> Trattata come materiale tipografico, la fotografia è di grande efficacia. Come illustrazione può apparire accanto o in aggiunta alle parole, o sostituire le parole come "fototesto", precisa forma rappresentativa che, nella sua obbiettività, non permette alcuna interpretazione individuale. La composizione, la rappresentazione si basa su rapporti

[170] Jannière, Hélène, *Images d'une ville moderne…*, cit., pp. 117-127.

[171] L'argomento viene puntualmente sviscerato all'interno della tesi di laurea, ormai datata ma non trascurabile, presentata presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze da Salvatore Pappalardo e Claudio Palmieri, dal titolo "*Il linguaggio della fotografia dell'architettura" indagine semiotica su alcune riviste di architettura (Domus; Casabella; Architettura; Architectural Forum; Architecture d'Aujourd'hui; Architectural Review; Innen Dekoration) degli Anni 30-40*, relatore Prof. Egidio Mucci, A.A. 1979/1980.

> ottico-associativi dando luogo a una continuità visuale-associativa-concettuale-sintetica[172].

In effetti la rivoluzione fotografica si innesta anche tra le pagine, tanto da ipotizzarne addirittura una spinta propulsiva che viene alimentata proprio dall'ambiente editoriale. Non a caso ricorrono, in fotografia, alcuni degli stessi protagonisti del rinnovamento in campo grafico e tipografico, nonché architettonico: le rivoluzioni si intersecano e si compenetrano in modo indissolubile, in un laboratorio fervido e pulsante di idee. Nel nuovo modo di vedere la nuova architettura, non vanno dimenticate le cosiddette riprese fotografiche "sbagliate" di Moholy-Nagy (*Malerei Fotografie Film* 1925), cioè viste dall'alto, dal basso, di scorcio, che sono capaci di sorprendere nella loro casualità e sono per questo sinonimo della modernità:

> Il segreto della loro efficacia sta nel fatto che l'apparecchio fotografico riproduce la pura immagine ottica e mostra così distorsioni, deformazioni, scorci, ecc. otticamente reali, mentre l'occhio, attraverso associazioni formali e spaziali, integra visione ottica ed esperienza intellettuale in un'immagine mentale[173].

Le vedute dall'alto verso il basso e viceversa, in diagonale, vengono in seguito riproposte anche da Rodčenko (*NovyLef* 1928) al fine di legare il punto di vista, quindi il ruolo primario della fotografia, alla rivoluzione di una modernità che affonda le sue radici nella psicologia della percezione. È la città moderna con i suoi edifici nuovi, i nuovi mezzi di comunicazione e di trasporto a necessitare di un altrettanto rinnovato modo di rappresentazione, attuabile anche attraverso quell'occhio della macchina fotografica ora facilmente trasportabile con sé poiché di piccolo formato.

Da qui all'idea di "produzione", ulteriore alla "rappresentazione", assunto sempre postulato da Moholy-Nagy, il passo è breve: "poiché la produzione (creatività produttiva) serve soprattutto allo sviluppo dell'uomo, bisogna cercare di ampliare a scopi produttivi gli apparecchi (i mezzi) sin qui usati solo per scopi riproduttivi"[174]. Questa affermazione pare evidentemente applicabile anche nel campo della produzione editoriale di architettura, dove l'immagine fotografica è capace di "creare" il nuovo grazie al processo di impaginazione, in un passaggio ulteriore, di fatto una "doppia produzione" di senso: quella dovuta alla fotografia e quella derivante dalla contestualizzazione di questa ultima, quindi dalle sue relazioni e connessioni con gli altri elementi della pagina, sia iconici (ovvero i disegni e le

---

[172] Moholy-Nagy, László, *Pittura Fotografia Film*, vol. I, cit., p. 66.
[173] Ivi, p. 54.
[174] Ivi, p. 57.

altre fotografie) che testuali (ovvero le parole) o grafici (come i filetti, le linee, i numeri di pagina e così via).

Negli stessi anni, in particolare tra il 1926 e il 1927, El Lisitskij scrive della fotografia come invenzione fondamentale nel settore della visualità, che si alimenta nel corso del tempo con il perfezionamento tecnico delle attrezzature, esattamente in modo analogo a quanto avviene nell'arte libraria. Tecnica e artisticità sono inscindibili per lui e, di conseguenza,

> se si smette di guardare tutto presuntuosamente dall'alto in basso, si deve ammettere che i primi dagherrotipi non sono cose rozze, da perfezionare, ma capolavori d'arte fotografica. È da miopi pensare che solo la macchina, cioè la sostituzione dei processi manuali con processi meccanici, è importante nel mutamento di apparenza e forma delle cose[175].

Subito dopo egli parla dell'applicazione della tecnica fotografica all'interno delle pubblicazioni, in dettaglio nella stampa del libro e, anche qui, si ha l'esplicitazione della modernità non solo del mezzo ma anche dei procedimenti di riproduzione, i quali devono essere sempre al passo con i tempi:

> fintanto che il libro sarà necessariamente un oggetto palpabile, cioè non sarà stato sostituito da una espressione autolinguistica o cinelinguistica, noi dobbiamo aspettarci giorno per giorno nuove, fondamentali invenzioni nella sua fabbricazione, per raggiungere anche qui il livello dell'epoca.
> Ci sono i segni che questa invenzione fondamentale sia da attendere nel settore della fototipia. […] Il fatto più importante è che la fabbricazione delle parole e delle immagini qui è sottoposta ad uno stesso processo: la fototipia, la fotografia. La quale fotografia costituisce a tutt'oggi il tipo di raffigurazione che offre la massima comprensibilità a tutti. In tal modo ci troviamo di fronte a una forma del libro in cui la raffigurazione diviene primaria e la lettera dell'alfabeto secondaria[176].

A seguire, partendo dall'internazionalità del geroglifico quale scrittura ideografica e fonetica insieme, e per questo comprensibile da tutti poiché fondamentalmente composta da segni, ovvero immagini di concetti, El Lisitskij parla dell'internazionalità della forma rappresentativo-plastica del libro "anazionale", ancora a venire, diverso rispetto al libro a lettere, legato invece alla lingua e quindi nazionale.

Con una trasposizione forse un po' ardita, una elementare applicazione delle elucubrazioni di El Lisitskij può essere notata anche nell'editoria periodica di architettura che in quegli stessi anni si incrementa in Italia, dove si è sicuramente ben consapevoli — e mi riferisco proprio al settore specialistico della materia, in particolare nell'ambito accademico di una rivista quale è

---

[175] Lisitskij, El, *Il nostro libro*, cit. in Lisitskij-Küppers, Sophie (a cura di), *op. cit.*, p. 350.
[176] Ivi, p. 351.

"Architettura" — del potere, prima che persuasivo, di leggibilità dell'immagine, la quale, alla stregua della pubblicità, da cui sicuramente negli anni trae spunto[177], e della propaganda, deve essere immediatamente comprensibile, diretta e associata, per accrescere la sua efficacia, a dei dispositivi grafici di messa in pagina capaci di condurre l'occhio del lettore (in diagonale, con filettature, nel campo contiguo della doppia pagina a fronte). Resta il fatto che tali periodici, così eterogenei tra di loro anche se tutti di settore, presentano dei profili contrastati, integrando in modo disomogeneo sia le nuove forme del prodotto stampato e della tipografia, che gli sviluppi, i modi e le forme del linguaggio fotografico.

Trattandosi di fotografia in pagina, l'imprescindibilità della griglia grafica come "base fondativa di una rivista" risulta centrale per un discorso contenutistico sull'architettura e sulla sua rappresentazione fotografica: "esplodere dalla gabbia" e poterla negare, dirà Gae Aulenti più in avanti negli anni, "era fare una rivista"[178] e questo lo sa già bene, ad esempio, Persico quando rinnova la struttura e di conseguenza la percezione e la lettura di "Casabella" adottando il formato spiegato e pieno proprio per la necessità non tanto di rinnovamento, quanto piuttosto per permettere illustrazioni più ampie e numerose. Molte parole sono state spese nella storiografia architettonica in Italia, a partire da Italo Zannier[179] e proseguendo poi con Giovanni Anceschi[180], passando per Cesare De Seta, Giovanni Fanelli e Barbara Mazza

---

[177] Le indicazioni che, a più riprese negli anni tra il 1933 e il 1939, suggerisce "Campo Grafico" in materia di grafica applicata alla comunicazione pubblicitaria, sono esemplari. Ogni singolo fascicolo è una sperimentazione anche in campo reclamistico, presentando progetti sempre nuovi e, soprattutto, riproducendo in tavole a colori le opere rare dei pittori astratti della Galleria del Milione o di Picasso, poi pubblicate anche su "Quadrante", al fine di pubblicizzare alcune marche di inchiostro e sostituendo così i soggetti tradizionali della réclame: come dire, l'applicazione diretta del prodotto, quindi il suo fine, anziché il prodotto in sé. Ma l'ispirazione si fa sentire soprattutto a livello formale, ovvero nella resa e leggibilità del soggetto rappresentato, sicuramente in anni in cui trionfa l'autarchia e dunque la pubblicazione architettonica, con ovvia affinità con la pubblicistica, propone fotografie di particolari nei quali si riconoscono bene i materiali utilizzati, italianissimi, come la "Silexine" o il "Silexore": "Domus" è maestra da tale punto di vista. Un interessante riferimento bibliografico è il volume di Sergio Bracco, *Il disegno signorile. Domus 1930/40. Grafica per la pubblicità e l'arredo*, Officina, Roma 1997.

[178] Aulenti, Gae, *op. cit.*, pp. 85-86.

[179] Le teorie di Italo Zannier, per quanto datate e necessariamente da storicizzare all'interno del dibattito sulla fotografia di architettura che si è acceso in Italia negli anni Ottanta, hanno il merito di aver preso in esame, in un modo ampio e globale, il tema della rappresentazione fotografica dell'architettura all'interno delle riviste di settore.

[180] Anceschi sostiene che "la materializzazione tecnica di quello che abbiamo chiamato il piano di interazione fra testo e immagini porta un nome quasi minaccioso: *gabbia*, che ne sottolinea il carattere di riassunto dei vincoli compositivi. In realtà si tratta di uno schema modulare disegnato, di una sorta di scacchiera, che predispone ad uso dell'impaginatore le zone della pagina occupabili dal testo e/o dalle immagini, e che definisce i margini fra le zone. È il prodotto di una progettazione preliminare complessa, il cui compito istituzionale è di vedere l'artefatto editoriale nel suo insieme, dalla copertina alla nota a piè di pagina. È un documento che implica la fissazione di gerarchie di corpi e di tipologie di caratteri, che deve far quadrare aspetti di ingegneria tipografica con aspetti di 'immagine', ecc. È un insieme di vincoli e di previsioni di utilizzo". Cfr. Anceschi, Giovanni, *Fotografia in pagina*, in Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogo della mostra, (G.A.M., Bologna, gennaio-febbraio 1980), Grafis, Bologna 1980, p. 109.

in epoca molto più recente, per quanto concerne l'annosa diatriba sulla supremazia o meno della gabbia grafica nei confronti dell'immagine fotografica specificatamente dell'architettura: certo è che piuttosto che tagliare il testo di un articolo, nelle riviste di settore si preferisce la manipolazione senza scrupolo delle immagini, alle volte arrivando a snaturarle dalla loro forma originaria, quella con inquadratura e taglio voluti dal fotografo e quindi studiati in sede di scatto. Questo ha un peso, un'incidenza fondamentale sul linguaggio dell'immagine stessa, sulla resa del suo significato, e la redazione ne è consapevole, anzi sfrutta tali manipolazioni, come documentato dalle parole di Anna Maria Mazzucchelli. L'impostazione grafica, inoltre, agisce non solo a livello della singola immagine, bensì, trattandosi di riviste, sulla sequenza fotografica stessa, poiché taglia e cuci, connettivi grafici e *mise en page* rappresentano il legante primario di questa nuova forma di produzione di senso, ben lontana dall'immagine presa da sola, decontestualizzata dalla pagina. In definitiva, se è pur vero che, da un lato, l'impaginazione limita poiché "ingabbia" la fotografia con tagli, dall'altro il procedimento di *mise en page* ha anche il potere di valorizzazione e di messa in evidenza, o al contrario di annientamento, della stessa immagine, tramite la catalizzazione dell'attenzione oculare su di essa, disponendola in determinati luoghi della pagina o intervenendo con elementi grafici pertinenti.

In ambito italiano, Italo Zannier, tra i primi alla fine degli anni Sessanta, è andato più direttamente e approfonditamente a indagare l'utilizzo della fotografia di architettura nella pagina e dunque edita, riferendosi a sua volta e partendo dagli studi pionieristici dell'architetto e fotografo inglese Eric De Maré, sempre citato anche dalla storiografia più attuale di ambito internazionale, in particolare da Hélène Jannière e da Antoine Baudin[181]. Zannier sostiene che la comparsa sulla scena della rivista specializzata non ha solamente offerto l'occasione ma ha addirittura imposto la necessità di un rinnovamento dei criteri e della tecnica di ripresa della fotografia di architettura: l'immagine condiziona il giornalismo, in particolare la stampa periodica di settore negli anni Venti e Trenta; e questo, a sua volta, indirizza l'estetica fotografica innovandone in modo funzionale i canoni figurativi ed emancipandola. Tutto ciò avviene, oltre che nell'ambito del reportage di attualità, anche nel settore dell'architettura:

[181] Cfr. De Maré, Eric, *Photography and Architecture*, The Architectural Press, London 1961; De Maré, Eric, *La photographie et l'architecture*, in "Camera. Revue mensuelle internationale de la photographie et du film", n. 8, août 1967, s.p.

> la rivista di architettura deve necessariamente contare su un diverso rapporto con il lettore, più agile e dialettico, su un immediato e dinamico contatto; fattore che è affidato precipuamente alla comunicatività della fotografia e che ha condotto a nuove esigenze di impaginazione, a una diversa strutturazione grafica e ad una utilizzazione dell'immagine, che prevale così sull'annotazione critica, scarnificata ed essenziale, e tende a concedere con la sua perentorietà la traccia di un *racconto*[182].

Dopo queste prime affermazioni di Zannier, un forte impulso, in tema di studi sulla fotografia impaginata, avviene soprattutto negli anni Ottanta, in particolare con la mostra presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna *Fotografia e immagine dell'architettura*, a cura di Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo e dello stesso Zannier, in cui si va oltre, affermando che

> la principale lettura di una rivista avviene più a carico dell'elemento iconico che di quello verbale, anche se non sempre l'elemento iconico e quello grafico-verbale si integrano in una comune logica comunicativa e alle illustrazioni viene attribuito il compito di "alleggerire" una pagina scritta.
> Rianalizzando la storia della fotografia d'architettura è possibile verificare l'origine di molte trasformazioni che sono avvenute nella cultura architettonica e nella pratica progettuale.
> La presunta oggettività della fotografia (…) interviene ad esempio nel determinare le nostre aspettative nei confronti di una architettura. Tipico è l'effetto dell'azione di decontestualizzazione che caratterizza molte delle fotografie di architettura pubblicate dalle riviste[183].

In aggiunta alle affermazioni di Morpurgo e di Zannier in merito all'utilizzo della fotografia nelle riviste di architettura, va puntualizzato che si tratta, per la maggior parte, di immagini a sé stanti, o meglio, di immagini che nascono prima e di per sé, ma che vengono poi, dunque solo in seguito, contestualizzate nella pagina, diventando in tal modo un'altra cosa, assumendo un significato ulteriore.

Negli stessi anni Giovanni Anceschi parla, in un certo senso sviluppando le teorie di El Lisitskij, di due diverse modalità di lettura: una, sistematica e analitica, per la parte verbale; l'altra, sinottica e sintetica, per quella illustrativa:

> il piano di interazione fra le due componenti è costituito dall'impaginazione. Il francese ha per questo un'espressione ancora più esplicita: *mise en page*, che sottolinea che si tratta di un procedimento, di un'operazione, di un lavoro.
> Cioè l'attività, non sempre indolore, di portare i vari elementi ad una sorta di convivenza pacifica, e attivatrice, sul *campo neutro* della pagina[184].

---

[182] Zannier, Italo, *Fotografia dell'architettura*, Il Castello, Milano 1969, pp. 32-33.
[183] Morpurgo, Gaddo, *L'architettura fra le immagini di se stessa*, in Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *op. cit.*, p.23.
[184] Anceschi, Giovanni, *Fotografia in pagina*, cit., p. 107.

Partendo dalla ricerca di criteri di specificità interna per la lettura di un periodico, postulati da Anceschi[185], il discorso sull'immagine fotografica e sull'architettura contemporanea pubblicata nelle riviste specialistiche può essere impostato non su due, bensì su tre livelli principali di lettura nonché di connessione e relazione, sia sul piano del significante che del significato, intersecati poiché procedono di pari passo: un primo, che vede il rapporto tra immagine e testo scritto; un secondo, tra immagine e immagine, ovvero la serie, la sequenza; un terzo, trattato nel Capitolo IV, tra immagine(i) e oggetto rappresentato.

3.2 Livello 1. Il rapporto testo/immagine: il caso esemplare della Mostra della Rivoluzione Fascista

Il rapporto tra la fotografia e il lavoro specifico sul suo supporto editoriale mette in gioco "il rapporto testo/immagine, la successione delle pagine e l'atto stesso di sfogliare un volume"[186], come afferma Olivier Lugon; quindi le trasformazioni che la fotografia subisce nel processo di pubblicazione sottostanno agli imperativi dell'impaginazione che, come visto, portano spesso al ritocco e al ritaglio, al fine della creazione di un vero e proprio "mosaico visivo" che abbina il testo alle immagini, e viceversa, nello spazio fisico della pagina — o della doppia pagina come nel caso di "Casabella" — di fatto un nuovo significante. Gli studi sulla fotografia di architettura pubblicata mostrano che, nella costruzione di un libro o di una rivista, molte forze intricate e complesse sono all'opera: dalle scelte editoriali, critiche ed estetiche ai diversi attori in gioco, provenienti da ambiti professionali e formativi differenti.

La più stretta alleanza tra testo e immagine nella medesima pagina è dovuta soprattutto, come sostiene Hélène Jannière, all'applicazione delle nuove tecniche che permettono la stampa fotografica sulla medesima superficie di quella tipografica; un'innovazione dovuta principalmente alle riviste di arte decorativa della generazione precedente, prima tra tutte la britannica "The Studio" (1893-1964), ma anche la francese "Art et Décoration" e l'italiana "Arte Decorativa Moderna"[187]. Rispetto alle tavole fuori testo disposte solitamente in fondo al fascicolo, nelle riviste di fine anni Venti, e soprattutto nei Trenta, come "Casabella" e

---

[185] Criteri che per Anceschi riguardano, da un lato, i nessi fra la singola immagine o la serie di immagini e l'oggetto o l'evento rappresentato; dall'altro, la connessione fra immagine e testo. Cfr. Anceschi, Giovanni, *Fotografia in pagina*, cit., p. 109.

[186] Lugon, Olivier, *La photographie des typographes*, in "Études photographiques", n. 20, juin 2007, pp. 100-119 in https://etudesphotographiques.revues.org/1182. URL consultato il 15 gennaio 2015.

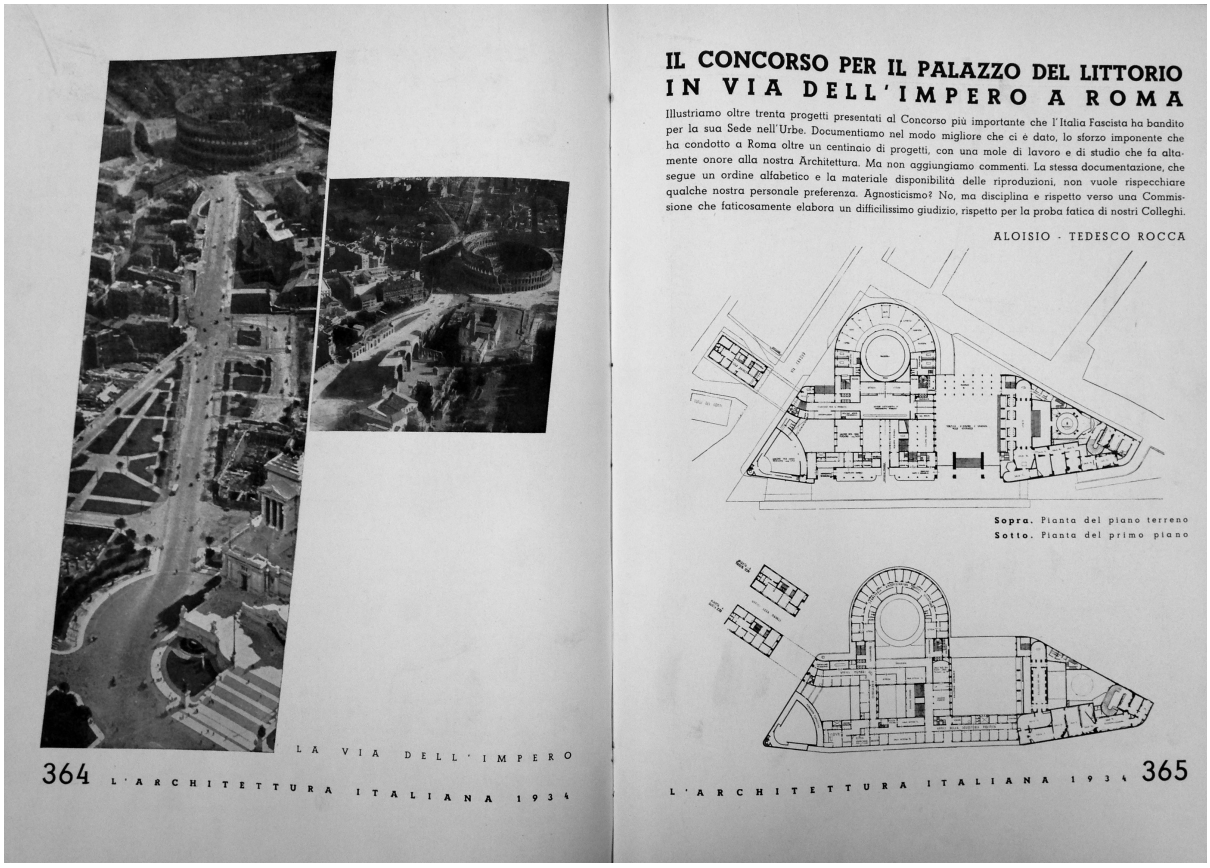
[187] Cfr. Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales…*, cit., pp. 88-90.

"Domus", il confronto tra i due linguaggi risulta diretto, non si ha più la distanza spaziale tra testi e immagini: un evento, un progetto o un edificio realizzato annoverano allora uno scenario di rappresentazioni molto più variegato poiché i punti di vista si frammentano, si alimentano vicendevolmente, verificandosi o confutandosi. I testi possono criticare o descrivere le immagini e, al contrario, queste ultime confutare o confermare le parole; oppure l'apparato illustrativo divenire metalinguaggio carico di un suo significato aggiunto allo scritto. Il paradosso è dato dal fatto che una stessa immagine, a seconda della sua impaginazione o del testo, della didascalia che la accompagna, può risultare modello in positivo o totalmente in negativo: "Quadrante" struttura proprio sulla dicotomia buono-cattivo, così come sì-no, prima-dopo, molte delle sue giustapposizioni di immagini, in una valenza fortemente didattica e diretta. Del resto, lo stesso polemico fotomontaggio di Bardi, *Questo non lo permetteremo*, propone in chiave molto negativa la medesima fotografia aerea di via dei Fori Imperiali che pubblicano anche "Casabella" prima e "L'Architettura italiana" poi, ma in modo completamente diverso. In quest'ultima ad esempio, due diverse riprese aeree del sito sono accostate in modo da formare la figura di un fascio littorio con un orientamento leggermente in diagonale (Figura 54).

Esiste una variabilità di proporzioni, sia in scala di grandezza che numeriche, per quanto riguarda l'utilizzo delle immagini, grafiche e fotografiche, in relazione biunivoca con i testi ma esiste altresì un altro tipo di variabile, ovvero quella semantica e gerarchica, la quale fa sì che l'elemento scritto e quello iconico assumano un rilievo e un'importanza maggiore o minore nel susseguirsi delle pagine.

Già Roland Barthes, nel suo *Le message photographique* del 1961, parla di testo e immagine e lo fa in riferimento alle sei categorie che determinano i rispettivi procedimenti connotativi dell'immagine fotografica, aggiungendo il testo, che accompagna la fotografia di giornale, come settimo procedimento:

> le texte constitue un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire à lui "insuffler" un ou plusieurs signifiés seconds; autrement dit, et c'est là un renversement historique important, l'image n'illustre plus la parole; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image; ce renversement a son prix: dans les modes traditionnels d'"illustration", l'image fonctionnait comme un retour épisodique à la dénotation, à partir d'un message principal (le texte) qui était senti comme connoté, puisqu'il avait précisément besoin d'une illustration; dans le rapport actuel, l'image ne vient pas éclaircir ou "réaliser" la parole; c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image; mais comme cette opération se fait à titre accessoire, le nouvel



54. S.a., *La via dell'Impero*, in "L'Architettura italiana", a. XXIX, n. 11, novembre 1934, p. 364. Il periodico torinese si avvale di un utilizzo e di un'impaginazione totalmente diversa della medesima fotografia aerea pubblicata anche da Pier Maria Bardi in "Quadrante". Singolare è la composizione fotografica che va a formare un fascio littorio, pressoché un *unicum* ne "L'Architettura italiana".

> ensemble informatif semble principalement fondé sur un message objectif (dénoté), dont la parole n'est qu'une sorte de vibration seconde, presque inconséquente; autrefois, l'image illustrait le texte (le rendait plus clair); aujourd'hui, le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination; il y avait autrefois réduction du texte à l'image, il y a aujourd'hui amplification de l'une à l'autre: la connotation n'est plus vécue que comme la résonance naturelle de la dénotation fondamentale constituée par l'analogie photographique; on est donc en face d'un procès caractérisé de naturalisation du culturel[188].

La presenza, nel medesimo spazio, del testo e dell'immagine rappresenta sicuramente una coesistenza tutt'altro che pacifica: l'essere "parassita" della parola rispetto al testo iconico — e Barthes addita la didascalia proprio come "messaggio parassitario" — il caricarlo di un significato retaggio di una certa tradizione culturale, traduce perfettamente lo spirito del ventennio in Italia e il riferimento va, in particolare, proprio all'editoria architettonica

[188] Barthes, Roland, *Le message photographique*, in "Communications", 1, Parigi 1961, p. 134, in http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921 [Trad. it. Barthes, Roland, *Il messaggio fotografico*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 5-21].

periodica. I testi degli articoli di "Architettura" hanno bisogno dell'illustrazione poiché devono essere esemplari anche dal punto di vista visivo, e viceversa, le immagini delegano un significato aggiunto ai testi, in questa sede profondamente ideologici e "ufficiali". Invece in "Quadrante" non c'è interdipendenza bensì autonomia e potere per entrambe, nessuna volontà didascalica. Questo ultimo esempio è eccezionale poiché "Quadrante" potrebbe essere letto sia solo attraverso le immagini, che tramite le parole, tanto entrambi i linguaggi sono esplicativi e compiuti in sé. Le didascalie stesse hanno per lo più un tono evocativo e astratto che è piuttosto raro nelle riviste specialistiche di architettura e non risultano solamente descrittive del soggetto che viene rappresentato nelle fotografie[189].

"Casabella" e "Domus" esemplificano invece l'assunto secondo cui, a detta di Barthes, la prossimità spaziale, in senso fisico, della parola all'immagine, è ciò che veramente rende l'effetto di connotazione, in un modo inversamente proporzionale: più la didascalia è vicina all'immagine, minore è il suo potere di connotazione, mentre cresce la denotazione dell'elemento iconografico andando quasi in direzione di un suo raddoppiamento semantico. Non sono rari qui i casi in cui i testi diventano didascalie, tanto sono ridotti, e le didascalie, soprattutto per "Casabella", vengono fisicamente inglobate nell'immagine o, viceversa, l'elemento figurativo entra a far parte di quello verbale.

> L'effet de connotation est probablement différent selon le mode de présentation de la parole; plus la parole est proche de l'image, moins elle semble la connoter; happé en quelque sorte par le message iconographique, le message verbal semble participer à son objectivité, la connotation du langage "s'innocente" à travers la dénotation de la photographie; il est vrai qu'il n'y a jamais d'incorporation véritable, puisque les substances des deux structures (ici graphique, là iconique) sont irréductibles; mais il y a probablement des degrés dans l'amalgame; la légende a probablement un effet de connotation moins évident que le gros titre ou l'article; titre et article se séparent sensiblement de l'image, le titre par sa frappe, l'article par sa distance, l'un parce qu'il rompt, l'autre parce qu'il éloigne le contenu de l'image; la légende au contraire, par sa disposition même, par sa mesure moyenne de lecture, semble doubler l'image, c'est-à-dire participer à sa dénotation. Il est cependant impossible (et ce sera une dernière remarque à propos du texte) que la parole "double" l'image; car dans le passage d'une structure à l'autre s'élaborent fatalement des signifiés seconds. Quel est le rapport de ces signifiés de connotation à l'image? Il s'agit apparemment d'une explicitation, c'est-à-

[189] Per Eugenio Miccini immagine fotografica e didascalia, o comunque una qualsiasi titolazione "necessaria", si comportano come grandezze inversamente proporzionali: più informazione si ha nell'immagine, minore sarà quella della didascalia e viceversa; per Miccini la didascalia rappresenta la referenza della fotografia, dunque un messaggio integrativo e non un metamessaggio, nonostante la differenza linguistica rispetto all'icona. Cfr. Miccini, Eugenio, *Retorica della fotografia*, Alinea, Firenze 1984, in Marra, Claudio, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 156.

> dire, dans une certaine mesure, d'une emphase; en effet, le plus souvent, le texte ne fait qu'amplifier un ensemble de connotations déjà incluses dans la photographie; mais parfois aussi le texte produit (invente) un signifié entièrement nouveau et qui est en quelque sorte projeté rétroactivement dans l'image, au point d'y paraître dénoté…Parfois aussi la parole peut aller jusqu'à contredire l'image de façon à produire une connotation compensatoire… la connotation a une fonction régulatrice, elle préserve le jeu irrationnel de la projection-identification[190].

Zannier puntualizzava sulla validità critica della fotografia utilizzata nell'editoria architettonica ed evidenziava come potessero presentarsi casistiche diverse ma ricorrenti, nelle riviste specialistiche, in merito all'utilizzo dell'immagine. In "Rassegna di architettura", "L'Architettura italiana" ed "Emporium" è solitamente collocata, in modo scientifico ma arido, nel suo ruolo di illustrazione didascalica e quindi sottomessa al testo letterario, in una funzione esclusivamente "informativa", "dove la validità delle fotografie viene spesso sacrificata in severi schemi di impaginazione, che mortificano talune potenziali suggestività e l'autonomia critica delle immagini, in una descrizione visiva funzionale, ma a volte eccessivamente didattica"[191]. Altre volte, sempre secondo Zannier, la fotografia veniva invece spettacolarizzata, utilizzata illusoriamente ed edonisticamente, al fine di divenire protagonista tra le pagine, come avviene invece in "Domus":

> vere e proprie fotografie pubblicitarie, piuttosto che documenti critici, tale è la sofisticazione visiva che il fotografo, con la magia della luce artificiale o del "taglio", a volte bizzarro e fine a se stesso, provoca sul soggetto, che è inteso come una scenografia intercambiabile, piuttosto che nella sua verità plastica e nel suo contenuto sociale[192].

Tra queste due polarità si collocano poi le riviste che scelgono un'impaginazione capace di potenziare la suggestione dell'immagine, riproponendo e sottolineando il progetto visivo del fotografo, quello a monte, valorizzando cioè l'individualità di un determinato giudizio sull'architettura. A mio avviso, "Casabella", "Domus" e "Quadrante" oscillano all'interno di questi due ultimi gruppi, mentre la piacentiniana "Architettura" non è riducibile all'una o all'altra categorizzazione, poiché risulta sì didascalica nella presentazione, ma anche molto attenta alla documentazione iconografica, sempre di grandi dimensioni e profondamente suggestiva.

---

[190] Barthes, Roland, *op. cit.*, pp. 134-135.
[191] Zannier, Italo, *Fotografia dell'architettura*, cit., p. 34.
[192] *Ibidem.*

Direi, inoltre, che la linea di condotta, citata da Anceschi, consistente nel considerare l'illustrazione, in particolare quella fotografica, come riempitivo per chiudere una pagina[193], risulti, per le suddette riviste nel periodo storico di riferimento, ormai ampiamente superata perché priva di fondamenti nelle fonti e nelle testimonianze dell'epoca. Ancora una volta, il riferimento va alle significative parole di Anna Maria Mazzucchelli, dalle quali si intuisce una trattazione molto attenta nei confronti delle fotografie o, ancora, alla lettera di dimissioni che Roberto Papini presenta ai direttori di "Architettura e Arti Decorative", in cui, al punto 3, si lamenta in merito all'impaginazione di testo e immagini, facendo intuire come egli sia partito proprio da queste ultime, indispensabili, per la stesura del suo articolo:

> 3) Scrissi recentemente un articolo sui concorsi della Rivista del Popolo d'Italia. Mi furono mandate le bozze con preghiera di impaginare. Mi accorsi però che il testo non era sufficiente per il numero grande delle illustrazioni. Allora pensai di completare il testo stralciando dalla Relazione della Giuria i passi più significativi. Ne chiesi preventiva autorizzazione a Marcello Piacentini e portai io stesso al Rag. Ragusa il nuovo testo da comporre avvertendo che lasciavo l'impaginazione sospesa fino a che non avessi le bozze della composizione complementare. Sventuratamente la Redazione intervenne e sotto alle illustrazioni non ancora impaginate pose a suo capriccio diciture non solo sbagliate ma addirittura ridicole dimostrando di non avere alcun rispetto né per la Rivista né per chi vi scrive[194].

Mentre è sempre valida, in tale contesto di riferimento, la linea dell'integrazione tra testo e immagini, di cui parla sempre lo stesso Anceschi, per cui si riscontrano, in "Domus" e "Casabella",

> testi composti in modo da accompagnare il profilo dell'oggetto rappresentato, foto a piena pagina smarginate sulle quali sono disposti titoli e colonne di testo in colore e tono contrastante ecc. Qui attraverso la manifestazione di una maestria (è la volontà dell'autore/grafico che piega il mezzo ai suoi fini espressivi) finisce per passare un implicito messaggio di "vitalità" e "creatività"[195].

Un articolato e differenziato rapporto tra testo e immagine si ha nell'esempio chiave, per il periodo, rappresentato dalla Mostra della Rivoluzione Fascista, presente e riprodotta

[193] Cfr. Anceschi, Giovanni, *Fotografia in pagina*, cit. p. 108.
[194] La lettera è datata Roma 14 marzo 1927 [FRP, inv. n. 33a].
[195] Anceschi, Giovanni, *Fotografia in pagina*, cit., pp. 108-109.

scrupolosamente, in tutte le sue parti, all'interno di ciascuna delle riviste esaminate[196], con un minimo scarto temporale — tranne che per "lo Stile", la quale la ripropone invece a una distanza di dieci anni — così come nei principali quotidiani del tempo, tra cui *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, *Corriere Padano*, *Corriere della Sera* e *Capitolium*. Tale esempio risulta significativo proprio per l'accostamento, al suo interno, di un apparato esso stesso multilinguaggio, che vede la coesistenza di parole e illustrazioni, soprattutto fotografiche, dunque già di per sé fortemente connotato. La messa in pagina e le riproduzioni dell'allestimento della I edizione della Mostra per il decennale della rivoluzione fascista del 1932 sono esemplari poiché mettono in rilievo le politiche editoriali delle varie riviste: in generale, è da notare l'effetto di impressione forte e di sbalordimento che questo evento determina sui redattori e l'opinione unanimemente positiva espressa da tutti loro. "Quadrante", nel fascicolo 21 di febbraio 1935, cita le parole di Guido Modiano, già precedentemente comparse nell'ultimo numero di "Campo Grafico", il quale definisce la Mostra della Rivoluzione, in cui "il carattere non era che l'elemento tipografico più appariscente", come essa stessa una vera e propria "impaginazione": dunque una *mise en page* di un'impaginazione[197].

Un'osservazione evidente è che "Emporium" e "Architettura" pubblicano un vero e proprio reportage fotografico sull'evento, indagandolo dall'ingresso fino agli allestimenti interni delle sale, sia a livello critico che iconografico. In particolare, la prima rivista dedica alla Mostra il numero monografico di aprile 1933, per un totale di 61 pagine suddivise in tre ampi saggi che vanno da *L'arte della rivoluzione*, un commento introduttivo a firma di Roberto Papini, a *La Mostra* di Guglielmo Usellini, articolo principale di documentazione critica a

---

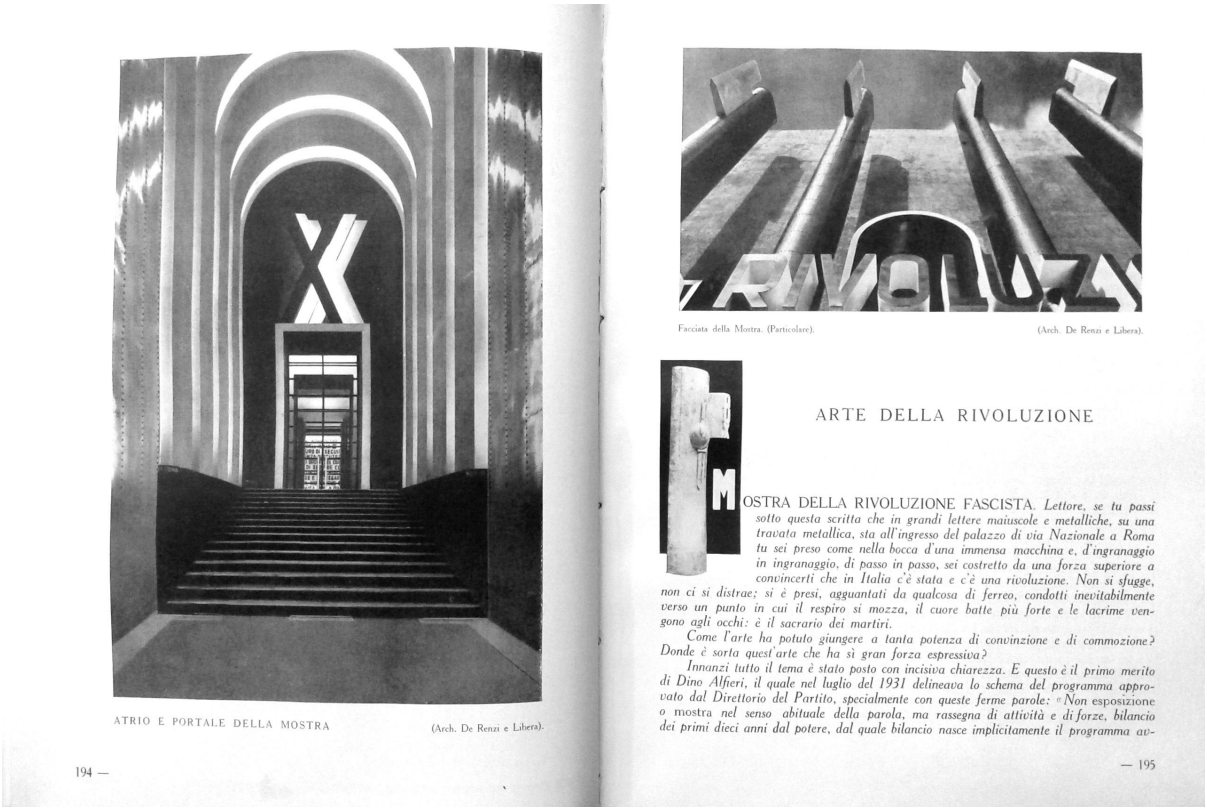
[196] Secondo Jeffrey Schnapp, "i costi di propaganda costituivano una delle spese più considerevoli nel bilancio preventivo per la MRF dopo le spese di personale e di costruzione. Circa 300.000 lire furono stanziate per le spese di stampa e di distribuzione di cartelloni e manifesti, per assicurarsi articoli su giornali e riviste e perfino filmati. Gli organizzatori volevano far sì che la mostra diventasse un fenomeno presente ovunque all'interno del paese e anche all'estero, grazie a una campagna pubblicitaria intrapresa dall'ENIT […]. Oltre all'uso che fecero della stampa, anche la fotografia, il cinema e la radio furono impiegati per assicurare il coinvolgimento della nazione, anche se solo in modo virtuale". In Schnapp, Jeffrey Thompson, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003, pp. 37-39.

[197] Sempre Schnapp, commentando alcune parole di Alfieri in merito al progetto della Mostra del Fascismo del 1929, di fatto un'anticipazione in tutto e per tutto della MRF del 1932, parla di una volontà, da un lato, di "abbandonare un modello di rappresentazione storica a base di testi, di documenti e di oggetti presentati 'scientificamente', allestiti in modo freddo e imparziale, separati l'uno dall'altro sotto campane di vetro, staccati dall'insieme decorativo-architettonico in cui compaiono", mentre, dall'altro lato, di "rivendicare un concetto iperreale di rappresentazione e di 'immersione' storica che mira a colpire meno l'intelletto che non l'*occhio* mediante l'assorbimento del testo, del documento e dell'oggetto dentro l'armamentario figurativo-grafico-tipografico-fotografico di quella nuova cultura pubblicistica che incominciò ad affermarsi a partire dalla fine dell'Ottocento". In Schnapp, Jeffrey, *op. cit.*, p. 23.

tappeto dell'allestimento, per terminare con *Il valore educativo e patriottico della mostra* di Renato Pacini. I testi sono ampi e di profondo encomio, in ogni singola frase; Papini in particolare non si esime dall'utilizzo di superlativi quali "bellissima" e "classicissima", in riferimento alla facciata di Libera e De Renzi (Figura 55). Le didascalie sono sempre presenti ed essenziali, a indicare il soggetto rappresentato nella fotografia e gli autori dello stesso; sono collocate per lo più al di sotto dell'immagine ma alle volte anche ai due lati della stessa, sempre in basso. I crediti fotografici sono pressoché assenti, solamente in un caso, *Il discorso di Dalmine*, la paternità della fotografia è accreditata all'Istituto L.U.C.E.[198]. L'apparato iconografico è in consonanza semantica con il testo scritto, in un rapporto piuttosto didascalico: Papini, per esempio, si sofferma nella celebrazione e descrizione della facciata e dell'ingresso, inserendo due immagini, così come del Sacrario dei Martiri, di cui è proposta invece una fotografia a colori (Figura 56). Questo carattere si rispecchia in un impaginato standard, attento al rispetto dei margini, che predilige la fotografia a piena pagina e fuori dal testo, soprattutto alla destra di questo. Nessun disegno, vi sono solamente immagini fotografiche in sequenza e suddivise nei tre articoli, quindi concentrandosi sul reportage dedicato all'allestimento interno della Mostra con un approccio prettamente documentario e scientifico e una predilezione per immagini con una prospettiva centrale e un punto di vista

---

[198] Per quanto concerne la documentazione per il servizio fotografico della Mostra, la Sovrintendenza della stessa ebbe cura di costituire degli album illustrativi dell'esposizione fin dal 1932, edizione alla quale si riferisce, in dettaglio, un solo album (il numero 6 della busta 175, contenente 90 fotografie) dei 119 totali, conservati oggi presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma nelle buste 174-201 (serie "Esposizione").
In merito al servizio fotografico realizzato per la prima edizione della Mostra, esso fu quasi sempre affidato a laboratori privati.
L'archivio fotografico (buste 202-300), è sempre conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma e raccoglie invece tutto il materiale fotografico della mostra, costituito da negativi e positivi. Ciascun negativo, formato da lastre, è in genere unito a una o più copie fotografiche positive contrassegnate da un numero che rimanda a una didascalia.
Le scatole 202 e 203 documentano la I edizione della Mostra, in particolare:
scatola 202
1-135. Facciata esterna; ingresso centrale; corridoio laterale; sala A: Dallo scoppio della conflagrazione europea alla fondazione de "Il Popolo d'Italia" (1914); sala B: Dalla fondazione dei Fasci d'azione rivoluzionaria all'intervento dell'Italia nella Guerra europea (1915); sala C: La guerra italiana (1915- 19 18); sala D: La Vittoria italiana (1918); sala E: Dalla Vittoria alla fondazione dei Fasci italiani di combattimento (4 novembre 1918-23 marzo 1919); sala F: Dalla fondazione dei Fasci italiani di combattimento al giugno 1919; sala G: Il secondo semestre dell'anno 1919; sala H: Il primo semestre dell'anno 1920; sala I: Il secondo semestre dell'anno 1920; sala L: Fiume e Dalmazia. Mancano le lastre nn. 11-12, 23, 44-47, 61, 66, 123, 134-135.
scatola 203
135-271. Sala M: Fiume e Dalmazia; sala N: L'anno 1921; sala O: L'anno 1922 sino all'inizio dell'ottobre; sala P: L'Adunata di Napoli e i preliminari della Marcia su Roma; sala Q: La Marcia su Roma; sala R: Sala d'onore; sala S: Galleria dei Fasci; sala T: la Sala documentaria del Duce; sala U: Sacrario dei Martiri; Piano superiore, sale A, B e C: Visione delle realizzazioni; sala D: Libri sul Fascismo e autografi del Duce; sale E e F: Fasci all'estero; i servizi. Mancano le lastre nn. 209-211, 213, 232, 255, 262, 265-269.
Cfr. Fioravanti, Gigliola (a cura di), *Partito Nazionale Fascista: La Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1990, pp. 71, 231 e 235-236.



ATRIO E PORTALE DELLA MOSTRA (Arch. De Renzi e Libera).

194 —

Facciata della Mostra. (Particolare). (Arch. De Renzi e Libera).

ARTE DELLA RIVOLUZIONE

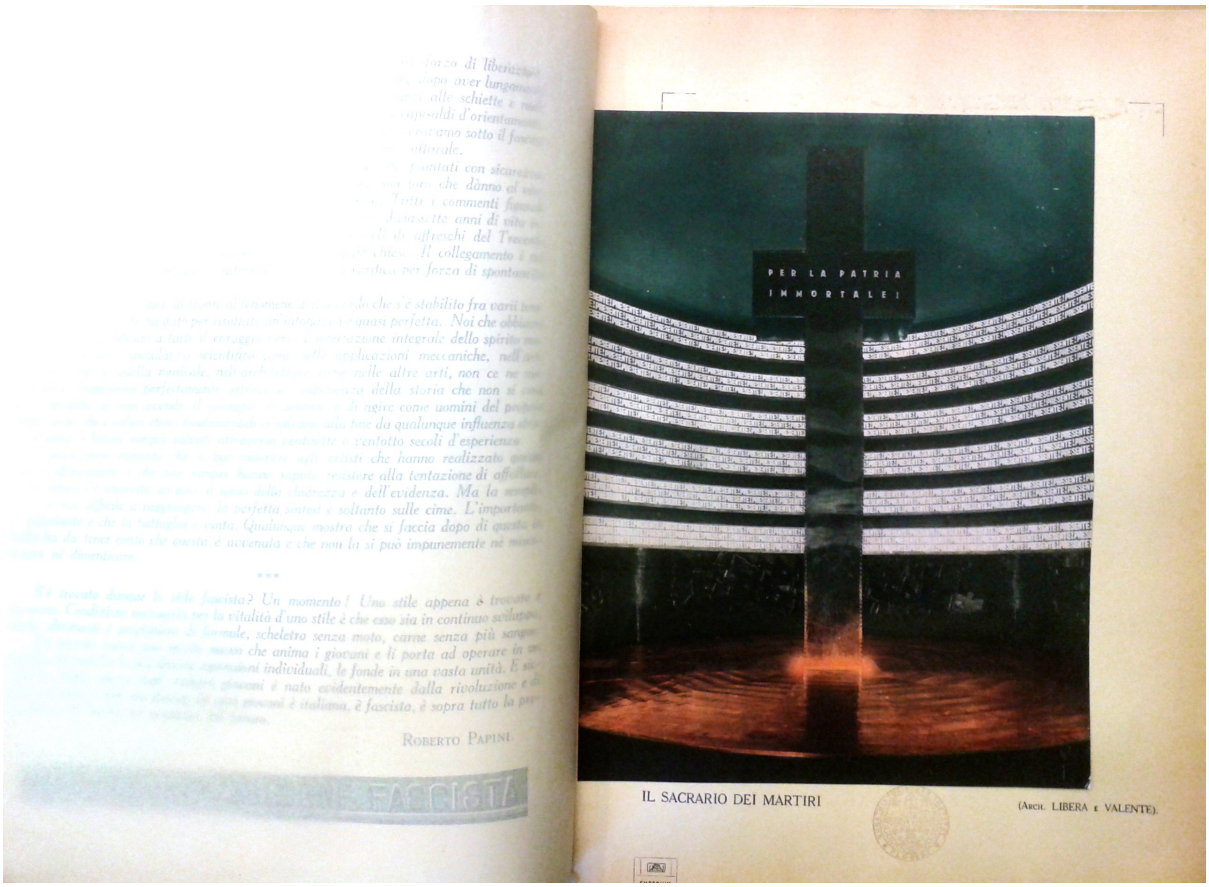
MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA. *Lettore, se tu passi sotto questa scritta che in grandi lettere maiuscole e metalliche, su una travata metallica, sta all'ingresso del palazzo di via Nazionale a Roma tu sei preso come nella bocca d'una immensa macchina e, d'ingranaggio in ingranaggio, di passo in passo, sei costretto da una forza superiore a convincerti che in Italia c'è stata e c'è una rivoluzione. Non si sfugge, non ci si distrae; si è presi, agguantati da qualcosa di ferreo, condotti inevitabilmente verso un punto in cui il respiro si mozza, il cuore batte più forte e le lacrime vengono agli occhi: è il sacrario dei martiri.*

Come l'arte ha potuto giungere a tanta potenza di convinzione e di commozione? Donde è sorta quest'arte che ha sì gran forza espressiva?

Innanzi tutto il tema è stato posto con incisiva chiarezza. E questo è il primo merito di Dino Alfieri, il quale nel luglio del 1931 delineava lo schema del programma approvato dal Direttorio del Partito, specialmente con queste ferme parole: "Non esposizione o mostra nel senso abituale della parola, ma rassegna di attività e di forze, bilancio dei primi dieci anni dal potere, dal quale bilancio nasce implicitamente il programma av-

— 195

55. S.a., [L.U.C.E.], arch. Adalberto Libera e Mario De Renzi, *Facciata della Mostra della Rivoluzione Fascista*, in "Emporium", a. XXXIX, n. 460, aprile 1933, p. 195.

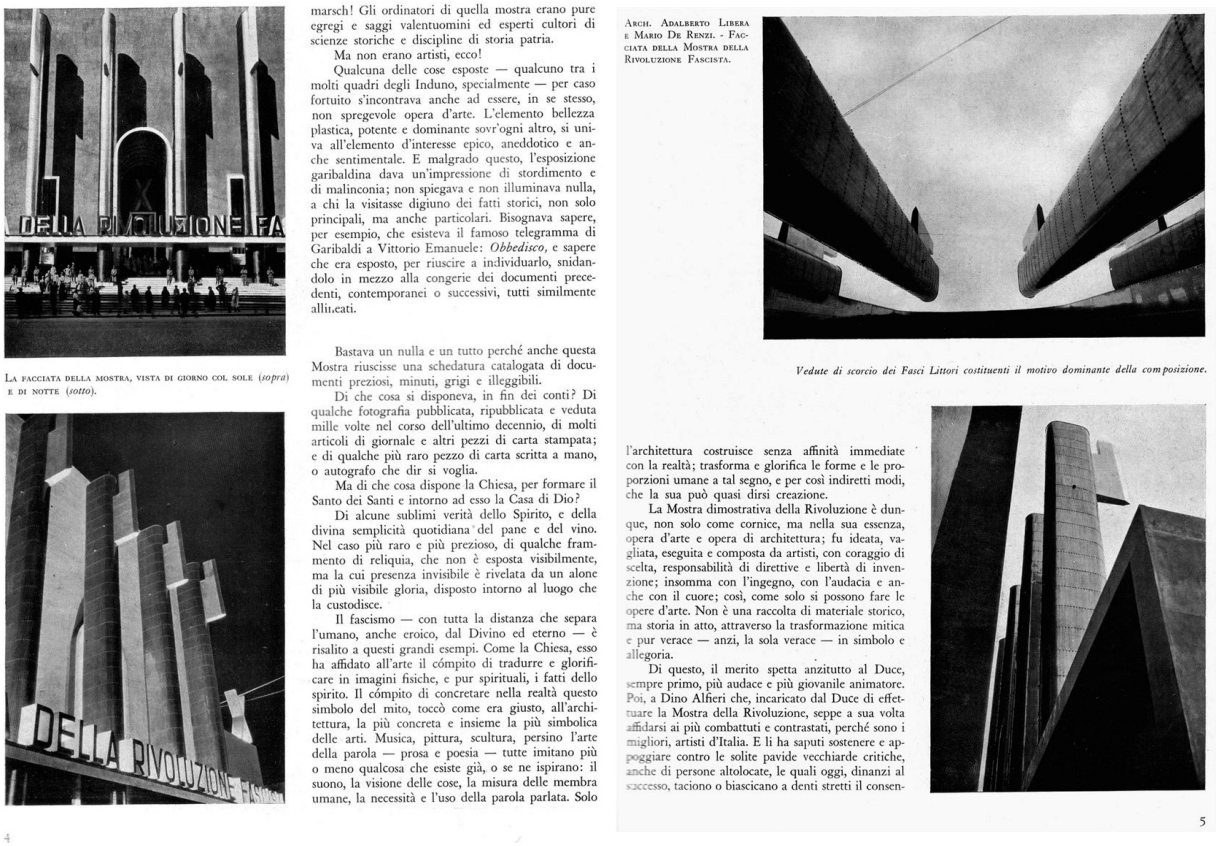


IL SACRARIO DEI MARTIRI (Arch. LIBERA e VALENTE).

56. S.a. [L.U.C.E.], arch. Adalberto Libera e Antonio Valente, *Il Sacrario dei Martiri*, in "Emporium", a. XXXIX, n. 460, aprile 1933, s.p. Si tratta di una vera fotografia a colori incollata sulla pagina come se la rivista fosse un album.

prevalentemente ribassato.

Per quanto riguarda "Architettura", particolare attenzione va posta all'enfasi sia critica — il testo *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del fascismo* è di Margherita Sarfatti — che iconografica riservata allo speciale sulla MRF, apparso nel numero di gennaio 1933: sono 17 pagine con un totale di 30 immagini delle quali 5 sono piante**,** indispensabili per riportare le dimensioni imponenti e il percorso della mostra; il resto sono fotografie che aumentano in numero e grandezza, accrescendo il pathos stesso di tutto l'articolo, amplificando quindi la parola, e che presentano scorci arditi dal sotto in su, riservati soprattutto ai particolari dei fasci littori della facciata (Figura 57), ripresi in modo da creare geometrie verticali e diagonali e al salone d'onore. A tale articolo, segue poi *L'organizzazione e l'ordinamento della Mostra*, a firma di Plinio Marconi, dedicato esclusivamente alle notizie tecniche quali materiali utilizzati e impianti, presentando 6 fotografie, la metà del Sacrario dei Martiri, e 3



57. S.a. [L.U.C.E.], arch. Adalberto Libera e Mario De Renzi, *I fasci littori nella facciata della Mostra della Rivoluzione Fascista*, in "Architettura", a. XII, n. I, gennaio 1933, pp. 4-5.

disegni, uno ancora del Sacrario e due piante dell'insieme. Qui le didascalie sono ampie e si soffermano nella descrizione minuziosa del soggetto rappresentato o degli aspetti tecnici concernenti i materiali costruttivi utilizzati; l'impaginato generale di tutto lo speciale è arioso ma disordinato, non si cerca l'allineamento al testo pur rispettando i margini: questo riesce a creare un minimo movimento tra scritto e immagini, aspetto piuttosto raro di presentazione per la rivista, dovuto evidentemente alla natura altrettanto eccezionale del soggetto-evento. Riprendendo il titolo della Sarfatti, è sicuramente il "simbolo" a prevalere, sia nelle fotografie che nelle parole, più dell'architettura e dell'arte rappresentate: si intravedono solo gli interventi scultorei di Esodo Pratelli, di Marino Marini e di Mario Sironi.

Tre delle fotografie dell'ingresso alla Mostra e dei fasci della facciata, presentate da "Architettura", sono pubblicate anche sul numero di ottobre del 1933 di "Quadrante", in un montaggio giustapposto a un'altra composizione, nella medesima pagina, che mostra *La Firenze-Bologna - Cade l'ultimo diaframma - Cantieri fascisti.* Qui le fotografie sono ritagliate, ruotate e accostate tra di loro in un diverso montaggio rispetto ad "Architettura", in modo da creare un evidente gioco geometrico di linee. La fotografia con i fasci della facciata è in "Quadrante" orientata come se l'osservatore stesse uscendo dalla mostra, mentre in "Architettura" come se vi stesse entrando: i ritagli hanno inoltre il potere di enfatizzare certi particolari in un restringimento di campo, che determina un vero e proprio *close up* su di essi, oltre a significative analogie semantiche e formali con l'altra tavola che la affianca con continuità: fasci, archi e colonne si manifestano in tutta la loro verticalità, mentre l'operosità fascista è rappresentata dalla figura umana in movimento, dall'uomo sul cantiere di lavoro (Figura 58). Del resto, tali immagini illustrano l'articolo di Bernardo Giovenale su *L'opera di Giuseppe Bottai*, che consiste in una lunga lista di meriti attribuiti al gerarca e al fascismo a favore della città corporativa e del lavoro. Ecco che allora al testo si associano qui fotografie dal carattere ingegneristico, in un'amplificazione di significato e non a scopo didascalico e illustrativo, come visto invece nei due esempi precedenti. Pare proprio che, in "Quadrante", l'evento MRF sia concepito con una valenza soprattutto sociale oltreché celebrativa, poiché, anche un anno dopo, nel numero di novembre del 1934, si presenta una fotografia con gli operai dell'Ilva a presidio della Mostra. L'articolo *(La rivoluzione) Esordio Corporativo*, sempre a firma di Bernardo Giovenale, parla invece del rilancio del lavoro: anche qui un montaggio di immagini vede la figura di Benito Mussolini tra gli operai delle Acciaierie Falk

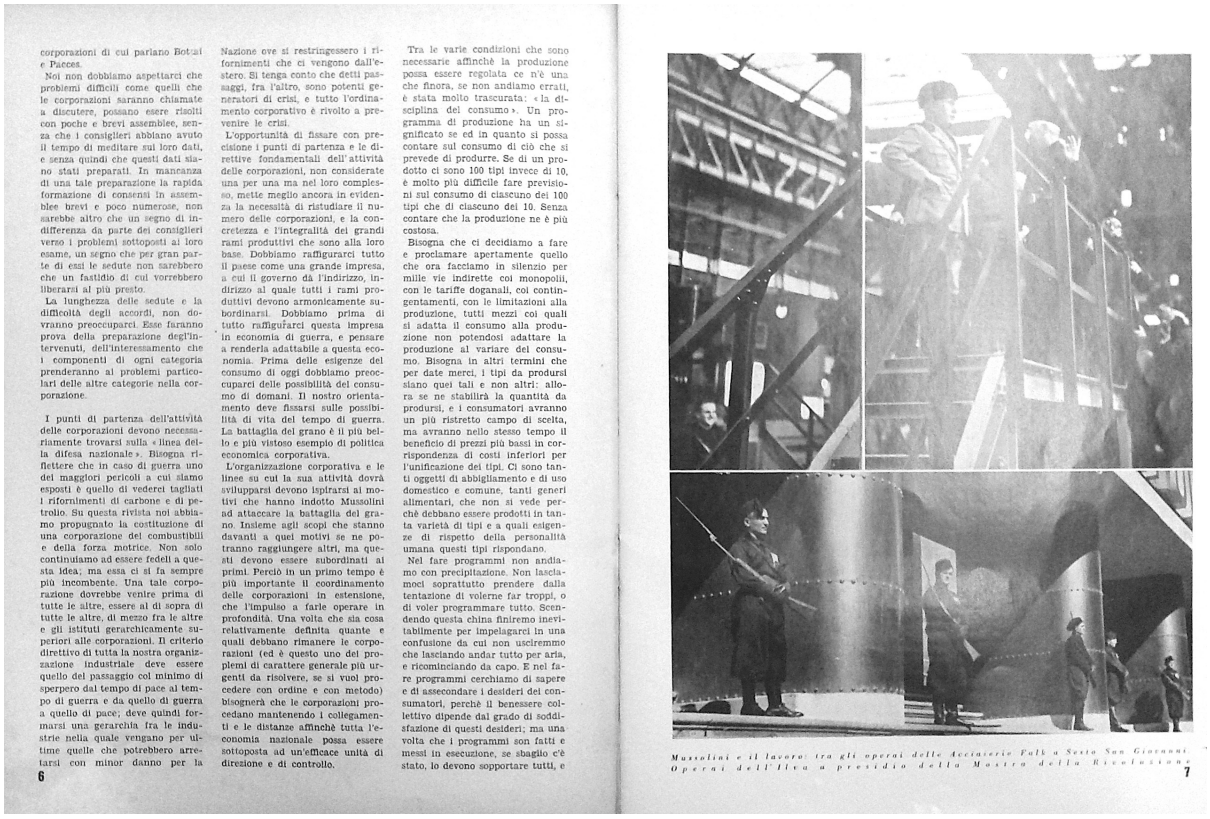
a Sesto San Giovanni che sovrasta gli operai dell'Ilva, entrambe riprese grandangolari per evidenziare la profondità e la distribuzione ordinata e a scalare delle figure nella diagonale, con un evidente messaggio che vuole veicolare quella funzione di controllo e di direzione organizzativa messa in atto dal regime (Figura 59). Particolare è anche la tavola di Pier Maria Bardi pubblicata nel numero doppio 14-15 del giugno-luglio 1934, in cui viene riprodotta una pagina tratta dall'"Architecture d'Aujourd'hui" (Figura 60) che mette significativamente a confronto la facciata della MRF con quella della Mostra del Fronte del Lavoro tedesco a Berlino e la didascalia *Non basta copiare: i tedeschi comprendono lo spirito della Rivoluzione Fascista*.

"L'Architettura italiana" e "Rassegna di architettura" dedicano invece minor spazio alla Mostra: due pagine la prima, ad ogni modo proporzionate con la consistenza snella che caratterizza la rivista, tre pagine la seconda. Entrambe scelgono di raffigurare i due elementi principali, ovvero la facciata e il Sacrario, ancora una volta tra i soggetti più rappresentati della Mostra insieme agli interventi di Mario Sironi, quindi un aspetto esterno e rappresentativo da un lato, e uno interno, il cuore dell'esposizione, e molto evocativo dall'altro. Nella prima rivista (il numero è quello del febbraio 1933) il testo è in proporzione assai ridotto, pare più una didascalia ragionata delle immagini, le quali riportano però l'indicazione del credito fotografico. Sono di paternità del torinese Stefano Bricarelli[199] e rendono sempre un particolare del soggetto, mai l'intero; sia quello della croce nel Sacrario, che dei fasci e di parte della scritta in facciata, persino della sala della Marcia su Roma di Mario Sironi, ripresi da un punto di vista sempre scorciato dal basso e sulla diagonale da sinistra a destra (Figura 61). In "Rassegna di architettura" del luglio-agosto del medesimo anno, come nel caso di "L'Architettura italiana", la rappresentazione fotografica prevale, in

[199] Stefano Bricarelli (Torino, 1889-1989) inizia la sua attività di fotografo già a partire dal 1904, in una Torino che vede, da un lato, la pubblicazione di un periodico autorevole come "La Fotografia Artistica" (1904-1917) e che è dall'altro ancora fortemente segnata dal ricco panorama internazionale dell'Esposizione di Arte Decorativa e Moderna del 1902. Dal 1908 diviene membro della Società Fotografica Subalpina con Achille Bologna e Carlo Baravalle, gruppo che si occupa tra l'altro della pubblicazione del foto annuario "Luci e Ombre". Nel primo dopoguerra, accanto all'attività amatoriale di fotografo, assume sempre maggiore rilevanza quella di critico e promotore culturale, che porta alla costituzione nel 1921 del Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica e all'acquisto nel 1923 del periodico "Il Corriere Fotografico", la cui redazione viene trasferita da Milano a Torino: tale rivista propone, accanto a modelli iconografici italiani dilettanteschi, esempi internazionali di *reportage* e di agenzia. Si registra poi la fondazione nel 1926 della rivista "Motor Italia", prima fortunata pubblicazione nazionale di automobilismo, che dirigerà per cinquant'anni e per la quale pubblicherà la celebre fotografia che ritrae la *Rampa elicoidale alla Fiat* (1927), a corredo di un testo di Edoardo Persico. Nel 1927 abbandona la professione di avvocato per dedicarsi completamente alla sua nuova attività di giornalista professionista e di fotografo, divenendo ben presto uno dei più celebri protagonisti in tale ambito. Cfr. Cavanna, Pierangelo (a cura di), *Stefano Bricarelli. Fotografie*, catalogo della mostra, (GAM, Torino, 15 luglio - 18 settembre 2005), Fondazione Torino Musei - GAM, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 2005.

La Firenze-Bologna — Cade l'ultimo diaframma - Cantieri fascisti. *Mostra della Rivoluzione Fascista - L'ingresso e i fasci della facciata.*

58. Pier Maria Bardi, *Mostra della Rivoluzione Fascista - L'ingresso e i fasci della facciata*, in "Quadrante", a. I, n. 6, ottobre 1933, p.11. La composizione di Bardi utilizza fotografie non accreditate ma attribuibili al L.U.C.E. ed è la riproduzione di una delle tavole presentate alla Mostra di architettura italiana in America.



corporazioni di cui parlano Bottai e Pacces.

Noi non dobbiamo aspettarci che problemi difficili come quelli che le corporazioni saranno chiamate a discutere, possano essere risolti con poche e brevi assemblee, senza che i consiglieri abbiano avuto il tempo di meditare sui loro dati, e senza quindi che questi dati siano stati preparati. In mancanza di una tale preparazione la rapida formazione di consensi in assemblee brevi e poco numerose, non sarebbe altro che un segno di indifferenza da parte dei consiglieri verso i problemi sottoposti al loro esame, un segno che per gran parte di essi le sedute non sarebbero che un fastidio di cui vorrebbero liberarsi al più presto.

La lunghezza delle sedute e la difficoltà degli accordi, non dovranno preoccuparci. Esse faranno prova della preparazione degl'intervenuti, dell'interessamento che i componenti di ogni categoria prenderanno ai problemi particolari delle altre categorie nella corporazione.

I punti di partenza dell'attività delle corporazioni devono necessariamente trovarsi sulla «linea della difesa nazionale». Bisogna riflettere che in caso di guerra uno dei maggiori pericoli a cui siamo esposti è quello di vederci tagliati i rifornimenti di carbone e di petrolio. Su questa rivista noi abbiamo propugnato la costituzione di una corporazione dei combustibili e della forza motrice. Non solo continuiamo ad essere fedeli a questa idea; ma essa ci si fa sempre più incombente. Una tale corporazione dovrebbe venire prima di tutte le altre, essere al di sopra di tutte le altre, di mezzo fra le altre e gli istituti gerarchicamente superiori alle corporazioni. Il criterio direttivo di tutta la nostra organizzazione industriale deve essere quello del passaggio col minimo di sperpero dal tempo di pace al tempo di guerra e da quello di guerra a quello di pace; deve quindi formarsi una gerarchia fra le industrie nella quale vengano per ultime quelle che potrebbero arrestarsi con minor danno per la Nazione ove si restringessero i rifornimenti che ci vengono dall'estero. Si tenga conto che detti passaggi, fra l'altro, sono potenti generatori di crisi, e tutto l'ordinamento corporativo è rivolto a prevenire le crisi.

L'opportunità di fissare con precisione i punti di partenza e le direttive fondamentali dell'attività delle corporazioni, non considerate una per una ma nel loro complesso, mette meglio ancora in evidenza la necessità di ristudiare il numero delle corporazioni, e la concretezza e l'integralità dei grandi rami produttivi che sono alla loro base. Dobbiamo raffigurarci tutto il paese come una grande impresa, a cui il governo dà l'indirizzo, indirizzo al quale tutti i rami produttivi devono armonicamente subordinarsi. Dobbiamo prima di tutto raffigurarci questa impresa in economia di guerra, e pensare a renderla adattabile a questa economia. Prima delle esigenze del consumo di oggi dobbiamo preoccuparci delle possibilità del consumo di domani. Il nostro orientamento deve fissarsi sulle possibilità di vita del tempo di guerra. La battaglia del grano è il più bello e più vistoso esempio di politica economica corporativa.

L'organizzazione corporativa e le linee su cui la sua attività dovrà svilupparsi devono ispirarsi ai motivi che hanno indotto Mussolini ad attaccare la battaglia del grano. Insieme agli scopi che stanno davanti a quei motivi se ne potranno raggiungere altri, ma questi devono essere subordinati ai primi. Perciò in un primo tempo è più importante il coordinamento delle corporazioni in estensione, che l'impulso a farle operare in profondità. Una volta che sia cosa relativamente definita quante e quali debbano rimanere le corporazioni (ed è questo uno dei problemi di carattere generale più urgenti da risolvere, se si vuol procedere con ordine e con metodo) bisognerà che le corporazioni procedano mantenendo i collegamenti e le distanze affinchè tutta l'economia nazionale possa essere sottoposta ad un'efficace unità di direzione e di controllo.

Tra le varie condizioni che sono necessarie affinchè la produzione possa essere regolata ce n'è una che finora, se non andiamo errati, è stata molto trascurata: «la disciplina del consumo». Un programma di produzione ha un significato se ed in quanto si possa contare sul consumo di ciò che si prevede di produrre. Se di un prodotto ci sono 100 tipi invece di 10, è molto più difficile fare previsioni sul consumo di ciascuno dei 100 tipi che di ciascuno dei 10. Senza contare che la produzione ne è più costosa.

Bisogna che ci decidiamo a fare e proclamare apertamente quello che ora facciamo in silenzio per mille vie indirette coi monopolii, con le tariffe doganali, coi contingentamenti, con le limitazioni alla produzione, tutti mezzi coi quali si adatta il consumo alla produzione non potendosi adattare la produzione al variare del consumo. Bisogna in altri termini che per date merci, i tipi da prodursi siano quei tali e non altri: allora se ne stabilirà la quantità da prodursi, e i consumatori avranno un più ristretto campo di scelta, ma avranno nello stesso tempo il beneficio di prezzi più bassi in corrispondenza di costi inferiori per l'unificazione dei tipi. Ci sono tanti oggetti di abbigliamento e di uso domestico e comune, tanti generi alimentari, che non si vede perchè debbano essere prodotti in tanta varietà di tipi e a quali esigenze di rispetto della personalità umana questi tipi rispondano.

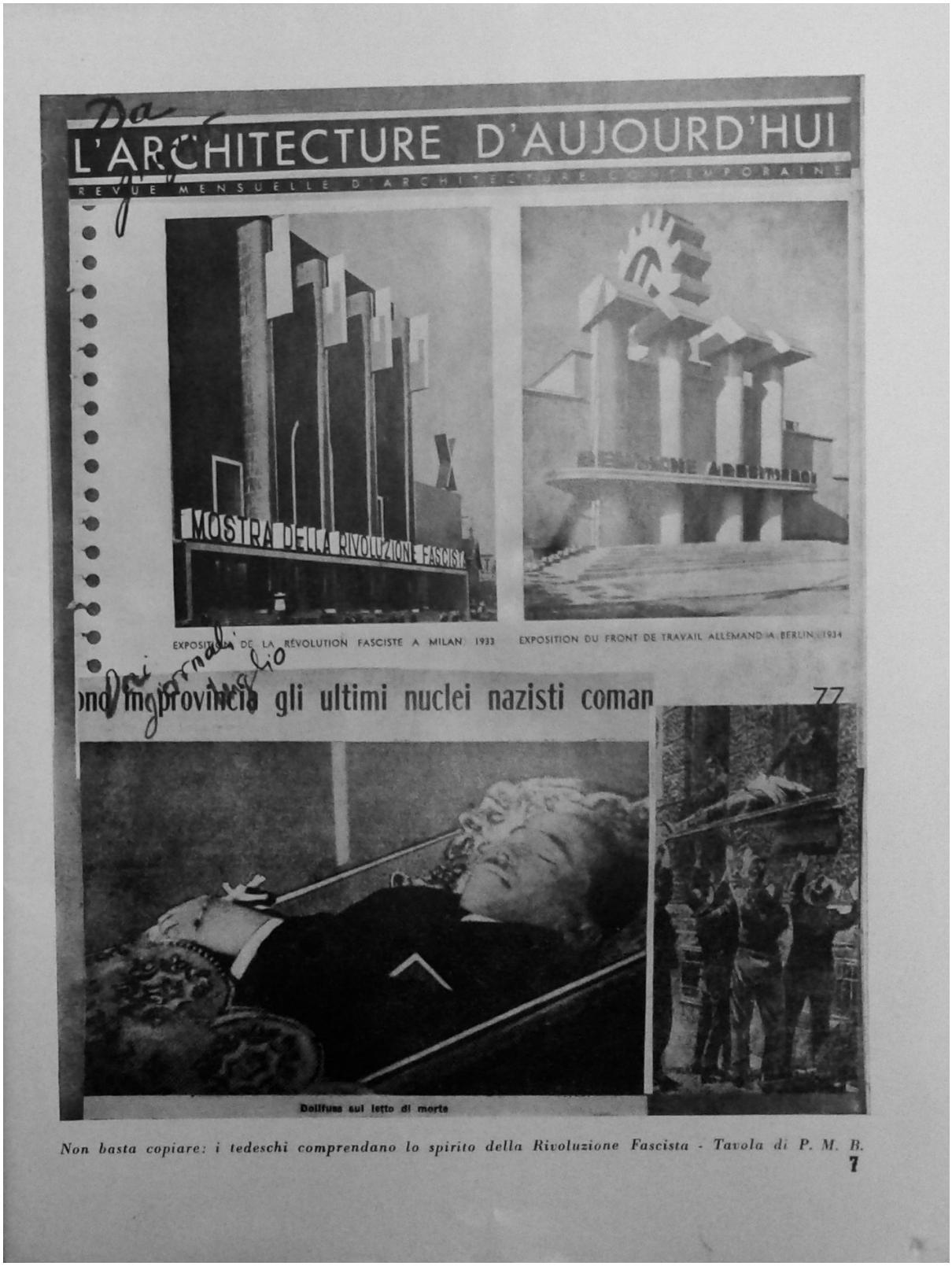
Nel fare programmi non andiamo con precipitazione. Non lasciamoci soprattutto prendere dalla tentazione di volerne far troppi, o di voler programmare tutto. Scendendo questa china finiremo inevitabilmente per impelagarci in una confusione da cui non usciremmo che lasciando andar tutto per aria, e ricominciando da capo. E nel fare programmi cerchiamo di sapere e di assecondare i desideri dei consumatori, perchè il benessere collettivo dipende dal grado di soddisfazione di questi desideri; ma una volta che i programmi son fatti e messi in esecuzione, se sbaglio c'è stato, lo devono sopportare tutti, e

6

Mussolini e il lavoro: tra gli operai delle Acciaierie Falk a Sesto San Giovanni. Operai dell'Ilva a presidio della Mostra della Rivoluzione

7

59. S.a., *Mussolini e il lavoro: tra gli operai delle Acciaierie Falk a Sesto San Giovanni. Operai dell'Ilva a presidio della Mostra della Rivoluzione*, in "Quadrante", a. II, n. 19, novembre 1934, p. 7.



Non basta copiare: i tedeschi comprendano lo spirito della Rivoluzione Fascista - Tavola di P. M. B.

7

60. Pier Maria Bardi, *Non basta copiare: i tedeschi comprendano lo spirito della Rivoluzione Fascista*, in "Quadrante", a. II, n. 14-15, giugno-luglio 1934. Tavola tratta dall'articolo di Jean P.aul Sabatou, *Expositions "nationales", façades internationales*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. V, n. 5, giugno 1934, p. 77.

— 30 —

LA MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA

Il valore di questa Mostra anche soltanto sotto la specie estetica è grandissimo: come realtà e come affermazione.

L'Italia vi si mostra degna del suo passato e del suo presente di rinnovata potenza e creativo ardimento.

Non ci diffondiamo in descrizioni di sale ed elenchi di artisti che ormai tutti conoscono, né riportiamo alcune loro opere che sono notevolissime, ma di carattere essenzialmente pittorico o plastico, quali la severa statua del Re dovuta al Rambelli, la Vittoria del Funi, e tante altre.

Riproduciamo un particolare della facciata creata dagli architetti De Renzi e Libera, che con un partito di esemplare semplicità, raggiungono un risultato di poderosa ed austera evidenza espressiva.

Degli architetti Valente e Libera mostriamo una suggestiva visione del Sacrario, ove la enorme croce, nel suo terso splendore e nella sua concisa evocazione, ricorda il Martirio di quelli che - lacerdolo - gridano di ancora voler essere presenti per ancora immolarsi all'Idea.

Infine il particolare della sala della Marcia su Roma dovuta al Sironi, che è un ammirevole esempio di fantasia e di misura.

In alto:
Il Sacrario dei Martiri della Rivoluzione Fascista.
Arch.ti Antonio Valente e Adalberto Libera

In basso:
Sala della Marcia su Roma.
Mario Sironi.

Fotografie di Stefano Bricarelli.

— 31 —

Arch.ti Adalberto Libera e Mario De Renzi. Facciata della Mostra della Rivoluzione Fascista in Roma.

61. Stefano Bricarelli, *Mostra della Rivoluzione Fascista - il Sacrario dei Martiri - la Sala della Marcia su Roma - la Facciata*, in "L'Architettura italiana", a. XXVIII, n. 2, febbraio 1933, pp. 30-31.

percentuale, rispetto al testo, sia a livello di spazio — vi è almeno una fotografia riprodotta a piena pagina in entrambi gli articoli — che a livello semantico: si scelgono infatti i due aspetti più simbolici e celebrativi, di più intenso impatto emotivo ed è alla loro immagine che si delega soprattutto tale messaggio. Il testo di "Rassegna" utilizza comunque, come le precedenti, aggettivi qualificativi e superlativi, ma, ad eccezione della facciata di cui si danno le dimensioni precise, non nomina mai espressamente i soggetti che compaiono nelle fotografie, come il Sacrario e un particolare di Mario Sironi, questa volta del Salone d'onore. In particolare, qui le riprese sono arditamente di scorcio e con un punto di vista dal sotto in su veramente accentuato. In particolar modo la fotografia a piena pagina della facciata, che risulta addirittura scontornata e fortemente diagonale, con spigoli vivi e decisi (Figura 62), quasi assomiglia ad alcuni esempi costruttivisti, come i progetti di *Wolkenbügel* di El Lisitskij, soprattutto per la dinamica intersezione di piani orizzontali e verticali.

"Domus", sempre nell'aprile del 1933, dedica due pagine dal titolo *Tre visioni della Mostra della Rivoluzione*, parole che, insieme alla didascalia nella prima pagina, vanno a costituire l'unico testo scritto: la fotografia primeggia con immagini di grandi dimensioni: ancora il

Architetti ADALBERTO LIBERA, MARIO DE RENZI. MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA IN ROMA

La facciata vista di scorcio

62. S.a. [L.U.C.E.], arch. Adalberto Libera e Mario De Renzi, *Mostra della Rivoluzione Fascista in Roma. La facciata vista di scorcio*, in "Rassegna di architettura", a. V, n. 7-8, luglio-agosto 1933, s.p.

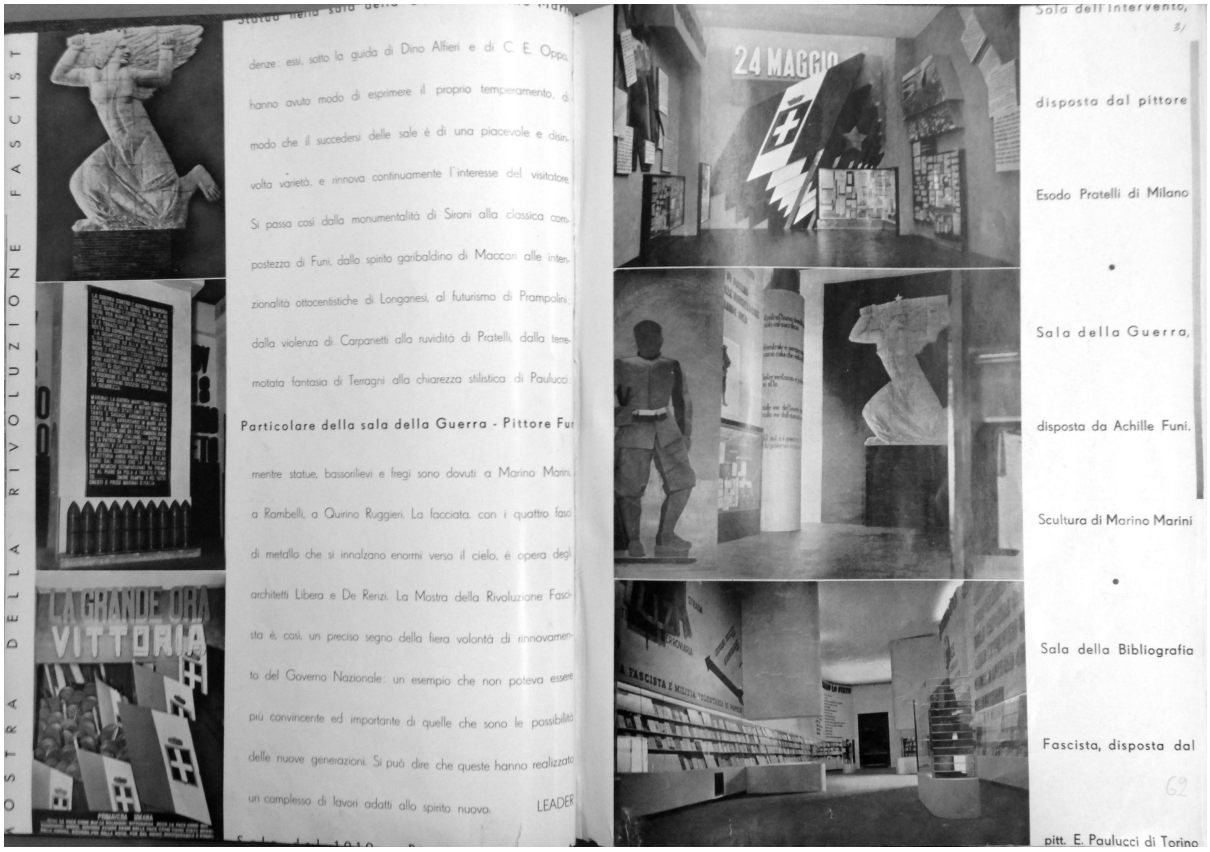
Sacrario a piena pagina e i particolari della facciata e dell'ingresso accostati a occupare quasi la totalità dell'altra pagina. Le fotografie sono accreditate e di paternità dell'Istituto Nazionale L.U.C.E., quella della facciata ritornerà esattamente in "Rassegna" qualche mese dopo, come appena visto, anche se tagliata in modo diverso, sui due lati per accentuarne la verticalità. Le grandi dimensioni rendono perfettamente leggibile soprattutto la fotografia del Sacrario dei Martiri, del quale si individuano molto chiaramente le scritte *Per la patria immortale!* e *Presente!* (Figura 63).

Infine, anche "La Casa bella" presenta la MRF e lo fa in due tempi: per prima in assoluto, tra tutte le riviste precedentemente esaminate, pubblica un articolo di 4 pagine nel numero di novembre 1932, quindi all'indomani dell'inaugurazione. Fotografie e testo si dispongono in bande verticali e proporzionate: le prime, 12 in totale, raffigurano, ancora una volta, facciata e Sacrario ma anche le sale interne: particolari e piccolo formato con andamento verticale nella prima colonna di immagini, mentre vedute più ampie, formato maggiore e andamento orizzontale nella seconda. Il testo, firmato Leader — ovvero Edoardo Persico — è essenziale,

63. L.U.C.E., *Mostra della Rivoluzione Fascista. La facciata - l'ingresso e il Sacrario dei Martiri*, in "Domus", a. VI, n. 64, aprile 1933, pp. 172-173.

sempre piuttosto celebrativo e iperbolico nell'utilizzo di aggettivi, disposto con un'interlinea ampia e tutt'uno con le didascalie che sono ora in grassetto e, aspetto non consuetudinario, di un carattere con dimensioni maggiori rispetto a quello del testo critico, mentre il titolo corre in verticale alla sinistra della doppia pagina: da notare, come avverrà anche in "Emporium" qualche mese dopo, la doppia rappresentazione della scultura di Marino Marini all'interno della sala della Guerra disposta da Achille Funi, presente qui in entrambe le pagine affiancate (Figura 64). Più ampia è la trattazione dello stesso evento nel numero di "Casabella" dell'ottobre del 1933, sempre intitolata *Mostra della Rivoluzione*: qui, ancora una volta, il testo copre 1/4 della pagina, mentre il resto è occupato dalle fotografie ora disposte invece in verticale, nella pagina di sinistra, e in orizzontale, "a pettine", in quella di destra, ognuna con didascalia al di sotto e non laterale come nel numero precedente. Protagonista è la parola scritta, "elemento vitale e insostituibile dell'architettura", poiché in tutti i brani fotografici riprodotti si mostrano elementi testuali ma fortemente ritagliati e disposti diagonalmente. Le immagini vengono molto manipolate in questo caso, creando un effetto vibrante e movimentato e vanno ad amplificare il senso del testo critico di Emilio Pifferi, che parla proprio della centralità della parola all'interno della Mostra per la sua reiterazione e scansione incalzante e ritmata (Figura 65).

In modo del tutto collaterale e a dieci anni di distanza dall'evento, anche "lo Stile" di Gio Ponti dedica una pagina alla Mostra della Rivoluzione Fascista, nel fascicolo di maggio 1942, all'interno dell'articolo *Lo Stile di Libera.* In questo caso, il testo si riduce alla sola didascalia che spiega letteralmente le tre immagini presentate, vere protagoniste di tutta la pagina. Si tratta di tre fotografie accreditate L.U.C.E., già pubblicate per esempio su "Architettura", che ritraggono ancora la facciata della Mostra, ripresa in una piccola veduta d'insieme e in un particolare ormai noto collocato nell'estremità alta della pagina e smarginato, e il Sacrario dei Martiri, significativamente posto al di sopra dell'immagine che raffigura il Mausoleo di Augusto, in un evidente richiamo formale nella circolarità della costruzione e nella presenza delle scritte che corrono lungo il suo interno. La volontà espressa in questo caso è di rivedere, attraverso l'opera di Libera, la storia dell'architettura italiana fino a quel momento, ma soprattutto anche quei "dimenticati episodi che ebbero importanza grandissima", tra cui, appunto, la Mostra della Rivoluzione Fascista, una riproposizione esclusivamente e volontariamente iconografica.



64. S.a., *Mostra della Rivoluzione Fascista. Particolari degli allestimenti interni*, in "La Casa bella", a. V, n. 59, novembre 1932, s.p. Il testo è a firma di Leader, ovvero di Edoardo Persico, a cui è attribuibile anche l'impaginato che, in questo caso, risulta 'frettoloso', tagliando brutalmente i margini delle immagini, delle didascalie e del titolo.

65. S.a., *Mostra della Rivoluzione. Particolari sulle insegne e sull'utilizzo dei caratteri tipografici negli allestimenti*, in "Casabella", a. VI, n. 10, ottobre 1933, pp. 38-39.

In definitiva dunque, dalla presentazione che tutte le riviste fanno della Mostra della Rivoluzione Fascista, risulta palese la direzione editoriale e di utilizzo delle immagini e dei testi che ogni periodico prende. Evidenti sono le differenze nel mostrare il medesimo evento: in "Architettura" ed "Emporium" è documentato minuziosamente in tutte le sue parti, con un carattere educativo e pragmatico, mentre in "Casabella" e "Quadrante" è più il risvolto simbolico ed evocativo a prevalere, tanto che dell'evento resta solo un aspetto, come le insegne, i caratteri tipografici ridondanti e quasi assordanti, visivamente inquietanti. Questa scelta pone in luce il carattere spiccatamente emozionale sul quale giocano i due periodici milanesi nella comunicazione dell'architettura.

In conclusione, come espresso da Palmieri e Pappalardo, i quali fanno propri gli argomenti di Barthes, il rapporto originario tra testo e immagine, diffondendosi negli anni in modo sempre più capillare l'utilizzo dell'immagine fotografica nella stampa periodica, va ribaltandosi nel periodo tra le due guerre:

> se prima l'immagine serviva ad "illustrare il testo" ora è il testo che si accompagna all'immagine caricandola di valori esterni ad essa e partecipando al suo potere denotativo. Ossia la riduzione di uno all'altra si è risolta in amplificazione dell'uno nell'altra. Stabilita quindi la storicità del legame tra il significante e il significato, ne segue che la lettura di una fotografia è automaticamente storica e culturale e come tale, essendo cioè collegata alle conoscenze del lettore, ci si comporta come davanti ad una lingua vera e propria; e gli elementi connotati possono essere assimilati, grossolanamente, ai grandi piani connotativi del linguaggio verbale[200].

Andando oltre i discorsi di Palmieri e Pappalardo, così come le teorie di Gaddo Morpurgo, in definitiva testo critico e immagine fotografica rappresentano allora, al contempo, due "possibilità" di comunicazione, diverse ma coesistenti. Non è vero che l'attenzione viene posta più sul testo critico che su quello iconico: sono entrambi indispensabili da sempre per la formazione professionale di architetti e studenti di architettura, non c'è quella deresponsabilizzazione, a livello intellettuale, nell'attenzione verso gli elementi iconici che poi verranno meramente presi a modello nella pratica progettuale, né assimilazione passiva o fruizione acritica degli stessi, in rapporto alle parole che li accompagnano. A verifica di ciò, si può riscontrare effettivamente — ma, va sottolineato, mai in modo sistematico, neppure per "Architettura", espressione politica e ufficiale — la presenza di

[200] Pappalardo, Salvatore, Palmieri, Claudio, *op. cit.*, pp. 42-43.

> interventi manipolatori da parte di una classe dirigente che le [alla fotografia] ha ridotto e piegato le potenzialità espressive a puro strumento di potere[201].

Dunque un aspetto tutt'altro che banale, che implica cioè una forte importanza data al testo iconico e alla sua lettura da parte del fruitore, tanto da divenire un vero e proprio strumento di potere capace appunto di comunicare in modo mirato ed efficace, di veicolare un messaggio grazie alla sua natura eminentemente espressiva.

3.3 Livello 2. Tipi, ruoli e sequenze di immagini: disegni/fotografie; interni/esterni; particolari/interi

Trattandosi di stampa periodica, la fotografia dell'architettura non può essere esclusivamente e genericamente vista, come invece per il libro, in relazione al testo scritto al quale viene affiancata, amplificandone, slittandone, integrandone o confutandone il contenuto a seconda del clima ideologico e delle politiche redazionali di ciascuna testata; deve inoltre, anzi direi imprescindibilmente, mettersi in relazione, oltre che con i testi scritti, con le altre immagini presenti, siano essi esempi fotografici che disegni. Anche secondo le teorie statunitensi che fanno capo a Beatriz Colomina[202], poi riprese più recentemente dalla Jannière e tutt'ora attestate tra le più accreditate, sono proprio gli elementi iconici, in particolare il loro accostarsi e la loro successione tra le pagine delle riviste, a determinare una nuova produzione di senso, a "scrivere", narrare appunto "per immagini" una nuova storia "visiva" dell'architettura. Una storia che, per gli anni Trenta in particolare, non può assolutamente risultare statica, epifanica nella rappresentazione di un evento, progetto o di una singola opera architettonica - pubblicandone solo un'immagine emblematica - deve anzi essere dinamica, movimentata, figlia del suo tempo, e cioè del tempo del montaggio cinematografico e dunque della sequenza filmica, nonché del rotocalco, del settimanale illustrato: deve essere, in particolare nel caso di "Casabella" e "Domus", quasi una sorta di fotoromanzo *ante litteram*, dove sono le architetture o determinati eventi i protagonisti parlanti.

In Italia Italo Zannier, in anticipo su tutti, già a partire dalla fine degli anni Sessanta lancia il sasso soffermandosi proprio sulla serie, sulla sequenza fotografica, affermando che

---

[201] Ivi, p. 48.

[202] Cfr., in particolare, Colomina, Beatriz, *On Architecture, Production and Reproduction*, in Colomina, Beatriz, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York 1988, pp. 6-23; Colomina, Beatriz, *Privacy and publicity. Modern architecture as mass media*, The MIT Press, Cambridge-London 1994.

> La rivista e il giornale, contrariamente al libro - che tuttavia sta adeguandosi anch'esso alle nuove esigenze - rifiuta l'immagine "definitiva", fine a se stessa, da porre in cornice; si affida piuttosto alla discorsività della sequenza, che consente di segnalare i vari episodi che l'architettura realizza con i suoi utilizzatori, con la natura, la luce, l'ambiente.
> Il racconto di una architettura si sviluppa così attraverso collegamenti e connessioni, che richiedono una preventiva organizzazione, affidata totalmente al fotografo, il quale nel riprendere il soggetto considera ogni fase episodica attraverso una dinamica osservazione, sia in funzione temporale che spaziale.
> Il fotografo di architettura - e ciò accade in ogni branca della fotografia - realizza, immagine dopo immagine, un *suo* racconto, che necessiterà quindi di un'applicazione organicamente dimensionata nello spazio della pagina bianca, attraverso la progettazione del designer-grafico.
> L'impaginazione dovrà tener conto della descrizione che il fotografo ha operato direttamente, potenziandone in seguito i criteri narrativi, attraverso la puntualizzazione di ogni elemento esaltato o attenuato in funzione di commento, nei rapporti di spazio e di successione della pagina e tra le pagine stesse, cui è affidata la illustrazione critica del soggetto: il risultato sarà un preciso, organico e unitario commento realizzato attraverso quell'indispensabile rapporto tra immagine e applicazione grafica, da cui dipende la comunicatività del linguaggio visivo[203].

Tuttavia, risulta altresì vero che non sempre l'impaginazione tiene conto della narrazione voluta dal fotografo: solitamente è il redattore che, con il direttore, agisce a livello semantico sistemando le fotografie nella successione sulla pagina o tra le pagine, talvolta in accordo con l'architetto al quale si richiedono, molto spesso, le immagini da pubblicare, quelle più adatte a rappresentare la sua opera. Questa pratica avviene in misura minore nella narrazione di un evento, quale può essere una mostra, una ricorrenza più o meno ufficiale, in cui solitamente si attinge da materiale fotografico ufficiale dalla committenza che poi, a discrezione del redattore dell'articolo e ovviamente con il coordinamento editoriale, viene filtrato e selezionato per la pubblicazione.

Riprendendo il precedente esempio, quello di un'occasione ufficiale e di vasta risonanza, la Mostra della Rivoluzione del 1932, è la sequenza fotografica a restituire una narrazione esaustiva dell'allestimento, un ulteriore significato, aggiunto al messaggio fotografico propriamente detto, delle immagini prese in sé, singolarmente, soprattutto in "Architettura", "Emporium" e "Casabella", ma anche nei montaggi di "Quadrante", dove la sequenza va a formare una immagine globale. Barthes parlerebbe di "sintassi" del messaggio fotografico, dunque di vero procedimento connotativo, insieme al trucco, alla posa, agli oggetti, alla fotogenia, all'estetismo:

---

[203] Zannier, Italo, *Fotografia dell'architettura*, cit., pp. 33-34.

> naturellement, plusieurs photographies peuvent se constituer en séquence (c'est le cas courant dans les magazines illustrés); le signifiant de connotation ne se trouve plus alors au niveau d'aucun des fragments de la séquence, mais à celui (suprasegmental, diraient les linguistes) de l'enchaînement[204].

Nel caso degli articoli sulla Mostra, la serie fotografica va a formare un vero e proprio testo iconico, un discorso, un atto locutivo all'interno del quale la ricerca delle singole unità significanti rappresenta sempre un'operazione riduttiva per la lettura e decodifica del messaggio fotografico[205].

La sequenza va intesa nel suo dipanarsi nello spazio-pagina così come nella successione delle pagine all'interno della rivista, in una scansione temporale oltreché spaziale, all'interno della quale rimandi e richiami risultano continui e in continuità.

Per quanto concerne i tipi di illustrazione, nella rappresentazione iconografica di tale evento è la fotografia a prevalere, e di gran lunga; aspetto prevedibile perché è ormai usuale la prevalenza dell'utilizzo dell'immagine fotografica rispetto ad altre modalità di rappresentazione quali il disegno o lo schizzo.

Tornando alla MRF, la fotografia permette di tradurre in immagine questo connubio e tripudio di modernità e avanguardia sia del contenitore che del contenuto, questa eterogeneità di collaborazioni e di stili, in un modo molto uniforme a livello di resa iconografica, che predilige i giochi cromatici e plastici di luce e ombra, così come i punti di vista e gli scorci arditi, impossibili da rendere invece graficamente e con uno scopo chiaramente e palesemente ideologico. Dove arriva allora l'utilizzo del disegno? Laddove si richiede una lettura chiara e immediata dei volumi del soggetto, nelle piante o nei prospetti, laddove insomma va inserito anche il testo scritto per indicare il nome e la successione delle sale, le misure precise, solitamente al fine di avvalorare e verificare le già mastodontiche dimensioni che la fotografia tende a restituire. Solo "Architettura" pubblica 8 disegni, ovvero i grafici della sistemazione del palazzo in via Nazionale a Roma, sede della Mostra, con prospetto, pianta e sezione degli architetti Libera e De Renzi. A questi tre primi esempi si aggiungono due piante con la disposizione degli ambienti al pianterreno e al primo piano, con didascalie molto esaustive e dettagliate; inoltre, la sezione costruttiva e quotata del Sacrario dei Martiri, in cui vengono riportate le dimensioni e l'abbozzo di una figura umana per la scala, imponente, del

---

[204] Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 133.
[205] Cfr. Pappalardo, Salvatore, Palmieri, Claudio, *op. cit.*, pp. 103-104.

complesso — figura umana che è molto spesso invece abolita dalla fotografia architettonica, sempre inanimata se non per la resa in scala o al limite sostituita da statue di eroi possenti e allegoriche — fino a due piante per illustrare anche la sezione tecnica della Mostra, con indicati gli impianti elettrici e lo schema distributivo e quantitativo.

Un'altra ricorrenza, nelle modalità di rappresentazione, è determinata dalla dicotomia esistente tra interno ed esterno, la quale gioca un ruolo fondamentale, a livello semantico, nella presentazione di determinati soggetti architettonici o eventi espositivi. Il parallelismo con il mostrare, l'apparire esternamente, e l'essere, dunque l'agire dall'interno, la dimensione più intima e privata, risulta qui l'elemento chiave che molto ha a che fare con la vita reale e con i modi per la ricerca di consenso attuati in Italia dal regime, oltre che con la sua capacità di essere violentemente presente sia negli apparati esteriori che nella vita privata delle persone[206]. Non a caso, tra gli slogan più utilizzati e in voga nella propaganda fascista vi era quello che voleva il fascismo come una "casa di vetro", quindi trasparente, nella quale tutti dovevano e potevano guardare, o ancora il detto popolare per cui "durante il fascismo si dormiva con le porte aperte", poiché si era sicuri e protetti.

Prendendo sempre l'esempio della MRF, l'alternanza iconografica di riprese in esterno o in interno corrisponde a un preciso intento identitario, sia della politica editoriale della rivista che del suo background culturale e ideologico. Banalmente, "Domus" e "Casabella", nate come riviste di arredamento, o meglio dell'"arte nella casa", mantengono, soprattutto la prima, la predisposizione all'illustrazione di interni, all'allestimento e all'ordinamento minuzioso e oculato degli ambienti. Basti notare che, di 25 fotografie pubblicate da entrambe le testate, solamente 2 propongono una ripresa esterna — ovviamente la facciata in scorcio — e lo fanno palesemente con una volontà introduttiva a metà tra l'ideologico e l'evocativo: la facciata rappresenta infatti l'elemento simbolico di rinnovamento, essendo la veste, il *camouflage* in chiave moderna di un palazzo preesistente simbolo del provincialismo borghese italiano. Non solo; gli interni sono visti in brani, brandelli di particolari, soprattutto in "Casabella" del 1934, con il valore espresso di finalizzazione di un discorso. "Architettura", "Emporium" e "L'Architettura italiana" mantengono tale primato degli interni sugli esterni ma, in questo caso, al fine di comunicare l'aspetto scientifico, documentario e

[206] Per una più completa trattazione di questo aspetto si rimanda al capitolo sul fascismo in Detti, Tommaso, Gozzini, Giovanni, *Storia contemporanea*, vol. II. Il Novecento, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 93-105.

didattico della Mostra[207]. Ecco quindi il dipanarsi, nelle prime due, di sale e di allestimenti, di documenti, nonché, in "Emporium", di primi piani su interventi scultorei quali la *Cariatide raffigurante il socialismo* di Antonio Majocchi, la *Testa del Duce* di Domenico Rambelli, *La Vittoria alata e armata* di Marino Marini, *L'emblema di Roma* di Mario Sironi. "Architettura" predilige invece la vista d'insieme delle sale interne più dei particolari o dei primi piani: in particolare ben 4 illustrazioni vengono riservate al Sacrario. La testata romana è infatti l'unica a ritrarlo nella sua visione d'insieme oltre a quella con il particolare della croce, presentata invece da tutte le riviste.

Il rapporto tra interno ed esterno si ribalta altresì in "Quadrante", che presenta tutti particolari esterni: un aspetto piuttosto in consonanza con la direzione della rivista poiché la facciata è sicuramente l'esempio più "avanguardista" di tutta la Mostra. Tale rapporto si capovolge anche in "Rassegna di architettura", la quale pubblica 4 fotografie di esterni e solamente 2 di interni.

Sono proprio i particolari a prevalere nella rappresentazione fotografica dell'evento Mostra, particolari che si focalizzano su uno o più aspetti interessanti degli allestimenti interni — i caratteri delle scritte, i messaggi evocativi di queste in "Casabella", la documentazione scultorea, cartacea, fotografica in "Emporium" — così come la magniloquenza della facciata. Riprendere quest'ultima da vicino implica, per forza di cose, un punto di vista parziale, forzatamente ribassato e in scorcio, tutti elementi che vanno a connotare la ripresa e che alludono alla grandiosità del soggetto rappresentato, il quale è talmente grandioso da non "entrare" per intero nell'immagine, lasciando dunque molto all'immaginazione del fruitore su quello che è stato escluso dall'inquadratura.

Come affermato da Paolo Rusconi — egli si riferisce alle riviste illustrate Rizzoli ma il discorso è imputabile anche a "Quadrante" — "il rilievo dato alla facoltà del 'vedere' unita al soggetto moderno" fanno sì che Bardi concepisca il testo "dando evidenza esclusiva al discorso per immagini" e che un evento di somma portata politico-culturale quale la Mostra della Rivoluzione abbia come obiettivo, per lo meno per come viene restituita dai periodici, quello di "accertare il punto di vista dello spettatore"[208].

---

[207] In particolare, per "Architettura" si ha un rapporto di 10:29 tra esterni e interni, disegni compresi; per "Emporium" di 1:42, includendo anche le immagini dei documenti d'archivio esposti negli allestimenti delle sale; per "L'Architettura italiana" di 1:2.

[208] Rusconi, Paolo, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate di Rizzoli (1931-1934)*, in Rusconi, Paolo, Bignami, Silvia (a cura di), *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 170.

3.4 Il *tempo* della fotografia: tra montaggio e fotomontaggio

L'indugiare sui particolari è, come visto, tipico della politica editoriale di "Quadrante" anche con un altro valore, non secondario: infatti, sono proprio gli elementi parziali, ricavati da una fotografia, a interessare ma soprattutto a divenire la parte significativa di un tutto che può essere il montaggio o il fotomontaggio; sono i singoli elementi linguistici che vanno a costituire un insieme più ampio e con un diverso significato, concentrando in un'unica immagine brani visivi diversi ma compenetrati.

Anche il fotomontaggio, come la già vista categoria della sintassi e del rapporto testo/ immagine, rientra tra i sei procedimenti di connotazione postulati da Roland Barthes che, proprio attraverso la manipolazione di un messaggio denotato e dunque usufruendo del potere di denotazione della fotografia, è in grado di produrre connotazione, ovvero di modificare fino ad alterare l'interpretazione del messaggio iconico-visivo[209].

> L'intérêt méthodique du truquage, c'est qu'il intervient à l'intérieur même du plan de dénotation, sans prévenir; il utilise la crédibilité particulière de la photographie, qui n'est, on l'a vu, que son pouvoir exceptionnel de dénotation, pour faire passer comme simplement dénoté un message qui est en fait fortement connoté; dans aucun autre traitement, la connotation ne prend aussi complètement le masque "objectif" de la dénotation. Naturellement, la signification n'est possible que dans la mesure où il y a réserve de signes, ébauche de code […]; c'est dire que le code de connotation n'est ni artificiel (comme dans une langue véritable), ni naturel: il est historique[210].

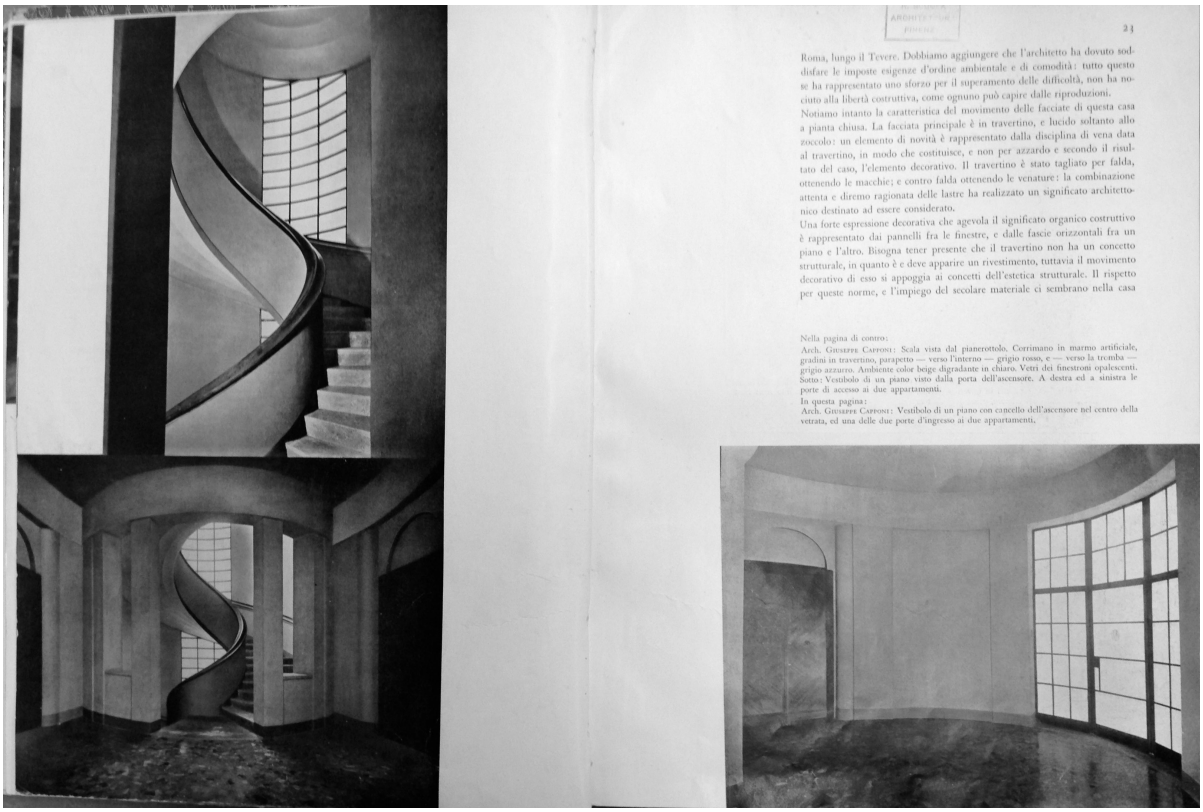
Fotomontaggi e montaggi giocano, in modo diverso, sulla dimensione del *tempo* della fotografia, che risulta dall'accostamento, in un'unica immagine, di più elementi — come nel caso del fotomontaggio — in grado di restituire un *continuum*, una successione temporale diversa rispetto alle singole fotografie utilizzate, prese singolarmente; mentre i montaggi creano movimento, dinamismo e collisione di senso. In definitiva, laddove i primi agiscono più sulla dimensione temporale, i secondi hanno a che vedere maggiormente, per lo meno per come vengono utilizzati in una rivista come "Quadrante", con la sfera semantica o con quella spaziale, ed è il caso, ad esempio, della scalinata interna alla casa in Roma progettata dall'architetto Giuseppe Capponi, pubblicata ne "La Casa bella" nel numero di gennaio 1931, ove l'accostamento di immagini crea un effetto da voluta, o meglio colonna tortile, per la

---

[209] Cfr. Pappalardo, Salvatore, Palmieri, Claudio, *op. cit.*, pp. 42 e 95.
[210] Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 131.

scalinata il cui profilo suggerisce la prosecuzione e il continuum tra una fotografia e l'altra (Figura 66).

Come visto precedentemente, è Pier Maria Bardi a firmare, con un tono prettamente polemico, le *composizioni* utilizzate all'interno della rivista, già a partire dal secondo fascicolo del giugno 1933, quando pubblica la riproposizione del "Tavolo degli orrori" precedentemente realizzato e presentato in occasione della II Esposizione di architettura razionale a Roma nel 1931. Ma l'uso e la diffusione di tali dispositivi risponde pienamente alla volontà di concretizzazione del legame tra la città razionale e la nuova organizzazione politica fascista, passando attraverso la città corporativa, che percorre e caratterizza tutta l'attività e la battaglia portata avanti da "Quadrante". Per questo motivo, va distinto l'utilizzo del fotomontaggio e delle associazioni di immagini in "Quadrante" rispetto a "Casabella": questa ultima risente molto di più delle lezioni del grafismo e della tipografia funzionalista, divulgando fotografie e impaginazioni prettamente di gusto tedesco, o comunque dell'Europa centrale, visto come esempio massimo di modernità. In "Quadrante", è invece una retorica

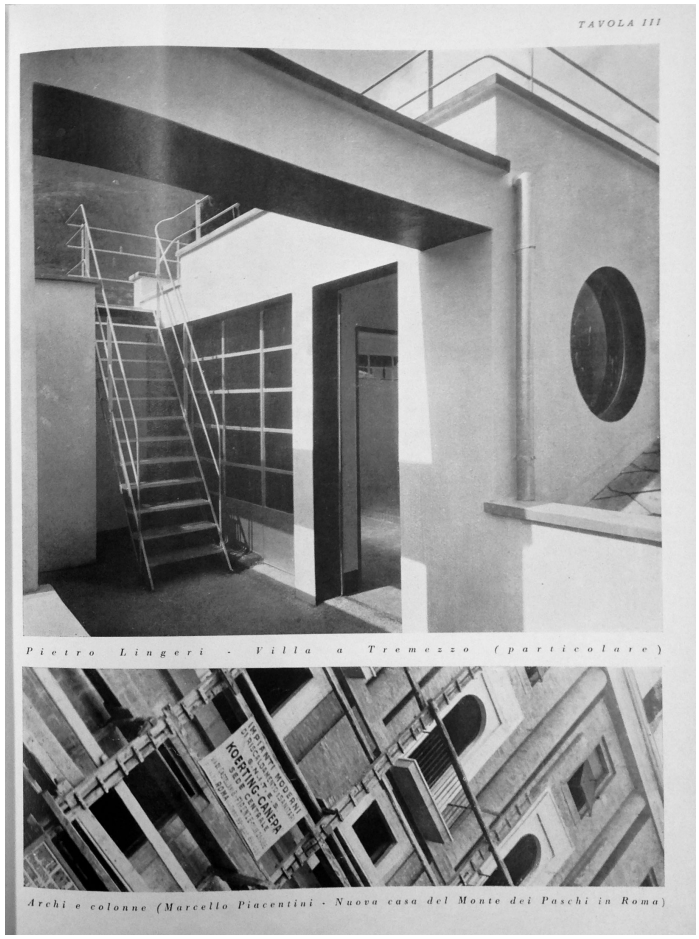


Roma, lungo il Tevere. Dobbiamo aggiungere che l'architetto ha dovuto soddisfare le imposte esigenze d'ordine ambientale e di comodità: tutto questo se ha rappresentato uno sforzo per il superamento delle difficoltà, non ha nociuto alla libertà costruttiva, come ognuno può capire dalle riproduzioni.
Notiamo intanto la caratteristica del movimento delle facciate di questa casa a pianta chiusa. La facciata principale è in travertino, e lucido soltanto allo zoccolo: un elemento di novità è rappresentato dalla disciplina di vena data al travertino, in modo che costituisce, e non per azzardo e secondo il risultato del caso, l'elemento decorativo. Il travertino è stato tagliato per falda, ottenendo le macchie; e contro falda ottenendo le venature: la combinazione attenta e diremo ragionata delle lastre ha realizzato un significato architettonico destinato ad essere considerato.
Una forte espressione decorativa che agevola il significato organico costruttivo è rappresentato dai pannelli fra le finestre, e dalle fascie orizzontali fra un piano e l'altro. Bisogna tener presente che il travertino non ha un concetto strutturale, in quanto è e deve apparire un rivestimento, tuttavia il movimento decorativo di esso si appoggia ai concetti dell'estetica strutturale. Il rispetto per queste norme, e l'impiego del secolare materiale ci sembrano nella casa

Nella pagina di contro:
Arch. Giuseppe Capponi: Scala vista dal pianerottolo. Corrimano in marmo artificiale, gradini in travertino, parapetto — verso l'interno — grigio rosso, e — verso la tromba — grigio azzurro. Ambiente color beige digradante in chiaro. Vetri dei finestroni opalescenti. Sotto: Vestibolo di un piano visto dalla porta dell'ascensore. A destra ed a sinistra le porte di accesso ai due appartamenti.
In questa pagina:
Arch. Giuseppe Capponi: Vestibolo di un piano con cancello dell'ascensore nel centro della vetrata, ed una delle due porte d'ingresso ai due appartamenti.

66. S.a., arch. Giuseppe Capponi, *Una casa in Roma*, in "La Casa bella", a. IV, n. 37, gennaio 1931, p. 22. L'accostamento di due immagini fotografiche della stessa scalinata l'una al di sopra dell'altra nella medesima pagina, quasi in corrispondenza dell'asse centrale, determina una prosecuzione della linea dominante e tortile. L'alternanza chiaroscurale e il gioco di luci e ombre crea un vero e proprio montaggio, una sequenza narrativa e formale.

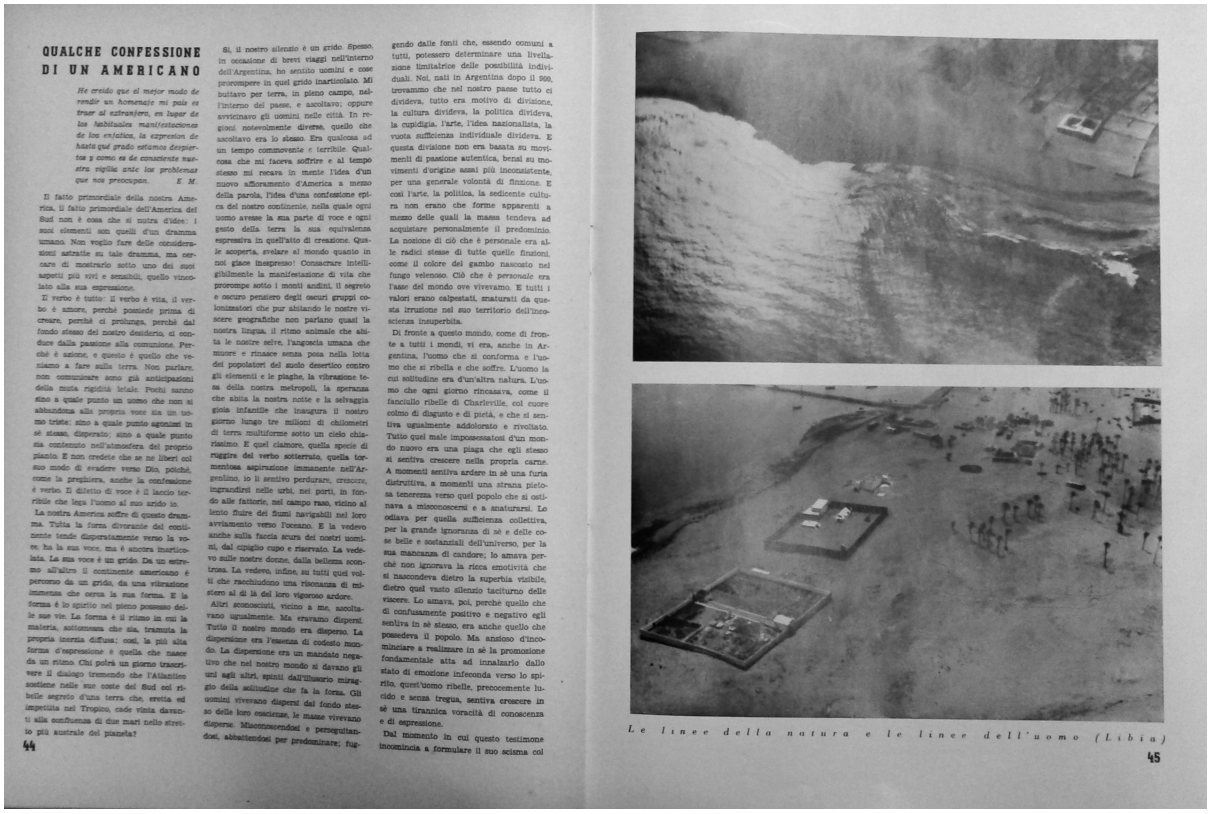
piuttosto convenzionale, che si basa ad esempio sull'opposizione e la contrapposizione tra antico e moderno, come tra buono e cattivo, o tra ordine-gerarchia e disordine-caos. Il contrasto tra il vecchio e il nuovo arriva dunque fin da subito, come nell'emblematico montaggio fotografico che sovrappone visivamente e ideologicamente una delle rare rappresentazioni di Marcello Piacentini in "Quadrante", la *Nuova casa del Monte dei Paschi in Roma*, nel fascicolo 1 del maggio 1933, con la Villa a Tramezzo di Pietro Lingeri (Figura 67). L'opera di Piacentini, contrapposta a quella di Lingeri, viene rappresentata con un brano di fotografia fortemente tagliato nella verticalità e ruotato in diagonale tanto da rendere quasi irriconoscibile il carattere austero di archi e colonne dell'edificio: chiaramente tale intervento è attuato in senso fortemente denigratorio, assai ricorrente in "Quadrante".



67. S.a., arch. Marcello Piacentini, *Archi e colonne. Nuova casa del Monte dei Paschi in Roma*, in "Quadrante", a. I, n. 1, maggio 1933, s.p., tavola III.

Un altro esempio di montaggio, attuato dalla rivista milanese, viene pubblicato nel numero 16-17 di agosto-settembre 1934. L'accostamento tra le fotografie aeree di Gian Luigi Banfi e Lodovico Barbiano di Belgiojoso (Figura 68a e 68b) mostra villaggi della Libia presi a modello di "inattesi aspetti di classicità […] di forme semplici, solari, geometriche e essenziali"[211], come afferma Luigi Figini nel testo dell'articolo che le accompagna; sono dunque esempi capaci di incarnare la civiltà mediterranea in stretta consonanza con le teorie di Le Corbusier e del IV CIAM di Atene[212]. Tale retorica risente dunque molto più

[211] Figini, Luigi, *Case di Libia (aerofotografie)*, in "Quadrante", a. II, n. 16-17, agosto-settembre 1934, p. 43.
[212] Cfr. Jannière, Hélène, *Images d'une ville moderne*..., cit., pp. 117-127.



QUALCHE CONFESSIONE DI UN AMERICANO

He creído que el mejor modo de rendir un homenaje mi país es traer al extranjero, en lugar de los habituales manifestaciones de los artistas, la expresión de hasta qué grado estamos despiertos y como es de emocionante nuestra vigilia ante los problemas que nos preocupan. E. M.

Il fatto primordiale della nostra America, il fatto primordiale dell'America del Sud non è cosa che si nutra d'idee: i suoi elementi son quelli d'un dramma umano. Non voglio fare delle considerazioni astratte su tale dramma, ma cercare di mostrarlo sotto uno dei suoi aspetti più vivi e sensibili, quello vincolato alla sua espressione.

Il verbo è tutto: Il verbo è vita, il verbo è amore, perchè possiede prima di creare, perchè ci prolunga, perchè dal fondo stesso del nostro desiderio, ci conduce dalla passione alla comunione. Perchè è azione, e questo è quello che vogliamo a fare sulla terra. Non parlare, non comunicare sono già anticipazioni della muta rigidità letale. Pochi sanno sino a quale punto un uomo che non si abbandona alla propria voce sia un uomo triste; sino a quale punto agonizzi in sè stesso, disperato; sino a quale punto sia contenuto nell'atmosfera del proprio pianto. E non credete che se ne liberi col suo modo di evadere verso Dio, poichè, come la preghiera, anche la confessione è verbo. Il difetto di voce è il laccio terribile che lega l'uomo al suo arido io.

La nostra America soffre di questo dramma. Tutta la forma divorante del continente tende disperatamente verso la voce, ha la sua voce, ma è ancora inarticolata. La sua voce è un grido. Da un estremo all'altro il continente americano è percorso da un grido, da una vibrazione immensa che cerca la sua forma. E la forma è lo spirito nel pieno possesso delle sue vie. La forma è il ritmo in cui la materia, sottomessa che sia, tramuta la propria inerzia diffusa; così, la più alta forma d'espressione è quella che nasce da un ritmo. Chi potrà un giorno tracciare il dialogo tremendo che l'Atlantico sostiene nelle sue coste dei Sud col rebelle segreto d'una terra che, eretta ed impetuita nel Tropico, cade vinta davanti alla confluenza di due mari nello stretto più australe del pianeta?

44

Sì, il nostro silenzio è un grido. Spesso, in occasione di brevi viaggi nell'interno dell'Argentina, ho sentito uomini e cose prorompere in quel grido inarticolato. Mi buttavo per terra, in pieno campo, nell'interno del paese, e ascoltavo; oppure avvicinavo gli uomini nelle città. In regioni notevolmente diverse, quello che ascoltavo era lo stesso. Era qualcosa ad un tempo commovente e terribile. Qualcosa che mi faceva soffrire e al tempo stesso mi recava in mente l'idea d'un nuovo affioramento d'America a mezzo della parola, l'idea d'una confessione epica del nostro continente, nella quale ogni uomo avesse la sua parte di voce e ogni gesto della terra la sua equivalenza espressiva in quell'atto di creazione. Quale scoperta, svelare al mondo quanto in noi giace inespresso! Conoscere intelligibilmente la manifestazione di vita che prorompe sotto i monti andini, il segreto e oscuro pensiero degli oscuri gruppi colonizzatori che pur abitando le nostre vicere geografiche non parlano quasi la nostra lingua, il ritmo animale che abita le nostre selve, l'angoscia umana che muore e rinasce senza posa nella lotta dei popolatori del suolo desertico contro gli elementi e le piaghe, la vibrazione tesa della nostra metropoli, la speranza che abita la nostra notte e la selvaggia gioia infantile che inaugura il nostro giorno lungo tre milioni di chilometri di terra multiforme sotto un cielo chiarissimo. E quel clamore, quella specie di ruggire del verbo sotterrato, quella tormentosa aspirazione immanente nell'Argentino, io li sentivo perdurare, crescere, ingrandirsi nelle urbi, nei porti, in fondo alle fattorie, nel campo raso, vicino al lento fluire dei fiumi navigabili nel loro avviamento verso l'oceano. E la vedevo anche sulla faccia scura dei nostri uomini, dal cipiglio cupo e riservato. La vedevo sulle nostre donne, dalla bellezza scontrosa. La vedevo, infine, su tutti quei volti che racchiudono una ricchezza di mistero al di là del loro vigoroso ardore.

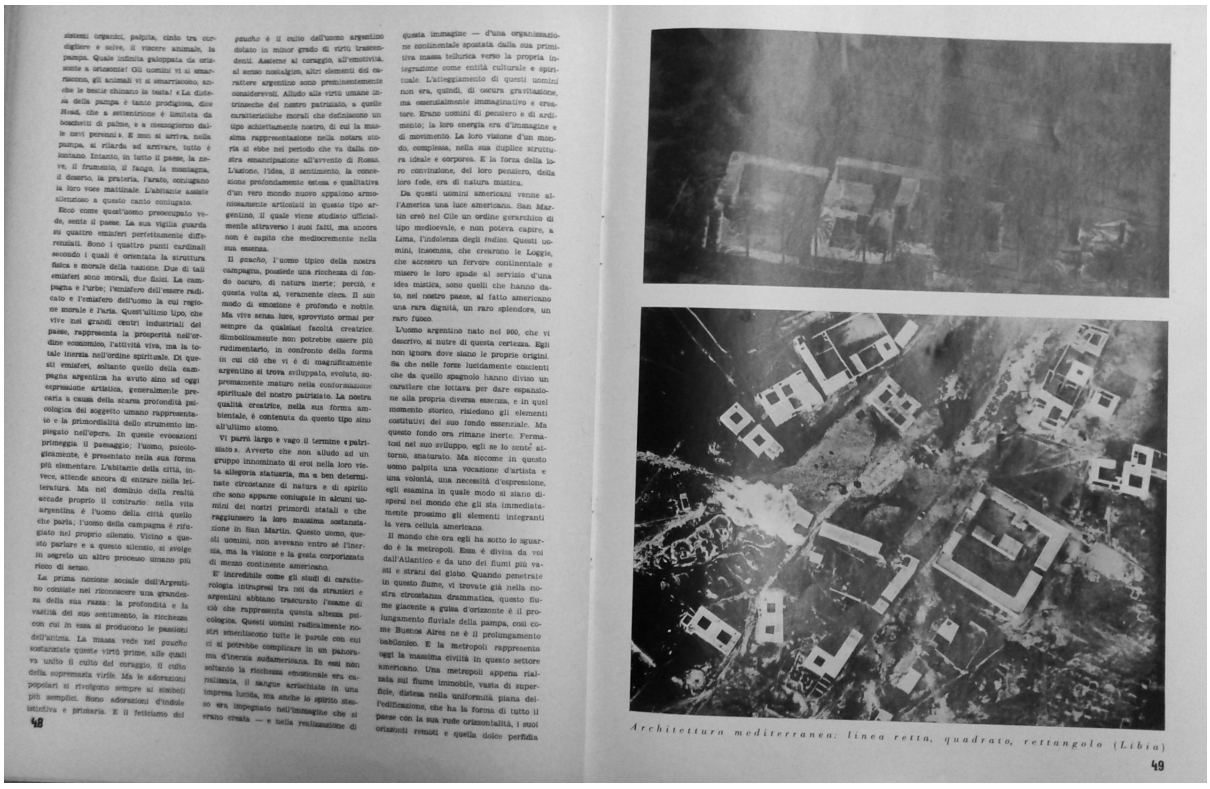
Altri sconosciuti, vicino a me, ascoltavano ugualmente. Ma eravamo dispersi. Tutto il nostro mondo era disperso. La dispersione era l'essenza di codesto mondo. La dispersione era un mandato negativo che nel nostro mondo si davano gli uni agli altri, spinti dall'illusorio miraggio della solitudine che fa la forza. Gli uomini vivevano dispersi dal fondo stesso delle loro coscienze, le masse vivevano disperse. Misconoscendosi e perseguitandosi, abbattendosi per predominare; fuggendo dalle fonti che, essendo comuni a tutti, potessero determinare una livellazione limitatrice delle possibilità individuali. Noi, nati in Argentina dopo il 900, trovammo che nel nostro paese tutto ci divideva, tutto era motivo di divisione, la cultura divideva, la politica divideva, la cupidigia, l'arte, l'idea nazionalista, la vuota sufficienza individuale divideva. E questa divisione non era basata su movimenti di passione autentica, bensì su movimenti d'origine assai più inconsistente, per una generale volontà di finzione. E così l'arte, la politica, la sedicente cultura non erano che forme apparenti a mezzo delle quali la massa tendeva ad acquistare personalmente il predominio. La nozione di ciò che è personale era alle radici stesse di tutte quelle finzioni, come il colore del gambo nascosto nel fungo velenoso. Ciò che è *personale* era l'asse del mondo ove vivevamo. E tutti i valori erano calpestati, maturati da questa irruzione nel suo territorio dell'incoscienza insuperbita.

Di fronte a questo mondo, come di fronte a tutti i mondi, vi era, anche in Argentina, l'uomo che si conforma e l'uomo che si ribella e che soffre. L'uomo la cui solitudine era d'un'altra natura. L'uomo che ogni giorno rincasava, come il fanciullo ribelle di Charleville, col cuore colmo di disgusto e di pietà, e che si sentiva ugualmente addolorato e rivoltato. Tutto quel male impossessatosi d'un mondo nuovo era una piaga che egli stesso si sentiva crescere nella propria carne. A momenti sentiva ardere in sè una furia distruttiva, a momenti una struna pietosa tendevasi verso quel popolo che si ostinava a misconoscersi e a snaturarsi. Lo odiava per quella sufficienza collettiva, per la grande ignoranza di sè e delle cose belle e sostanziali dell'universo, per la sua mancanza di candore; lo amava perchè non ignorava la ricca emotività che si nascondeva dietro la superbia visibile, dietro quel vasto silenzio taciturno delle viscere. Lo amava, poi, perchè quello che di confusamente positivo e negativo egli sentiva in sè stesso, era anche quello che possedeva il popolo. Ma anzioso d'incominciare a realizzare in sè la promozione fondamentale atta ad innalzarlo dallo stato di emozione infeconda verso lo spirito, quest'uomo ribelle, precocemente lucido e senza tregua, sentiva crescere in sè una tirannica voracità di conoscenza e di espressione.

Dal momento in cui questo testimone incominciò a formulare il suo scisma col

Le linee della natura e le linee dell'uomo (Libia)

45



sistemi organici, palpita, cinto tra cerchiature e salve, il vigore animale, la pampa. Quale infinita galoppata da orizzonte a orizzonte! Gli uomini vi si smarriscono, gli animali vi si smarriscono, anche le bestie chiamano la festa! « La distesa della pampa è tanto prodigiosa, dice Head, che a settentrione è limitata da boschetti di palme, e a mezzogiorno dalle nevi perenni ». E non si arriva, nella pampa, si rifiuta ad arrivare, tutto è lontano. Intanto, in tutto il paese, la neve, il frumento, il fango, la montagna, il deserto, la prateria, l'arato, coniugano la loro voce mattinale. L'abitante assiste silenzioso a questo canto coniugato.

Ecco come quest'uomo preoccupato vede, sente il paese. La sua vigilia guarda su quattro emisferi perfettamente differenziati. Sono i quattro punti cardinali secondo i quali è orientata la struttura fisica e morale della nazione. Dun di tali emisferi sono morali, due fisici. La campagna e l'urbe; l'emisfero dell'essere radicato e l'emisfero dell'uomo la cui regione morale è l'aria. Quest'ultimo lupo, che vive nei grandi centri industriali del paese, rappresenta la prosperità nell'ordine economico, l'attività viva, ma la totale interna nell'ordine spirituale. Di questi emisferi, soltanto quello della campagna argentina ha avuto sino ad oggi espressione artistica, generalmente precaria a causa della scarsa profondità psicologica del soggetto umano rappresentato e la primordialità dello strumento impiegato nell'opera. In queste evocazioni primeggia il paesaggio; l'uomo, psicologicamente, è presentato nella sua forma più elementare. L'abitante della città, invece, attende ancora di entrare nella letteratura. Ma nel dominio della realtà accade proprio il contrario: nella vita argentina è l'uomo della città quello che parla, l'uomo della campagna è rifugiato nel proprio silenzio. Vicino a questo parlare e a questo silenzio, si svolge in segreto un altro processo umano più ricco di senso.

La prima nozione sociale dell'Argentino consiste nel riconoscere una grandezza della sua razza: la profondità e la vastità del suo sentimento, la ricchezza con cui in esso si producono le passioni dell'anima. La massa vede nel *paisano* sostanziate queste virtù prime, alle quali va unito il culto del coraggio, il culto della superiorità virile. Ma le adorazioni popolari si rivolgono sempre ai simboli più semplici. Sono adorazioni d'indole istintiva e primaria. E il feticismo del *paisano* è il culto dell'uomo argentino dotato in minor grado di virtù trascendenti. Assieme al coraggio, all'emotività, al senso nostalgico, altri elementi del carattere argentino sono preminentemente considerevoli. Alludo alle virtù umane intrinseche del nostro patriziato, a quelle caratteristiche morali che definiscono un tipo schiettamente nostro, di cui la massima rappresentazione nella nostra storia si ebbe nel periodo che va dalla nostra emancipazione all'avvento di Rosas. L'azione, l'idea, il sentimento, la concezione profondamente estesa e qualitativa d'un vero mondo nuovo appaiono armoniosamente articolati in questo tipo argentino, il quale viene studiato ufficialmente attraverso i suoi fatti, ma ancora non è capito che mediocremente nella sua essenza.

Il *paisano*, l'uomo tipico della nostra campagna, possiede una ricchezza di fondo oscuro, di natura inerte; perciò, e questa volta sì, veramente cieco. Il suo modo di emozione è profondo e nobile. Ma vive senza luce, sprovvisto ormai per sempre da qualsiasi facoltà creatrice. Dimboticamente non potrebbe essere più rudimentario, in confronto della forma in cui ciò che vi è di magnificamente argentino si trova sviluppato, evoluto, superiormente maturo nella conformazione spirituale del nostro patriziato. La nostra qualità creatrice, nella sua forma ambientale, è contenuta da questo tipo sino all'ultimo atomo.

Vi parrà largo e vago il termine « patriziato ». Avverto che non alludo ad un gruppo innominato di eroi nella loro vita allegoria statuaria, ma a ben determinate circostanze di natura e di spirito che sono apparse coniugate in alcuni uomini dei nostri primordi statali e che raggiunsero la loro massima sostanziazione in San Martin. Questo uomo, questi uomini, non avevano entro sè l'insieme, ma la visione e la gesta corporizzata di mezzo continente americano.

E' incredibile come gli studi di caratterologia intrapresi tra noi da stranieri e argentini abbiano trascurato l'esame di ciò che rappresenta questa altezza psicologica. Questi uomini radicalmente nostri smentiscono tutte le parole con cui ci si potrebbe compiacere in un panorama d'eterna sudamericana. In essi non soltanto la ricchezza emotiva era realizzata, il sangue arricchiato in una impresa lucida, ma anche lo spirito stesso era impegnato nell'immagine che si erano creata — e nella realizzazione di questa immagine — d'una organizzazione continentale spostata dalla sua primitiva massa tellurica verso la propria integrazione come entità culturale e spirituale. L'atteggiamento di questi uomini non era, quindi, di oscura gravitazione, ma essenzialmente immaginativo e strutturo. Erano uomini di pensiero e di ardimento; la loro energia era d'immagine e di movimento. La loro visione d'un mondo, complessa, nella sua duplice struttura ideale e corporea. E la forza della loro convinzione, del loro pensiero, della loro fede, era di natura mistica.

Da questi uomini americani venne all'America una luce americana. San Martin creò nel Cile un ordine gerarchico di tipo medioevale, e non poteva capire, a Lima, l'indolenza degli *indios*. Questi uomini, insomma, che crearono le Loggie, che accesero un fervore continentale e misero le loro spade al servizio d'una idea matrice, sono quelli che hanno dato, nel nostro paese, al fatto americano una rara dignità, un raro splendore, un raro fuoco.

L'uomo argentino nato nel 900, che vi descrivo, si nutre di questa certezza. Egli non ignora dove stanno le proprie origini. Sa che nelle forze lucidamente coscienti che da quello spagnolo hanno diviso un carattere che lottava per dare espansione alla propria diversa essenza, e in quel momento storico risiedono gli elementi costitutivi del suo fondo essenziale. Ma questo fondo ora rimane inerte. Fermatosi nel suo sviluppo, egli se lo sente attorno, snaturato. Ma siccome in questo uomo palpita una vocazione d'artista e una volontà, una necessità d'espressione, egli esamina in quale modo si siano dispersi nel mondo che gli sta immediatamente prossimo gli elementi integranti la vera cellula americana.

Il mondo che ora egli ha sotto lo sguardo è la metropoli. Essa è divisa da vei dall'Atlantico e da uno dei fiumi più vasti e strani del globo. Quando penetrate in questo fiume, vi trovate già nella nostra circostanza drammatica, questo fiume giacente a guisa d'orizzonte è il prolungamento d'urlale della pampa, così come Buenos Aires ne è il prolungamento stabilonico. E la metropoli rappresenta oggi la massima civiltà in questo settore americano. Una metropoli appena rialzata sul fiume immobile, vasta di superfide, distesa nella uniformità piana dell'edificazione, che ha la forma di tutto il paese con la sua rude orizzontalità, i suoi orizzonti remoti e quella dolce perfidia

Architettura mediterranea: linea retta, quadrato, rettangolo (Libia)

49

68a e 68b. Gian Luigi Banfi e Lodovico Barbiano di Belgiojoso, *Architetture libiche. Le linee della natura e le linee dell'uomo - Architettura mediterranea: linea retta, quadrato, rettangolo*, in "Quadrante", a. II, n. 16-17 agosto-settembre 1934, pp. 45 e 49. Accostamenti di fotografie aeree con richiami semantici e formali che creano un montaggio narrativo, una sequenza iconografica.

direttamente della propaganda politica fascista, la quale si appoggia sul potere dell'immagine fissa o animata, sulle masse e sul cortocircuito semantico tipico del montaggio e il cui esempio emblematico è dato dalla Mostra della Rivoluzione, la quale dà una sferzata nell'uso del fotomontaggio all'interno delle riviste — che sicuramente a essa si ispirano — oltre che dai suoi "fotomosaici". Questo termine, più in linea con la tradizione artistica italiana, soppianta, nella guida all'evento redatta da Alfieri e Freddi, quello di "fotomontaggio", tacciato di bolscevismo, trasudando reminiscenze sovietiche per i suoi rimandi diretti agli utilizzi fatti da El Lisitskij nel suo Padiglione della Stampa alla *Pressa* di Colonia del 1928[213].

Nello stesso anno di inaugurazione della MRF, il 1932, è Karel Teige, ricorda Silvia Bignami, a firmare un saggio fondamentale sul fotomontaggio, in particolare sovietico, visto come derivante dal cubismo analitico in pittura e dalla pubblicità e propaganda politica:

> Il fotomontaggio, il film, la tipografia sono nuovi campi dell'arte dove il processo creativo è pienamente inserito nelle condizioni della produzione industriale.
> Il fotomontaggio è la "pittura" dell'epoca della macchina, della rotativa, del rotocalco; è la "pittura" di una classe che costruisce un'industria gigantesca e produce *en masse*. Già la parola stessa, fotomontaggio, esprime il carattere costruttivo, di montaggio, a differenza del carattere manuale della pittura a olio e della grafica. […] il montaggio è il nuovo metodo di costruzione dell'insieme da elementi eterogenei[214].

In ambito italiano, un documento coevo imprescindibile, ricordato sempre da Silvia Bignami[215], sul fotomontaggio visto come la sola espressione della raffigurazione moderna proprio per l'utilizzo della fotografia è rappresentato senza dubbio dal già citato fascicolo di dicembre 1934 della rivista "Campo Grafico", in cui i due articoli chiave, in tal senso, risultano essere *Fotografia 1931*, di Modiano — apparso originariamente, con lo stesso testo e apparato iconografico pressoché identico, tranne alcune fotografie in più, ma con un diverso montaggio, più canonico, ne "L'industria della Stampa" del 1931[216] — e *Del fotomontaggio*, a firma di Luigi Veronesi e Battista Pallavera. In quest'ultimo si legge:

> Il fotomontaggio è l'unica espressione dell'illustrazione moderna. Un libro, una rivista, un giornale che vogliano veramente appartenere al clima spirituale d'oggi devono

---

[213] Bignami, Silvia, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in Rusconi, Paolo, Bignami, Silvia (a cura di), *Gli anni Trenta a Milano…*, cit., p. 204.
[214] Teige, Karel, *O fotomontáži*, in "Žijeme", II, giugno-luglio 1932, nn. 3-4 e 6 [Trad. it.: Teige, Karel, *Sul fotomontaggio*, in Corduas, Sergio (a cura di), *Teige. Arte e ideologia 1922-1933*, Einaudi, Torino 1982, p. 196].
[215] Cfr. Bignami, Silvia, *op. cit.*, pp. 199-201.
[216] Cfr. Modiano, Guido, *Fotografia 1931*, in "L'industria della Stampa. Pubblicazione ufficiale della Federazione Nazionale Fascista dell'Industria Grafica ed affini", n. 9-10, settembre-ottobre 1931, pp. 311-319.

dipendere della fotografia e della dinamica imposta dall'artista nella creazione del fotomontaggio.
La sua superiorità nel campo illustrativo è dovuto al fatto che esso risponde meglio di un disegno ai requisiti che deve avere una illustrazione oggi: nessun disegno ha le possibilità comunicative, immediate e universali di una fotografia. […] Il fotomontaggio, però non è un semplice insieme di fotografie con pretese più o meno documentarie come spesso si vede, ma è anzitutto una composizione pittorica: la misura e la forza del contenuto narrativo dipendono dalla natura intima del libro o della rivista che si vogliono illustrare. Il fotomontaggio è dunque una composizione nella quale si creano dei rapporti di sensibilità fra la fotografia, colori e forme, per un risultato di contenuto unico. […] La scelta della fotografia per il fotomontaggio è dunque importantissima, perché deve entrare in un'ordine severamente prestabilito dalla composizione e completarne il contenuto narrativo.
Si avrà così un insieme lirico nel quale il racconto di un fatto o di un oggetto non è banalmente espresso attraverso l'oggettivismo proprio della fotografia, ma lo si percepisce e vivrà nell'atmosfera creata[217].

C'è qui una sfumatura di senso che avvicina il fotomontaggio a una vera composizione pittorica dove l'elemento fotografico si rapporta, in modo oculato e con una regia impeccabile, all'elemento grafico e pittorico, a colori e a forme, in una pura contaminazione che fa pensare alle "composizioni fotografiche" del giovane Bruno Munari ma soprattutto, ancora una volta, alla sintesi tra tipografia, grafica e linguaggio fotografico viste con il *Typofoto* di Moholy-Nagy[218]. Proprio due esempi fotografici dell'autore ungherese vengono

---

[217] Veronesi, Luigi, Pallavera, Battista, *Del fotomontaggio*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 12, dicembre 1934, p. 278.
Più avanti negli anni, Luigi Veronesi tornerà a parlare di fotomontaggio in modo molto più dettagliato e componendone una vera e propria sintesi storica, dalle origini alla Seconda Guerra Mondiale: "Attraverso associazioni di immagini ottenute dalla visione simultanea di più soggetti (cose o persone composte secondo un ordine ed un ritmo precisi) il fotomontaggio può narrare, descrivere, suscitare le più varie e profonde sensazioni, a fianco dell'arte figurativa quale opera d'arte esso pure. La realtà viene trasfigurata, le dimensioni e le proporzioni reali, il tempo e lo spazio non esistono più; si creano altre dimensioni, altre proporzioni: quelle proprie del fotomontaggio; il mondo viene scomposto e ricomposto seguendo solo le leggi della fantasia. In pochi anni dall'epoca della sua invenzione (avvenuta in Germania per opera di Heartfield verso il 1920) il suo linguaggio è diventato universale: dal giornale al manifesto, dal libro al catalogo, dalla decorazione murale fino al cinema tutti i veicoli della cultura, tutti i mezzi di comunicazione del pensiero si valgono oggi del fotomontaggio come dell'ausilio più sicuro; dovunque esso è presente e intelligibile. La sua importanza è dunque grandissima anche quando esso sia soltanto al servizio della cronaca o della propaganda, senza intenzioni artistiche". Cfr. Veronesi, Luigi, *Il Fotomontaggio*, in "Note fotografiche", n. 18, Milano, luglio 1941, pp. 15-7, cit. in Zannier, Italo, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, cit., p. 94.
[218] Silvia Bignami cita anche un importante articolo di Vinicio Paladini — personaggio visto quale tramite importante tra l'avanguardia europea, soprattutto costruttivista ma anche dadaista grazie all'intermediazione di Prampolini a metà degli anni Venti — dal titolo *Fotomontage*, apparso nel 1929 e dunque precedentemente a quello di Modiano. L'autore parte anch'esso dall'ambiente tedesco, e in particolare da Moholy-Nagy e Hannah Höch, per proporre la sua ricognizione sull'uso del fotomontaggio dagli esordi fino alla sua evoluzione in Russia, ai fini di propaganda e "per esercitare quella pressione sulla immaginazione popolare che era necessario ai fini dell'arte statale", e concludendo con se stesso e Ivo Pannaggi tra gli unici esempi degli di nota in Italia. Cfr. Paladini, Vinicio, *Fotomontage*, in "La Fiera Letteraria", a. V, 10 novembre 1929, p. 4, cit. in Bignami, Silvia, *op.cit.*, p. 202.

riprodotti, come esempio, nel già citato articolo di Modiano, in cui sono contrapposti alla "fotografia d'arte" che li sovrasta in un sottile montaggio di immagini. Scrive Modiano:

> Altre tendenze animano la fotografia d'avanguardia. E chi conosca i fotogrammi, i photomontages, le "copie negative" di Moholy-Nagy, per esempio, sa quale importanza assuma la fotografia in cospetto del purismo della pittura astratta e delle altre teorie nelle arti plastiche[219].

Dopo una precisa distinzione tra la fotografia cosiddetta artistica e ottocentesca da quella coeva che invece ha valore di documento, Modiano continua riprendendo le teorie dell'artista ungherese ma anche di Rodčenko:

> La scelta dei soggetti è stata integrata dai nuovi "modi" della fotografia; una plasticità più ardita e piena, una sensibilità più acuta, una nuova graduazione del chiaroscuro e, specialmente, un nuovo impiego della prospettiva, da quella orizzontale a quella verticale, suggerita dalla possibilità della tecnica d'oggi (ascensori, aeroplani). […] Occorrono, quindi, visione rapida e suggestiva, chiarezza di espressione figurativa, semplicità della disposizione, invenzioni spiritose di photomontages, di accostamenti, di legature. E tali sono i caratteri precipui della nuova fotografia, aiutata, come s'è detto, dalla tipografia nuova. […] Qui ha già largo impiego un tipico prodotto della fotografia attuale: il photomontage; sovrapposizione, cioè, di plurime immagini, che costringe in una unità di tempo e di luogo oggetti e momenti fra loro diversi. […] Mezzo figurativo di una efficacia enorme, tanto più espressivo quanto più accorta è la scelta degli elementi e la loro distribuzione[220].

Modiano esemplifica l'articolo con una "Copertina di gusto attuale", ovvero un fotomontaggio che mescola e fonde insieme due vedute dall'alto di due strade centrali di Milano con i suoi tram, un'altra con i pedoni, alcune sagome di automobili in coda e una grande immagine di un semaforo, insieme all'iscrizione "Analisi e regolazione del traffico", "Reale Automobile Club d'Italia/Automobile Club Milano". La didascalia spiega il significato della stessa immagine: "Il fotomontaggio esprime la sensazione di tumultuoso, di imbottigliato, caratteristica del traffico di Milano prima che fossero attuate le riforme trattare[te] nel volume cui la coperta è destinata"[221] (Figura 69).

Il 1931 pare proprio risultare l'anno di Moholy-Nagy in Italia, divenendo sempre più un esempio imprescindibile per la grafica e la fotografia; lo cita anche Edoardo Persico ne "La Casa bella" dell'aprile, in *Fotografia tedesca*, e poi del maggio, in *Occhio e fotografia*, dello

---

[219] Modiano, Guido, *Fotografia 1931*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e tecnica grafica", a. II, n. 12, dicembre 1934, p. 276.
[220] Ivi, pp. 276-277.
[221] Ivi, p. 277.

69. Guido Modiano, *Fotografia 1931*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e tecnica grafica", a. II, n. 12, dicembre 1934, p. 276. Riproduzione GAP srl.

stesso anno recensendo in tali sedi due libri che pubblicano fotografie dell'autore ungherese: si tratta, in dettaglio, di uno dei due volumi per la collana *Fototek* a direzione Franz Roh[222] e dell'antologia *Foto-Auge (Das lebendingste Fotobuch der Gegenwart)* sempre a cura di Roh e di Jan Tschichold, dove, oltre a Moholy-Nagy, compaiono anche, tra gli altri, El Lisitskij, Man Ray ed Eugène Atget[223].

Come afferma giustamente Silvia Paoli[224], l'attenzione di Persico verso lo scenario fotografico internazionale, espresso all'interno di "La Casa bella" in quegli anni, lascia trapelare che egli conoscesse bene le vicende della fotografia tedesca e anche americana di quegli anni, proprio grazie al tramite delle riviste di architettura straniere con cui la redazione milanese era in contatto ("Architectural review", "Moderne Bauformen", tra le altre) e delle quali recensiva le principali opere pubblicate. Ma attraverso la recensione dell'antologia

[222] L'altro volume della collana *Fototek*, sempre recensito da Persico in *Fotografia tedesca*, è quello dedicato ad Aenne Biermann.
[223] Cfr. Persico, Edoardo, *Fotografia tedesca*, in "La Casa bella", a. IV, n. 40, aprile 1931, pp. 52-53.
[224] Cfr. Paoli, Silvia, *op. cit.*, pp. 106-109.

Foto-Auge, è davvero particolare l'attenzione dimostrata nei confronti dell'ambito europeo e più in dettaglio tedesco. Come scrive Persico:

> "fotomontages", fotogrammi e fotopitture: Atget e Baumeister, Man Ray e Max Ernst, Moholy Nagy e Lissitzky. Si possono seguire, così, i tentativi che, in tutta l'Europa e con i criteri più diversi, sono stati fatti in fotografia: dalla ricerca della pura obiettività tentativi di un realismo magico; dalla simultaneità del "montaggio" all'accordo di fotografia e pittura; dalla sostituzione della camera oscura con l'impressione diretta sulla carta, alla fotografia documentaria e al cartello réclame[225].

Per quanto riguarda la ricezione delle nuove tecniche di montaggio e di fotomontaggio all'interno delle riviste italiane, laddove "Quadrante", come visto, diffonde sia i propri montaggi di immagini che i fotomontaggi riprendendo spesso la retorica dei procedimenti visuali utilizzati dalla propaganda fascista, fondandoli sulla collisione di senso e quasi sempre riproducendoli a piena pagina e senza la ricerca di un'articolazione particolare con i testi e i caratteri tipografici, "La Casa bella", dal 1930, ma come vedremo anche "Domus" più avanti negli anni e in una congerie completamente diversa, mette a punto dei procedimenti che creano una sorta di montaggio. Un esempio è ancora la rubrica *Stile* di Edoardo Persico che mette a confronto immagini di architettura, arte, moda, veicoli, mobili, utilizzando frequentemente e, quasi in modo sistematico, la tecnica del fotomontaggio, in un'accelerazione semantica senza precedenti per la rivista e, a differenza di "Quadrante", giocando non più sulla collisione di senso o sui rapporti shock dovuti all'accostamento di immagini per analogie formali o stilistiche, ma puntando sull'amplificazione di senso e sulla reiterazione semantica risultante dalle associazioni tematiche: un interno elegante di un negozio di abbigliamento insieme al profilo di donna *à la page* e via dicendo. O ancora *Città 1932*, altra rubrica che deve evocare le caratteristiche della città moderna, la quale in effetti presenta soprattutto fotografie di interni di negozi e bar milanesi, giocando sul procedimento retorico dell'ellisse (la città moderna in Italia nel 1932 è ancora lontana dall'essere una realtà tangibile, afferma Persico)[226]. Jannière afferma che nonostante l'aspetto sofisticato dell'impaginazione, l'estetica fotografica che invece tali rubriche presentano risulta piuttosto banale, trattandosi il più delle volte di vedute frontali rivolte sempre verso l'interno di un negozio: i dispositivi grafici di messa in pagina di tali procedimenti retorici di montaggio risentono inoltre più delle geometrie, della simmetria della griglia e dell'ortogonalità del

[225] Persico, Edoardo, *Occhio e fotografia*, in "La Casa bella", a. IV, n. 41, maggio 1931, pp. 57-58.
[226] Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales…*, cit., p. 99.

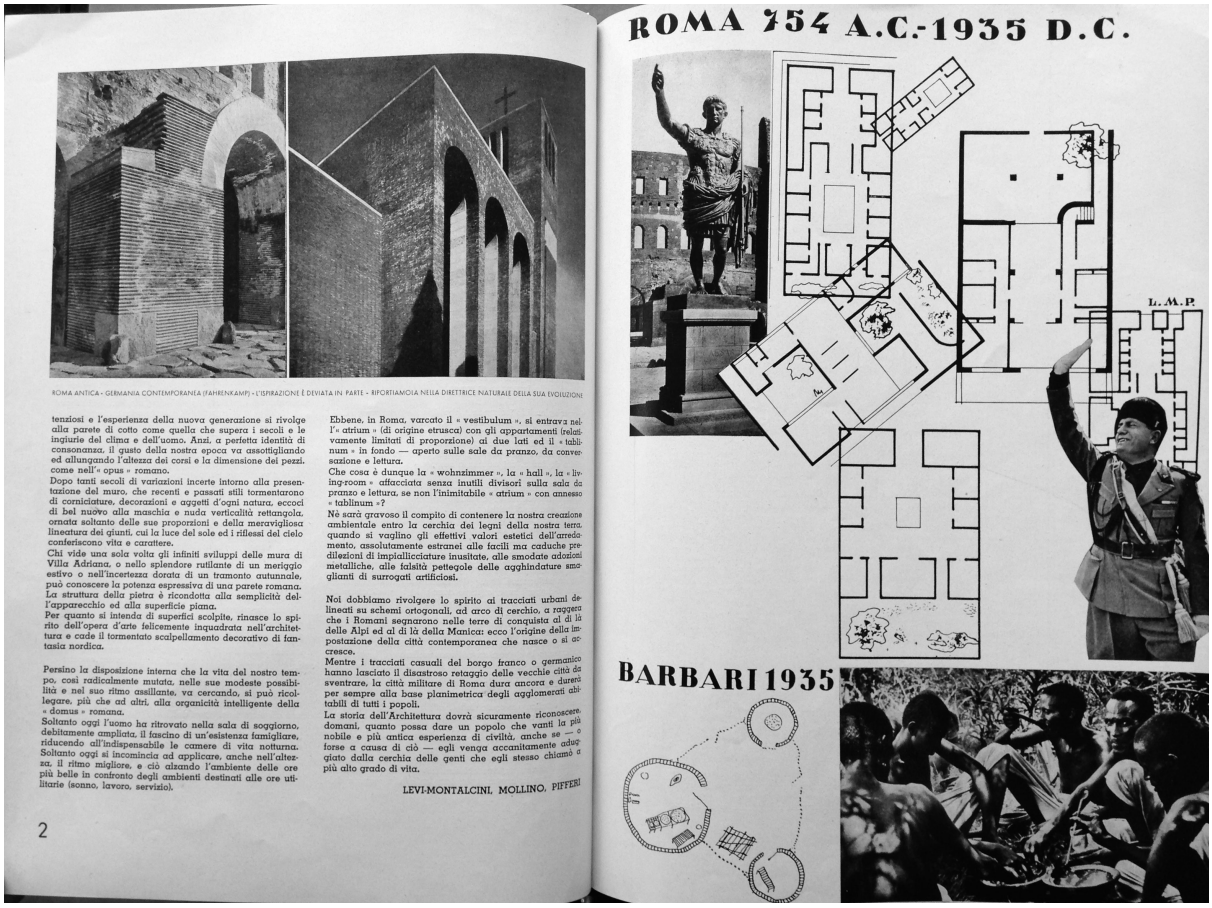
Bauhaus di fine anni Venti che dei montaggi costruttivisti basati piuttosto sullo squilibrio dinamico della pagina. Tali artifici rafforzano maggiormente la frontalità suggerita dalle immagini fotografiche selezionate, raddoppiando in un certo senso la messa a distanza della Nuova Oggettività fotografica, oltretutto eliminando pressoché totalmente il testo scritto, trasformato adesso in didascalia lunga, secondo i modi in atto nella coeva pubblicità[227].

Nel 1936, in un clima completamente diverso, quando oramai il fascismo ha preso campo anche all'interno della pubblicazione periodica imponendo temi e motivi, "Domus" veicola montaggi di immagini in linea con le consuetudini dell'epoca che vedono la diffusione, meglio il dilagare di numerosi fotomontaggi tesi a rinsaldare il "culto della romanità" al centro del fascismo e delle sue politiche culturali[228], così come il fiorire di pubblicazioni, articoli in riviste, eventi espositivi con un forte richiamo all'arte romana. Mi riferisco, in particolare, al montaggio pubblicato sul fascicolo di febbraio 1936, in un articolo *Civiltà Sic Nos Non Nobis*, a firma di Levi-Montalcini, Mollino e Pifferi, in cui una fotografia con un arco, esempio della Roma Antica, viene accostata e contrapposta a un esempio tedesco, in particolare alla chiesa di Santa Maria a Mülheim di Emil Fahrenkamp, mentre sulla pagina a fianco vengono presentate la Roma del 754 a.C. e quella del 1935 d.C. Le due fotografie mostrano la statua di Ottaviano Augusto nella posa del saluto romano a cui corrisponde più in basso quella di Mussolini nella medesima posa ma più sorridente, con tutto un collage tra di loro di piante della *domus* romana e della casa contemporanea, simbolo della continuità tra le due epoche. Questo *mélange* di romanità sovrasta i Barbari 1935, rappresentati in modo stereotipato da una pianta di un villaggio africano e dalla fotografia di un gruppo di uomini dalla pelle nera, forse etiopi, seduti in mezzo a delle sterpaglie, mentre mangiano con le mani attingendo da un grande recipiente (Figura 70). La presentazione di un simile montaggio, esempio di retorica fascista, arriva anche in contrapposizione, evidentemente in risposta, alla pubblicazione del capolavoro grafico a firma di Edoardo Persico, di quella che Modiano definirebbe un'opera emblematica, ovvero *Arte romana: la scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri*, supplemento al numero di dicembre del 1935 della stessa rivista, dove il tema della Roma Antica viene espresso attraverso soluzioni innovative che in realtà creano un contrappunto alla stessa retorica iconografica del regime:

---

[227] Ivi, p. 102.

[228] "Quadrante" riporta nel numero 3 del luglio 1933 alcune parole di Mussolini: "…senza le pagine della storia di Roma, tutta la storia universale sarebbe terribilmente mutilata e gran parte del mondo contemporaneo sarebbe incomprensibile". In Bardi, Pier Maria, *La pace di Mussolini*, in "Quadrante", a. I, n. 3, luglio 1933, p. 3.



70. S.a., *Roma 754 a.C. - 1935 d.C./Barbari 1935*, in "Domus", n. 98, febbraio 1936, p. 3. Esempio di montaggio finalizzato alla retorica fascista nel periodo di espansione coloniale e della sua ricezione all'interno della pubblicazione periodica di settore.

> A questo scopo, si è preferito trascurare il gesto di una statua per l'espressione di una testa, o l'architettura di un sarcofago per un particolare del rilievo; e si sarebbe giunti più in là, perfino all'esaltazione di un frammento, se quest'antologia avesse potuto risolversi in un atlante della plastica romana[229].

Fotomontaggi e montaggi di immagini, il cui utilizzo è piuttosto originale all'interno della pubblicazione periodica di architettura, in particolare in "Quadrante", sono dispositivi e procedimenti di manipolazione dell'immagine ormai comprovati e di uso corrente ma che, secondo Jannière, determinano la specificità di tali riviste in quanto produttrici di senso, molto di più rispetto alla scelta e all'utilizzo di immagini fotografiche che esse fanno, mai sistematici, oppure anche nei confronti della ricezione della nuova fotografia che, come

[229] Persico, Edoardo, *Arte romana: la scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri*, Edizioni Domus, Milano 1935, p. XXVIII.

vedremo nel prossimo capitolo, avviene solo con riserva[230]. Se negli anni "Casabella" e "Quadrante", ma paradossalmente anche "Architettura", si impegnano nella diffusione di fotografie la cui estetica deriva da quella più propria alle avanguardie — in particolare le riprese dal basso verso l'alto e ravvicinate — si constata comunque il perdurare di forme molto più convenzionali della fotografia. La moltiplicazione di immagini come documentazione della realizzazione di un'opera o testimonianza di un avvenimento, senza la ricerca di una particolare estetica, riguarda così gli inizi di "Domus" e "Casabella", di "Emporium", "L'Architettura italiana" o "Rassegna di architettura", ma ricorre comunque di frequente anche in "Architettura".

In conclusione quindi, a partire dalla metà degli anni Trenta, tali riviste, "Domus" in misura minore, generalizzano così delle forme di visualizzazione dell'architettura e della città e lo fanno indebolendo il carattere esploratorio di queste forme, allontanandosi da quelle posizioni più radicali della scena architettonica europea della fine degli anni Venti.

Il rapporto tra architettura e fotografia comunque, risente ancora profondamente delle sperimentazioni nate in campo più avanguardista, come ben espresso nel 1934 da Antonio Boggeri in un'importante lettera ad Attilio Rossi pubblicata dalla rivista "Campo Grafico".

In merito alle discussioni coeve relative all'utilizzo e ai progressi della fotografia, in particolare alle sue relazioni con l'architettura, Boggeri scrive:

> Caro Rossi, sulla fotografia d'oggi c'è ancora molto da dire anche se l'argomento non è più nuovissimo. […] quanto alla sensibilità della fotografia nuova ed alla sua capacità d'acclimatarsi, il cinematografo ha provveduto a risvegliarla ed eccitarla, a darle soprattutto un suo carattere adeguato a più nobili ispirazioni; ed ecco segnata la sua strada. Finché oggi, non più elemento di fortuna ma organo motore della ispirazione, la fotografia rappresenta qualcosa di preciso e concreto; definibile teoricamente come un modello d'architettura: l'originalità e la chiarezza, le

[230] E Jannière cita a tal proposito, a pagina 102, un testo di César Domela, già citato a sua volta da Eckhardt Neumann, sostenendo che l'interesse verso la fotografia da parte delle riviste di architettura consiste più nelle associazioni, nei tagli e nelle figure retoriche che nei caratteri formali della fotografia in sé: "Le photomontage est la transformation artistique d'une ou de plusieurs photographies sur une seule surface d'image (avec typographie ou couleur) en une composition unitaire. Il faut pour cela un savoir-faire certain, une connaissance de la structure de la photographie (structure du grisé), de la répartition des surfaces et de l'élaboration de la composition. […] Nous vivons à l'époque de la précision la plus extrême et des contrastes les plus poussés et nous en trouvons l'expression dans le photomontage. Il représente une idée; la photographie, un objet. Il existe certaines analogies entre le photomontage et le film, à la différence que le film montre en une suite continue ce que le photomontage concentre en une seule surface". Cfr. Domela, César, 1931, cit. in Neumann, Eckhard, *Le graphisme fonctionnel: entre les nouvelles conceptions artistiques et les besoins de la société industrielle*, in Hulten, Pontus (a cura di), *Paris-Berlin 1900-1933*, catalogue d'exposition, (Centre Georges Pompidou, Paris, 12 juillet - 6 novembre 1978), Centre Georges Pompidou, Paris 1978, p. 510.

> proporzioni armoniche e l'equilibrio delle masse, chiare e scure, formano nell'insieme il canone della perfezione. […] Ma anche se ora si va gridando che s'è esagerato colle prospettive, coi tagli arditi e cogli ingrandimenti dei dettagli, e si guarda con più pace a certi ritorni quasi si trattasse di pentimenti, non bisogna dimenticare che sono state proprio quelle audacie e ribellioni a svegliare dal letargo e mostrato cosa "si può fare" se non cosa "si deve fare"[231].

Dunque, nonostante ci sia ormai un pacifico ritorno, non si può prescindere dalle "audacie e ribellioni" degli anni Venti che hanno sicuramente giocato un ruolo importante nelle riviste di architettura poiché funzionali alla comunicazione delle stesse. Si è sicuramente registrata una parabola nell'utilizzo della fotografia da parte dei periodici di settore e, laddove si ha innovazione nei primissimi anni Trenta, si giunge poi a una sclerotizzazione di forme e contenuti dalla metà fino alla fine dello stesso decennio, così come negli anni Quaranta; tale progressione, del resto, corre parallela con le vicende politiche e architettoniche italiane.

3.5 Tra storia e fortuna visiva: una questione di ricorrenze. Gli architetti e i soggetti maggiormente rappresentati nelle diverse riviste

È nel periodo storico che intercorre tra le due guerre, in Italia, che il ruolo dell'architettura registra un netto cambiamento dovuto soprattutto ai suoi protagonisti, in particolare gli architetti, poiché essi assumono la veste di costruttori di una vera e propria base ideologica che compensi quella di un regime che presenta invece delle debolezze teoriche, di un fascismo, insomma, la cui dottrina mostra imprecisioni e incoerenze[232].

Per indagare in quale modo e misura avvenga tale "sovraccarico ideologico" nei confronti dell'architettura contemporanea e come questo si traduca in "sovrabbondanza di immagini" — di cui parla Jeffrey Schnapp — che permette di divulgare in modo capillare tale architettura fin tanto da fruirla quasi esclusivamente per via delle sue rappresentazioni, occorre leggere tale stagione architettonica soprattutto alla luce delle informazioni iconografiche tratte dalle riviste di settore.

Di fatto, per la loro natura, le immagini fotografiche circolano e vengono diffuse capillarmente sia in territorio nazionale che internazionale, soprattutto tramite gli scambi tra

---

[231] Boggeri, Antonio, *Lettera a "Campo Grafico"*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 12, dicembre 1934, p. 271.

[232] Per ampliare l'argomento si vedano le teorie di Schnapp, Jeffrey Thompson, *Fascism's Museum in Motion*, in "The Journal of Architectural Education", n. 45, February 1992, pp. 87-97, dove in particolare, a p. 88, sostiene che il fascismo esige una sovrapproduzione estetica e di conseguenza una sovrabbondanza di immagini, come di slogan e di edifici, proprio allo scopo di colmare la sua base ideologica instabile.

redazioni e tra architetti; pratica assai frequente e comune è determinata dal reimpiego di questi materiali anche a distanza di anni attraverso i tagli, le manipolazioni, gli scorpori, l'utilizzo di determinati dettagli e di ingrandimenti[233]. Chiaramente, anche il soggetto architettonico non resta escluso da tale tipo di manipolazione capace di agire sia a livello fisico che, di conseguenza, semantico della fotografia e, non di rado, questo avviene più che negli anni, dunque in una direzione verticale, tra una rivista e l'altra, ovvero in orizzontale, e un simile aspetto sarà indice di una precisa, determinata politica editoriale.

Lo spoglio di otto importanti riviste di architettura italiane degli anni Trenta, in particolare dal 1928 al 1943, ha permesso di trarne dei dati utili per formulare una lettura ulteriore, quella di una storia appunto "visiva", della situazione architettonica del periodo.

Data l'eterogeneità di orientamenti e di politiche editoriali e redazionali, relativa alle otto riviste in oggetto, ho preferito mantenere la ripartizione tra una testata e l'altra ai fini sia della catalogazione che per i report da essa derivanti, affinché tali risultati potessero essere analizzati anche comparativamente e che il quadro conclusivo potesse restituire la conformità, o meno, dei dati con le stesse politiche redazionali adottate e dichiarate, trovandone verifiche o confutazioni.

Seguendo un ordine "geografico", sono quattro i centri italiani in cui tali riviste fioriscono: Torino, Milano, Bergamo e Roma. Partendo dalla prima località, emerge un periodico quale "L'Architettura italiana", ormai nel pieno delle sue pubblicazioni e rodata poiché nata nell'ottobre del 1905: rivista che, come espressamente affermato fin dai suoi esordi dagli allora direttori ingegner Carlo Bianchi e architetto Antonio Cavallazzi e come ribadito nel 1928, si configura come "mensile di Costruzione e di Architettura pratica", estremamente oggettiva e perciò senza la necessità di appoggiare una particolare scuola o di seguire un determinato indirizzo artistico, semmai scrupolosa e diligente nel raccogliere fedelmente da ogni parte d'Italia "il bello, il nuovo, il pregevole" e nel presentarlo "con quella ricchezza di mezzi di riproduzione che in questi ultimi anni si seppero trovare"[234]. Un'opera insomma

[233] Curiosa e emblematica sarà, da questo punto di vista, la parodia pubblicata da Munari nel luglio 1944 per conto del Gruppo Editoriale Domus, nelle sue *Fotocronache*, un autentico reportage fotografico su *Inez, l'isola dei tartufi*, con tanto di testo a commento delle immagini: un *truquage* che viene svelato soltanto alla fine, quando l'autore mostra che tutte le fotografie pubblicate rappresentano dei ritagli, dei particolari provenienti da una stessa immagine Alinari e che l'isola è pura invenzione; "Naturalmente, cari lettori, l'isola dei tartufi non esiste, purtroppo. Questo però non impedisce ad un fotocronista di inventarne una, dimostrando che si può essere fotocronisti anche senza fare le fotografie". In Munari, Bruno, *Fotocronache*, cit., p. 16.

[234] Redazione, *Ritorniamo sulla nostra via*, in "L'Architettura italiana", a. XXIII, n. 1, gennaio 1928, p. 1.

prettamente pratica, un valido sussidio per il professionista aperto sia agli indirizzi più conservatori che a quelli più innovativi, lasciando al pubblico il massimo e pieno grado di giudizio. Tale orientamento redazionale si manterrà sempre, anche con l'arrivo di Armando Melis alla direzione della rivista a partire dal gennaio 1933[235].

Queste dichiarazioni di intenti e di uniformità nelle scelte editoriali verranno smentite, come vedremo, con la predilezione per uno scenario architettonico piemontese, più in dettaglio torinese, ma piuttosto provinciale e non nazionale come decantato nel programma iniziale, oltre a una certa dose di autocelebrazione per quanto concerne gli autori pubblicati, dal momento che il direttore Melis e i redattori Mario Dezzutti e Arturo Midana risultano tra i più rappresentati per numero totale di immagini che a loro si riferiscono. Fra gli architetti che la rivista promuove maggiormente, inoltre, una forte componente è naturalmente rappresentata da esponenti di origine o di adozione torinese. Ancora una volta compare Melis, ma anche Aldo Morbelli, Giorgio e Annibale Rigotti, Mario Passanti, la maggior parte dei quali sono laureati presso il Politecnico e il Regio Istituto Superiore di Ingegneria di Torino; si ha infine qualche eccezione romana, come Clemente e Andrea Busiri Vici. Su un totale di 9323 immagini catalogate, considerando la non attribuzione di 429 immagini che non riportano espressamente la paternità del soggetto ivi rappresentato, i nomi degli autori delle opere rappresentate risultano essere 657, presenti singolarmente e in gruppo. Da tali report risulta l'emergere di una generazione di architetti poco più che trentenni nel periodo tra le due guerre, tra i più rappresentati ne "L'Architettura italiana", che animano e gravitano intorno all'Esposizione di Architettura del 1928, momento d'esordio dell'architettura razionalista. Melis, in particolare, con il coordinamento di Giuseppe Pagano, partecipa a tale esposizione e forma il gruppo GANT dei Giovani Architetti Novatori Torinesi in cui entrano a far parte, tra gli altri, Paolo Perona, Mario Dezzutti e Mario Passanti, tutti nel novero dei maggiormente rappresentati all'interno della rivista, come in dettaglio nella Tabella 1:

---

[235] Melis, Armando, *I propositi della nuova direzione*, in "L'Architettura italiana", a. XXVIII, n. 1, gennaio 1933, p. 1: "La nostra Rivista non è un organo di battaglia, come amano definirsi le pubblicazioni che durano sei mesi: è un organo di informazione. Questa sarà attenta, e per quanto è possibile completa. Non coltiveremo il genere polemico, né vogliamo essere i primi a scoprire e precisare i nuovi orizzonti dell'architettura italiana: non è l'ufficio nostro e lo affermiamo subito, con la necessaria modestia e con il necessario rispetto per la sopportazione dei lettori e nostra. Non cercheremo di indirizzare il pubblico verso una tendenza particolare, ma aderenti con assoluta imparzialità al gusto attuale non daremo ospitalità se non alle opere che sono concepite con dignità. […] Il commento, la presentazione dell'opera architettonica saranno rivolti a mettere in evidenza le particolarità interessanti che presenta la costruzione dal lato estetico e dal lato costruttivo; con limitatissimi aggettivi, ma in compenso con spirito assolutamente sereno, equanime, vorrei dire amichevole".

Tabella 1 - I 20 architetti maggiormente rappresentati ne “L’Architettura italiana”

Architetti	Numero di rappresentazioni
Melis Armando	320
Rigotti Giorgio	209
Morbelli Aldo	207
Grassi Ferruccio	204
Passanti Mario	189
Midana Arturo	183
Mosso Nicola	168
Busiri Vici Andrea	163
Dazzi Giovanni	161
Bernocco Giovanni	144
Dezzutti Mario	139
Tedesco Rocca Arrigo	139
Pellegrini Enrico	137
Rigotti Annibale	116
Perona Paolo	114
Ponti Gio	109
Mollino Carlo	104
Fagnoni Raffaello	103
Busiri Vici Clemente	102
Sotsass Ettore	97

Maggiore varietà si registra nella pubblicazione di soggetti architettonici, per un totale di 996 soggetti catalogati, dei quali 140 registrano una sola occorrenza, 98 di essi compaiono invece due volte, 96 tre volte. Prevale la rappresentazione di esempi limitrofi e dunque la concomitanza geografica alla sede redazionale, in particolare i progetti per il concorso del Palazzo della Provincia a Torino o quelli per la Ricostruzione del Teatro Regio, così come la Nuova Sede della Società Reale Mutua di Assicurazioni, sempre nel capoluogo piemontese, firmata da Armando Melis e Giovanni Bernocco. Non mancano poi gli esempi nazionali, soprattutto i grandi eventi, i concorsi, sempre puntualmente analizzati nella rivista: primo fra tutti il concorso per il Palazzo del Littorio in Roma, documentato con 105 immagini, fino ai progetti per la Casa Littoria a Verona, documentata con 63 immagini, o al Collegio Costanzo Ciano a Napoli, con 56 (Tabella 2):

Tabella 2 - I 20 soggetti maggiormente rappresentati ne “L’Architettura italiana” con relativi autori

Soggetti	Autori	Numero di rappresentazioni
Concorso Palazzo del Littorio a Roma	Aloisio, Tedesco Rocca, BBPR, et. al.	105
Concorso Palazzo della Provincia a Torino	Faravelli; Momo, Morbelli, Catalano; Rigotti; Tedesco Rocca	67
Progetto Ricostruzione Teatro Regio di Torino	Aloisio; Morbelli, Morozzo Della Rocca; Sotsass, Cuzzi, Pifferi; Lorenzelli et al.	65
Concorso Casa Littoria a Verona	Grassi, Merlotti, Renacco et al.	63
Ricostruzione isolato di Sant’Emanuele in via Roma a Torino	Melis Armando	62
Nuova Sede Società Reale Mutua di Assicurazioni a Torino	Melis, Bernocco	61
Collegio Costanzo Ciano a Napoli	Fondazione Banco di Napoli	56
Progetto di Colonia Marina a Riccione	Sotsass, Guaitoli; Catalano, Momo et al.	55
Concorso Nuova Sede Ente Nazionale della Moda a Torino	Levi Montalcini; Sotsass et al.	53
Concorso Nuove Cliniche di Padova	Braga, Casalis, Lavini; Longo; Griffini et al.	49
Sede Società Ippica a Torino	Mollino Carlo	49
Nuovo Quartiere Abitazioni per i dipendenti S. A. Ansaldo a Genova	Morbelli, Morozzo; Zappa	49
Caserma di artiglieria divisionale	Bassanesi, Pagani; Burzio et al.	46
Il Castello di Canelli	Midana Arturo	44
Addis Abeba prime realizzazioni italiane	-	43
Sede Unione Fascista Industriali a Biella	Mosso Nicola	43
Concorso Marelli per le case rurali	Mezzanotte, Griffini; Torres et al.	43
Villa M. a Camaiore	Rondelli Aldo	42
Concorso per la Casa del Goliardo a Torino	Cuzzi, Levi Montalcini, Perona; Grassi et al.	41
Colonia Elioterapica III gennaio a Torino	Ferroglio, Grassi, Passanti	41

Un posto di rilievo è riservato, soprattutto a partire dal 1933, come espresso nel programma iniziale di Melis, all’edilizia abitativa e sociale, industriale e alle costruzioni littorie: il regime trova ampia risonanza con le sue realizzazioni, in particolare con le sedi di società ed enti corporativi e assistenziali. Al concorso per il Palazzo del Littorio in Roma, il “più importante che l’Italia Fascista ha bandito per la sua Sede nell’Urbe”[236], la rivista dedica un intero fascicolo, quello di novembre del 1934, presentando oltre trenta progetti partecipanti in ordine alfabetico e con un numero di immagini che rispecchiano “la materiale disponibilità

[236] S.a., *Il Concorso per il Palazzo del Littorio in via dell’Impero a Roma*, in “L’Architettura italiana”, a. XXIX, n. 11, novembre 1934, p. 365.

delle riproduzioni", come la redazione tiene a precisare, senza aggiungere commenti né rispecchiare preferenze particolari, in uno tra i concorsi più controversi nella storia dell'architettura italiana, segno della confusione del regime nei confronti delle arti.

In definitiva dunque, le ricorrenze, in particolar modo quelle autoriali, all'interno della rivista tendono a smentire il suo programma iniziale e nazionale, aspetto che risulta ancora più singolare se si considera il ruolo de "L'Architettura italiana" nei primi anni della sua comparsa, di fatto l'unica a testimoniare una voce di "polemica e di combattimento" (come dirà Carlo Emilio Rava nell'editoriale comparso nel numero di gennaio 1939), una rivista che saluta con cordialità ed entusiasmo la costituzione del Gruppo 7 e l'origine del rinnovamento dell'architettura italiana. Tale ruolo evidentemente va mutando con l'incedere degli anni, in direzione di un maggiore regionalismo, perlomeno dal punto di vista iconografico: la ragione di tale cambiamento è probabilmente da additarsi alla nascita e all'ingresso di nuove riviste di settore, dunque di più voci in campo, anche "politiche", che creano un dibattito acceso in materia. Il numero di occorrenze di immagini ci restituisce allora una sfasatura, un'incongruenza con gli intenti iniziali ulteriormente ribaditi, tra l'altro, dal programma del 1933, che va a collocare la testata, a dispetto anche del titolo il quale continua a mantenere un carattere nazionale, in direzione di un provincialismo evidentemente cercato, proprio a evitare prese di posizioni e faziosità in quello spinoso dibattito circa l'architettura negli anni Trenta, rimanendovi fino a quando possibile estranea[237] in nome di un'oggettività cercata e di un professato non polemismo.

Procedendo con l'analisi dei periodici italiani degli anni tra le due guerre, si registra immediatamente, in modo palese, un'incidenza dell'immagine architettonica in primis a livello quantitativo: è infatti in tale sede, cioè nella pubblicazione periodica espressamente di settore, che i numeri aumentano esponenzialmente, dalla comparsa di tali prodotti sulla scena editoriale procedendo nel corso degli anni. Testate come "L'Architettura italiana" e "Architettura e Arti Decorative", le quali emergono per prime a livello temporale, seguite poi da "Domus", "Casabella", "Rassegna di architettura", "Architettura", "Quadrante" e infine

[237] Dal 1938 tutte le testate sono "obbligate" a una certa linea, o comunque a una presa di posizione, e lo si deduce dalla pubblicazione di molti editoriali e articoli circa l'architetto fascista, l'arte di stato, ma soprattutto la razza che "L'Architettura italiana" pubblica ad esempio nel 1939 (Cfr. tra gli altri: Cavallari Murat, Augusto, *Architettura d'oggi e sua giustificazione storica*, in "L'Architettura italiana", a. XXXIV, n. 1, gennaio 1939, pp. 1-3; Rava, Carlo Enrico, *Architettura di razza italiana*, in "L'Architettura italiana", a, XXXIV, n. 2, febbraio 1939, pp. 27-39; Melis, Armando, *In margine all'autarchia*, in "L'Architettura italiana", a. XXXIV, n. 3, marzo 1939, pp. 69-70).

"lo Stile", trovano indubbiamente la loro collocazione, nel settore della pubblicazione, così come il loro tratto distintivo e fortemente caratterizzante, nell'utilizzo ampio e documentato delle immagini fotografiche, slittando dalla predilezione per il disegno architettonico, in particolare di piante e sezioni più che di prospetti, ancora ampiamente in uso alla fine degli anni Venti, a una vera e propria sorta di "devozione" per la fotografia, dilagante a partire dai Trenta, in particolare dal 1931-1932, quando le suddette riviste iniziano a scoprirne le potenzialità non solamente descrittive e documentarie ma piuttosto narrative e "formali". Le fotografie arrivano a occupare l'intero volume, stampate spesso a tutta pagina, in bianco e nero o a colori, accostate secondo temi o richiami appunto "formali" al fine di sollecitare paragoni e confronti: in definitiva, la fotografia entra così a stretto contatto con la costruzione architettonica tanto da interpretarla a suo modo, rileggerla e ri-produrla, perché no ricostruirla. Si registra allora un indugiare maggiormente sui particolari, ad esempio le scale interne di un edificio, sulle facciate, sugli elementi di raccordo e sugli infissi, insomma su quegli aspetti che più si adattano alla costruzione e alla resa delle geometrie, siano esse segmentate e frazionate piuttosto che sinuose e continue.

Si ha dunque la coscienza dell'importanza dell'immagine fotografica per l'architettura in primo luogo e per le riviste di architettura subito di conseguenza. Gio Ponti in "Domus" parla molto di fotografia, tanto da promuoverla con esempi italiani ed esteri, ma soprattutto dedicandole una vera e propria rubrica con cadenza mensile, a partire dal numero 53 del maggio 1932, quando pubblica il suo notorio "Discorso sull'arte fotografica"[238], fino all'anno successivo, precisamente all'aprile 1933 quando si interrompe, probabilmente anche per la comparsa di "Fotografia", rivista bimestrale di arte e tecnica fotografica diretta da Guido Pellegrini e organo ufficiale del Circolo Fotografico di Milano, edita sempre dalle Edizioni Domus e pubblicizzata proprio su "Domus" a partire dall'agosto 1933: uno strumento apposito interamente dedicato alla fotografia con "grandi fascicoli 25x33 e illustrazioni inedite". Si ha dunque, nella coscienza di Ponti e, di riflesso, all'interno della sua rivista

[238] "La fotografia non è solo un documento, essa è oggi qualcosa di più. Se la fotografia ci ha dato prima quasi un timido surrogato della pittura, poi un documento, oggi essa ci dà addirittura una 'vista' ulteriore; una vista astratta, mediata, composta, una vista che a nostra volta 'vediamo'; una *vista* indipendente, autonoma, che moltiplica, isola la cosa o il momento veduti, che li frammenta e nel tempo stesso li fissa. […] Quali e quante cose ci appaiono, quindi *sono*, soltanto attraverso l'immagine fotografica! *L'aberrazione fotografica è per molte cose la nostra sola realtà*: è per molte cose addirittura la nostra conoscenza, ed è quindi il nostro *giudizio*. Enorme importanza della fotografia. Essa è gran parte del nostro apprendere visivo. *Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu*: ma con la fotografia mediato è il senso rispetto alla cosa che entra *in intellectu.*". In Ponti, Gio, *Discorso sull'arte fotografica*, in "Domus", a. V, n. 53, maggio 1932, pp. 285-286.

"Domus" così come nella tarda "lo Stile", la percezione che "oggi poi tutti leggono benissimo le riproduzioni fotografiche", sempre a patto che queste siano bellissime, che cioè parlino da sole senza ulteriori spiegazioni o inutili commenti, tanto da presupporre, con una punta di ironia per niente velata, che il pubblico di lettori letteralmente guarderà "soltanto le fotografie"[239].

Non è difficile estendere una simile concezione della fotografia alle altre testate coeve sul finire degli anni Venti; si ha allora l'espressione di una presa di coscienza e volontà di riscatto nonché di legittimazione nell'utilizzo del medium fotografico per la divulgazione, ma soprattutto per la conoscenza architettonica, di un'architettura nuova, moderna, nascente, evidenziando, nel caso di Ponti, un parallelismo stretto tra la nuova architettura italiana e il miglioramento tecnico fotografico in atto, ma anche la validità dei fotografi italiani[240].

In una città quale Milano, l'anno 1928 vede la coesistenza di due testate allora nascenti, "Domus" e "La Casa bella", orientate particolarmente all'arte della casa e dell'arredamento, soprattutto nei primi anni di vita: a queste, si aggiungono ben presto "Rassegna di architettura", nata nel 1929 e poi "Quadrante", a partire dalla primavera del 1933: dunque è proprio in tale località che si percepisce il maggior fervore critico e capacità di ricezione e divulgazione dello scenario architettonico nazionale coevo.

Milano è soprattutto la città di Gio Ponti, la cui figura emerge incontrastata nelle due pubblicazioni di cui è direttore, ovvero "Domus" dal 1928 fino al 1940, e "lo Stile", fondato immediatamente a seguito del divorzio dalla precedente, quindi a partire dal 1941 e fino al 1943.

Per quanto concerne "Domus" sono 13098 le immagini catalogate, delle quali 651 non sono attribuite, per un totale di 1038 autori presentati, che si muovono in realtà tra l'architettura, l'arredamento e le arti decorative, così come fa Ponti stesso, con una spiccata e quasi sovrana egemonia di nomi italiani tra le prime posizioni, a esclusione di Franz Singer, architetto austriaco, del quale vengono mostrati gli interni di appartamenti e abitazioni a Vienna

---

[239] L'articolo emblematico in cui Ponti arriva a esporre tali parole arriva abbastanza presto nella rivista; il riferimento diretto va, nel caso specifico, al preambolo sulla Casa Chierini di Trieste. In Ponti, Gio, *La casa Chierini in Trieste*, in "Domus", a. II, n. 4, aprile 1929, p. 10.

[240] "La comprensione visiva (esclusivamente attraverso le immagini) è oggi uno dei modi tipici della nostra conoscenza: attraverso essa si possono esercitare suggestioni altissime e potenti. […] Mancano gli argomenti? Dalle feste tipiche del nostro più caratteristico folklore alla natura stupenda ed unica di nostre regioni, dagli aspetti delle nostre architetture moderne a quelli della vita dello sport, dai cieli alle acque, dai monti ai fiumi, quanto suggestivo lavoro per fotografi intelligenti ed appassionati! Mancano essi? No certamente, ed altri fra architetti ed artisti se ne potrebbero reclutare capaci di un lavoro stupendo". In Ponti, Gio, *Libri illustrati di fotografie. Un invito agli editori italiani*, in "Domus", a. V, n. 57, settembre 1932, pp. 545-546.

regolarmente e mensilmente per tutto lo stesso 1934. Anche la rivista di Ponti resta legata alla dimensione di prossimità geografica, in questo caso milanese e borghese, nella scelta sia degli autori pubblicati che dei soggetti scelti e anche qui, come per "L'Architettura italiana", è verificata l'autocelebrazione dell'opera del direttore, insieme a quella del redattore Giancarlo Palanti e dei fedelissimi collaboratori, in particolare Franco Albini, con il quale sia Ponti che Palanti firmano numerosi arredamenti interni, ma anche Melchiorre Bega, che firma la stragrande maggioranza di allestimenti di negozi in Milano e in Bologna pubblicati dalla rivista. Il trio composto da Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgioioso ed Enrico Peressutti emerge dalla massa come BBP e BBPR, insieme a Ernesto Rogers, per un totale di 228 immagini: una notevole percentuale considerando che singolarmente Banfi esce con 283 immagini, mentre Belgioioso e Peressutti, quasi a pari merito, con 261 il primo, e 260 il secondo.

Risulta significativo il fatto che, tra i primi 20 architetti maggiormente rappresentati su "Domus" non compaia alcun nome romano, o comunque che si allontani dai centri di Milano e Bologna, come riportato in dettaglio nella Tabella 3:

Tabella 3 - I 20 architetti maggiormente rappresentati in “Domus”

Architetti	Numero di rappresentazioni
Ponti Gio	860
Albini Franco	536
Bega Melchiorre	350
Banfi Gian Luigi	283
Belgioioso Ludovico	261
Enrico Peressutti	260
Rava Carlo Enrico	255
Bottoni Piero	237
Buzzi Tomaso	232
Pagano Giuseppe	229
Palanti Giancarlo	228
BBP	228
Ulrich Guglielmo	202
Pulitzer Finali Gustavo	165
Levi Montalcini Gino	158
Singer Franz	155
Legnani Alberto	143
Angeli Renato	132
Lancia Emilio	122
Marelli Michele	120

I soggetti più diffusi su “Domus” registrano ovviamente un’estrema eterogeneità pur nella standardizzazione dei tipi, determinata soprattutto dalla presentazione minuziosa degli elaborati presentati ad esempio alle Triennali di Milano, in particolare alle edizioni del 1933, della quale Ponti è organizzatore, e del 1936: ciò si traduce nella presentazione paratattica nella pagina di vasi, vetri, oggetti per la casa, ceramiche, cristalli, tessuti, tappeti, sedie, mobili, ambienti disegnati da architetti per importanti ditte quali Fontana Arte, Richard Ginori, Arca, Christofle, Manifattura di Doccia, tra le tante. Anche degli ambienti interni di case e appartamenti vengono rappresentati i tipi: soggiorno, sala da pranzo, camera da letto, camera per bambino o bambina, risultano i più pubblicati. Tenuto presente questo aspetto, si riscontra una certa consonanza in “Domus” tra i nomi degli architetti più ricorrenti e i soggetti più diffusi, quasi in tutti i casi firmati dagli stessi nomi, come verificabile in dettaglio da Tabella 4:

Tabella 4 - I 20 soggetti maggiormente rappresentati su “Domus” con relativi autori

Soggetti	Autori	Numero di rappresentazioni
Palazzo per Uffici Gruppo Gualino a Torino	Pagano, Levi Montalcini	90
Arredamento di un alloggio d’affitto a Milano	Albini Franco	80
Casa a collina	[Vaccaro Giuseppe]	80
Appartamento V. a Milano	Ponti, Albini	67
Motonave “Victoria”	Pulitzer Gustavo	62
Ampliamento Villa a Imola	Bottoni, Pucci	48
Asilo Montessori a Vienna	Singer Franz	47
Pianta e arredamento di un alloggio in città	Gardella Ignazio	46
Palazzo di vetro a Roma	Napoli, Dinelli, Gunther	44
Appartamento D. N. a Milano	[Bega Melchiorre]	44
Quartiere Garbatella Istituto Case Popolari a Roma	Cancellotti, De Renzi, Aschieri, Vietti, Marchi, Marconi	44
Arredamento per appartamento di sei locali	BBP	42
Palazzina Lungotevere a Roma	Capponi Giuseppe	40
Nave “Conte di Savoia”	Pulitzer Gustavo	40
Casa degli Architetti all’Esposizione di Torino 1928	Pagano, Levi Montalcini, Betta, Morelli, Passanti, Dezzutti, Melis, Molli, Ricci, De Rege	33
Casa in collina a Stoccarda	Laszlo Paul	33
Casa Bega a Bologna	Bega Melchiorre	31
Casa Chini a Milano	Calderara, Varisco	31
Casa a Vienna	Singer Franz	31
Villa a Cervinia	Albertini Gianni	30

Non stupisce il prevalere di soggetti architettonici commissionati da privati, in particolare di edilizia abitativa, ma anche di tipo industriale come il Palazzo per Uffici del Gruppo Gualino a Torino degli architetti Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini, al quale la rivista dedica un intero fascicolo monografico, nel giugno 1930. Per l’edilizia sociale, spuntano invece un esempio estero, ovvero l’Asilo Montessori di Vienna di Franz Singer nel maggio 1934, e il Quartiere Garbatella a Roma nel febbraio 1930, che vede coinvolti invece Cancellotti, De Renzi, Aschieri, Vietti, Marchi e Marconi. Da notare come dilaghino le immagini relative agli arredi interni delle navi “Victoria” e “Conte di Savoia”, firmate da Gustavo Pulitzer Finali. Complessivamente ne emerge un panorama che pone in secondo piano le grandi opere del regime, così come i grandi concorsi nazionali: interessano semmai le costruzioni corporative

come la Case del Fascio e del Balilla, l'edilizia sociale e sportiva che riguarda soprattutto scuole, colonie marine ed elioterapiche, palestre, stadi, ma che ad ogni modo non emergono nel novero dei soggetti maggiormente rappresentati. Ponti non ha una presa di posizione precisa, la sua non è una pubblicazione politica, mai nettamente trionfalistica o schierata[241]. Nel 1933 "Domus" concede discreto spazio ai razionalisti comaschi, pubblicando Lingeri, Terragni, Figini e Pollini, e risulta ben visto anche dal regime in quanto incarnazione di un collegamento tra la tradizione e il progresso tecnico propugnato dall'ideologia mussoliniana. Non solo, ma il carattere profondamente "autarchico" di "Domus", nel presentare le arti decorative, gli arredi, i prodotti dell'artigianato nazionale, rientra nella linea che il partito auspica e gradisce. Un cambiamento si registra ovviamente nel momento in cui Ponti abbandona "Domus" e, a partire dal numero di gennaio 1941, arrivano alla direzione Melchiorre Bega, Giuseppe Pagano e Massimo Bontempelli: da lì in avanti, le opere di Ponti fuoriescono pressoché totalmente dalle pagine della rivista e quest'ultima resta sì fedele alla linea aristocratica del suo fondatore, rivolta a un pubblico anche femminile, ma registra semmai, come visto, un cambiamento a livello di impostazione grafica e tipografica nonché di presentazione e di impaginazione delle immagini al suo interno che la rende più simile a "Quadrante".

Ponti prosegue invece le sue elucubrazioni e i suoi vezzi grafici all'interno di "lo Stile", che fonda immediatamente a seguito del suo allontanamento da "Domus", e che pare dirigere con una ancor maggiore libertà e autonomia. Qui è appunto lo stile di determinati architetti da lui scelti a prevalere in numeri quasi monografici che sviscerano a fondo l'opera degli stessi, in

---

[241] Ci sono, a ogni modo, alcuni punti fermi di discussione più accesa che rendono l'atteggiamento di "Domus", almeno fino al 1938, a detta di Giorgio Bacci, "indipendente e coraggioso", in conflitto con quello invece "estremista e razzista" di Pensabene e Interlandi. A partire dal sondaggio di Lamberto Vitali *Dove va l'arte italiana*, risalente al 1936, per approdare alla critica artistica — che si lega alla più stretta contemporaneità di artisti italiani invisi alla destra fascista e al panorama di respiro internazionale — portata avanti con audacia, per tutto il 1938, da Giuseppe Pagano, Attilio Podestà e Raffaello Giolli, fino all'esaltazione per gli Stati Uniti, sempre da parte di Giuseppe Pagano, nel numero di febbraio 1938, visti come un mondo giovane che non sente il peso schiacciante della tradizione. Quest'ultimo articolo si pone sottilmente in contestazione con lo slogan "Chi ha Tempo non aspetti Life" del "fascistissimo" "Tempo", periodico finanziato dal Governo fascista, pubblicando proprio delle fotografie tratte da "Life". Ma "Domus" è anche la rivista che pubblica *Tempo d'arresto*, a firma di Nino Bertocchi, nel marzo del 1938, in cui, ricollegandosi a *Punto e da capo per l'architettura* di Edoardo Persico, si criticano gli esiti del razionalismo per mancanza di coraggio ideale; che vede gli articoli *Un aggettivo da adoperare con rispetto*, dell'agosto 1938, sul problema dell'esistenza o meno di uno stile fascista, e *Italiani contro Italiani*, dell'ottobre dello stesso anno, in cui si rivendica il primato sulla questione della razza e si difende dalle accuse di promuovere un'"arte ebraizzata". Per una più puntuale trattazione della dimensione "politica" di "Domus", cfr. Bacci, Giorgio, *"L'ansiosa attenzione di tutti": "Emporium" intorno all'ottobre 1938*, in Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Convegno, (Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa, 4-5 novembre 2011, Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 488-493.

particolare, tra il 1941 e il 1943, BBP, Mario Ridolfi, Adalberto Libera, Paniconi e Pediconi, Giuseppe Vaccaro e Luigi Carlo Daneri.

Qui le immagini di soggetti architettonici contemporanei catalogate sono 2260, delle quali 154 non sono attribuite, mentre gli architetti rappresentati raggiungono un totale di 156 e 374 risultano essere i soggetti riprodotti.

Ancora una volta è Ponti a prevalere su tutti, in quella che pare essere ora più che mai la sua personale rivista, con 256 immagini, seguito dal duo Lina Bo Bardi e Carlo Pagani, ai quali spettano la maggior parte dei disegni relativi ad arredamenti interni di locali domestici, oltre a disegni operativi e tecnici.

Insomma, con poco scarto temporale, “lo Stile” ripropone quasi in toto gli stessi nomi di “Domus”, con soltanto qualche differenza, come da Tabella 5:

Tabella 5 - I 20 architetti maggiormente rappresentati ne “lo Stile”

Architetti	Numero di rappresentazioni
Ponti Gio	256
Bo Lina, Pagani Carlo	130
Angeli, De Carli, Olivieri	93
Ridolfi Mario	85
Albini Franco	60
Buzzi Franco	57
Vietti Luigi	51
Busiri Vici Andrea	47
Azzoni Pippo	42
Daneri Luigi Carlo	41
Libera Adalberto	41
Tempestini Maurizio	39
Mollino Carlo	38
Quarti Mario	37
Rudofsky Bernard	32
BBP	32
BBPR	29
Masera Paolo	27
Gardella Ignazio	27
Paniconi Mario, Pediconi Giulio	26

Tra i soggetti più rappresentati si annoverano invece tre esempi stranieri, ovvero la Fabbrica Ericsson a Stoccolma di Ture Wennerholm, a cui vengono dedicate 31 fotografie, le case per contadini in Ungheria e il progetto di un Nuovo albergo per la Dalmazia firmato da Gio Ponti e Bernard Rudofsky. Ne "lo Stile" prevale nettamente l'edilizia rurale e privata, in particolare le case al mare o in montagna e dunque l'organizzazione del tempo libero e della villeggiatura: sono frequenti gli speciali di Ponti circa la vita balneare o montana, che permettono allo stesso la divulgazione dei propri lavori grafici ma che testimoniano anche la volontà di svago e di leggerezza in un periodo invece di difficoltà per via della guerra che rende la pubblicazione sempre più precaria, come si legge dalle parole rivolte a Piacentini dallo stesso Ponti in un sofferto scambio epistolare[242].
Ecco dunque la Casa al mare a Fregene di Andrea Busiri Vici, le case di montagna a Cortina di Mino Fiocchi, Luigi Ciarlini e Michele Marelli (Tabella 6):

Tabella 6 - I 15 soggetti maggiormente rappresentati ne "lo Stile" con relativi autori

Soggetti	Autori	Numero di rappresentazioni
Casa al mare a Fregene	Busiri Vici Andrea	39
Appartamento in casa D. G.	Angeli, De Carli, Olivieri	38
Villa a Bordighera	Ponti Gio	35
Appartamento P. a Milano	Bo, Pagani	34
Fabbrica Ericsson a Stoccolma	Wennerholm Ture	31
Case per contadini in Ungheria	-	30
Nuovo albergo per la Dalmazia	Ponti, Rudofsky	28
Casa di montagna a Cortina	Ciarlini; Marelli; Fiocchi	27
Piccolo alloggio	Azzoni Pippo	27
Zeriba di guerra a Barce	Masera Paolo	27
Ammobiliamento di casa rurale	Edallo Amos	25
Casa Neuffer a Ispra	Albini Franco	24
Casa C. in via San Valentino a Roma	Ridolfi Mario	21
Architetture Egee	Fasolo Vincenzo	21
Ateneo Padovano	Ponti Gio	19

[242] Lettera di Gio Ponti a Marcello Piacentini, su carta intestata "lo Stile nella casa e nell'arredamento", datata 7.9.43: "Caro Marcello, come va? Il mio studio è stato devastato dalle bombe vicine. Mi son già trasportato e riorganizzato in via Saffi 24. Stile continua, sto ristampando luglio. E "Architettura"? Che programma hai? Per il resto noi tutti bene finora. Dammi notizie vostre. Tuo Ponti" [FMP, cartella "Rivista Architettura", n. 114.15].

“Domus” e “lo Stile” mantengono in definitiva un’uniformità intrinseca e una congruenza tra l’apparato iconografico presentato e la politica editoriale espressa nei programmi iniziali, rispettivamente *La casa all’italiana* e *Stile*, privilegiando, come visto e come annunciato, l’edilizia privata, abitativa e commerciale: per quanto concerne “Domus”, con alcuni slanci “coraggiosi” verso il razionalismo, soprattutto prima del 1938, e, contemporaneamente, con un’esaltazione quasi parossistica, a livello di ricorrenze di immagini, dell’italianità; mentre una discreta attenzione iconografica verso l’estero è dimostrata da “lo Stile”, la quale però nasce in un’epoca molto più tarda e in una situazione totalmente diversa.

L’altra rivista dell’Editoriale Domus, “Casabella”, presenta un panorama del tutto differente, eccezionalmente e spiccatamente più esterofilo rispetto alla consorella “Domus” e in generale al panorama periodico italiano coevo. L’apparato iconografico proposto dalla rivista di Persico e di Pagano, dovuto alla selezione accurata di Anna Maria Mazzucchelli, restituisce dunque notevoli sorprese e rappresenta inevitabilmente uno degli scenari più interessanti per la divulgazione architettonica di allora.

Come riportato da Tabella 7, desta sicuramente immediata attenzione la presenza di due importanti autori stranieri i quali si alternano, tra le sue pagine, ad un ritmo incalzante e con cadenza regolare nel corso degli anni.

Tra gli esempi internazionali, un primato indiscusso è rappresentato dunque da Richard Neutra, che campeggia in modo costante sulla rivista, in particolare con le sue ville private americane, documentate fin nei minimi particolari e prese come esempio di modernità e di organizzazione nella casa. Anche Erich Mendelsohn riscuote una buona visibilità iconografica su “Casabella”, fin dal settembre 1931 quando è dedicato all’architetto un intero articolo con documentate numerose sue opere, dalla Torre Einstein ai Magazzini Schocken.

Per l’Italia, è il direttore Pagano ad avere maggior spazio, soprattutto in una fase tarda, quando si ha lo speciale sulla nuova sede dell’Università Bocconi a Milano.

Ma un posto di tutto rispetto occupano anche Albini e Palanti, così come Terragni, per quanto quest’ultimo si allontani ben presto da “Casabella” unendosi agli intenti e ai programmi di “Quadrante”. Mancano evidentemente i nomi romani, a eccezione di Minnucci, e il contesto più ufficiale e “ampolloso”, in una evidente presa di posizione, o meglio di distanze, da parte del periodico milanese che rivendica tutta la congerie culturale cosmopolita in cui si trova a vivere e a portare avanti le proprie battaglie.

Tabella 7 - I 20 autori maggiormente rappresentati iconograficamente su “Casabella”

Architetti	Numero di rappresentazioni
Pagano Giuseppe	921
Palanti Giancarlo	519
Albini Franco	506
Ponti Gio	363
Ponti, Fornaroli, Soncini	262
Terragni Giuseppe	233
Camus Renato	226
Minnucci Gaetano	211
Gardella Ignazio	191
Levi Montalcini Gino	189
Neutra Richard	169
Pollini Gino	153
Bianchetti Angelo	151
Figini Luigi	149
Rossi Ettore	147
Diotallevi, Marescotti	139
BBPR	107
Pea Cesare	105
Cosenza Luigi	100
Mendelsohn Erich	98

L’esterofilia della rivista si conferma anche per quanto riguarda i soggetti e gli eventi maggiormente rappresentati, dal punto di vista iconografico, al suo interno. “Casabella” pare assumere una posizione piuttosto bilanciata nel soppesare l’importanza accordata alle opere sul territorio nazionale e a quelle internazionali, con una notevole apertura anche oltre oceano: non mancano infatti gli Stati Uniti dei grattacieli, ma ancor più dell’edilizia residenziale e quindi delle ville di Wright e soprattutto di Neutra, esempi indiscussi di contestualizzazione ambientale nella modernità delle forme.

A eccezione del concorso per il Palazzo del Littorio a Roma, si nota la mancanza in classifica di qualsiasi tipo di concorso per case del fascio o per istituti previdenziali o corporativi, per palazzi di giustizia e ministeriali; vi è piuttosto un maggiore riguardo verso il sociale, i complessi abitativi, la razionalizzazione urbana e la zonizzazione, in linea con i dibattiti europei che negli anni Trenta animano la scena architettonica.

Tra gli esempi nazionali, la prima terna è dominata dalle tre opere che "Casabella" sceglie di documentare attraverso dei numeri monografici. Questi ultimi sono veramente rari per la rivista, direi eccezionali, dunque si ha la volontà di porre particolare attenzione e di analizzare dettagliatamente le opere considerate dalla redazione milanese più significative: la Nuova sede dell'Università Bocconi e il Palazzo della Società Montecatini, entrambe a Milano, e il Palazzo per Uffici all'Eur di Roma. Tutti questi esempi mostrano gli edifici dai progetti, al cantiere fino alla realizzazione, agli arredi interni e alle strutture tecniche.

In merito ai soggetti esteri, la presenza di André Lurçat, il più "bolscevico" tra gli architetti, è oltremodo significativa perché testimonia le scelte oculate di "Casabella": questa dedica al complesso scolastico di Villejuif un'ampia documentazione con numerose immagini fotografiche, all'interno del fascicolo di novembre 1933. Ma il complesso francese non è sicuramente il solo a venire rappresentato sulla rivista milanese, vi sono infatti anche la Biblioteca Nazionale di Berna, il reportage fotografico su un evento chiave quale l'Esposizione di Parigi del 1937 e la documentazione del concorso internazionale per il Palazzo dei Soviet a Mosca: insomma la rivista sa spaziare in diverse aree geografiche per accordare le sue preferenze.

Negli anni più tardi, "Costruzioni-Casabella" e poi "Casabella-Costruzioni" si concentrano maggiormente sui progetti abitativi nell'urgenza del momento che vede la necessità di ricostruire, e dunque porta avanti la ricerca sui quartieri popolari e satelliti per ospitare gli sfollati vittime della contingenza bellica, con progetti che interessano in particolare la periferia milanese (Tabella 8).

Tabella 8 - I 20 soggetti architettonici con le maggiori ricorrenze iconografiche in "Casabella" e relativi autori

Soggetti	Autori	Numero di rappresentazioni
Nuova sede Università Bocconi	Pagano Giuseppe	290
Palazzo Società Montecatini a Milano	Ponti, Fornaroli, Soncini	262
Palazzo per Uffici all'E42	Minnucci Gaetano	205
VI Triennale di Milano	-	130
Mostra Aeronautica di Milano	-	121
Concorso Palazzo del Littorio a Roma	Cosenza; Frezzotti; Carminati, Saliva et al.	90
Esposizione Internazionale Parigi 1937	-	81
Quartiere satellite a Rebbio	Sartoris, Terragni, Lingeri	72
Quartieri popolari a Milano	Albini, Camus, Palanti	64
Sistemazione di un centro urbano	Castiglioni; Gandolfi; Mantovani; Tevarotto	62
Istituto di Fisica Città Universitaria di Roma	Pagano Giuseppe	54
Centro d'uffici a Milano	Diotallevi, Marescotti	54
Laboratorio prove materiali a Livorno	Palanti Giancarlo	53
Villa Tavani a Livorno	Palanti Giancarlo	52
Piano regolatore zona Sempione-Fiera	Albini, Gardella, Minoletti, Pagano et al.	51
Uffici Sede Il Popolo d'Italia	Pagano Giuseppe	44
Biblioteca Nazionale di Berna	Oeschger, Kaufmann, Hostettler	43
Scuole a Villejuif	Lurçat André	43
Progetto Teatro Regio di Torino	Morbelli, Morozzo; Aloisio; Sotsass et al.	43
Progetto Palazzo dei Soviet a Mosca	Brasini; Le Corbusier; Jofan; Mendelsohn et al.	41

Sempre nell'ambiente milanese, estremamente variegata risulta la rosa dei nomi di autori rappresentati in una rivista come "Quadrante" la quale, benché in un arco cronologico ristretto delle sue pubblicazioni, dal 1933 al 1936, porta in scena un *battage* continuo, ma soprattutto una logica diversa: non vengono riprodotte al suo interno solamente le immagini di opere architettoniche degne di nota e di elogio, vengono altresì mostrati i cattivi esempi, quelli da contrastare e da non emulare, per questo il panorama risulta piuttosto eterogeneo. Rimangono comunque saldi alcuni nomi chiave del razionalismo italiano ed europeo, filo conduttore di tutta la testata e motivo stesso della sua nascita (Tabella 9):

Tabella 9 - Architetti ricorrenti su “Quadrante” con rappresentazioni ≥ 10

Architetti	Numero di rappresentazioni
Terragni Giuseppe	128
Figini Luigi	73
Bottoni Piero	60
Pollini Gino	60
Griffini Enrico	52
Le Corbusier	40
BBPR	29
Ciocca Gaetano	28
Danusso Arturo	24
Fiorini Guido	19
Lingeri Pietro	18
Rogers Ernesto	18
Muratori Saverio	16
Libera Adalberto	15
Belgiojoso Lodovico Barbiano	15
Nervi Pier Luigi	15
Banfi Gian Luigi	15
Palanti Giancarlo	15
Peressutti Enrico	14
Gruppo Comasco	14
Sartoris Alberto	12
Gropius Walter	12
Faludi Eugenio	11
Vietti Luigi	11
Pucci Mario	11
Fariello Francesco	11
Quaroni Ludovico	11

Con uno scarto quasi doppio dal secondo, il primo classificato risulta essere Giuseppe Terragni, al quale “Quadrante” dedica un intero numero monografico, l’ultimo prima della chiusura della stessa rivista, ovvero il fascicolo doppio 35-36 del 1936. Terragni rappresenta in modo completo quella che risulta essere la politica editoriale della testata, ovvero colui che incarna i valori del fascismo coniugati con uno stile nuovo in campo architettonico, in linea con il razionalismo europeo. Sulla scia della precedente pubblicazione di Massimo Bontempelli, “‘900’, Cahiers d’Italie et d’Europe” (1926-1929), con Curzio Malaparte come

condirettore, "Quadrante" porta avanti una spiccata direzione "europeista" e mediterranea, cercando di definire i contenuti dell'architettura razionalista italiana con l'inserimento appunto di un carattere mediterraneo, soprattutto in riferimento alla Grecia antica, ma in particolare credendo profondamente nella realizzazione di un'arte o di un'architettura nuova all'interno della rivoluzione fascista e grazie a questa; non certo, come potrebbe sembrare, in opposizione politica all'idea fascista, alla sua autarchia culturale o alla sua retorica formale[243]. Per quanto riguarda l'estero, sono due gli autori maggiormente ricorrenti, non a caso: il primo, probabilmente per gli scambi intensi tra "Quadrante" e "Prélude", è Le Corbusier, a cui si guarda con particolare ammirazione, soprattutto a partire dal CIAM di Atene, trovando rispondenza tra le sue teorie e le aspirazioni dei razionalisti italiani, specialmente nella considerazione dell'architettura semplice, mediterranea, come base fondante per un nuovo stile anch'esso tutto italiano. È la sua idea di "Federazione latina", di un'Europa moderna sviluppatasi intorno al bacino mediterraneo, a far breccia nella rivista. Il secondo è Walter Gropius, che compare in "Quadrante" con il progetto per la sede del "Chicago Tribune" del 1923, con la casa collettiva a 12 piani e la serie di case in riva al mare presentate nell'Esposizione di case collettive di Berlino del 1931, e infine con le case popolari sempre a Berlino.

Nella classifica degli autori italiani, prosegue la scia del razionalismo con, al secondo posto, Luigi Figini e, a seguire, Gino Pollini a pari merito con Piero Bottoni: dunque si lascia spazio ai giovani laureati presso il Politecnico di Milano, nonché a esponenti di fatto del Gruppo 7, dei quali la rivista si fa portavoce a seguito dell'allontanamento di questi da "Casabella". Attorno a Bontempelli e Bardi si vanno infatti riunendo in quegli anni tutti quei razionalisti milanesi vicini al primo nucleo del Gruppo 7, gruppo che va prendendo progressivamente le distanze dalla "Casabella" di Pagano, il quale a poco a poco inizia a farli sparire dalle colonne del periodico.

L'aspetto iconografico e le ricorrenze sono dunque pienamente in linea con la politica editoriale della testata, coerente fino in fondo con i proclami iniziali: "Quadrante" si dimostra una vetrina per il razionalismo italiano, rappresentato tra le sue pagine dall'inizio alla fine, e non solo, con una forte connessione europea e una matrice "formale" e tradizionale profondamente mediterranea. In questa rivista l'apparato visivo ha un peso fondamentale,

[243] Cfr. Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales…*, cit., pp. 262-263.

poiché sono proprio le immagini a "costruirne" la politica editoriale, l'orientamento e a collocarla criticamente, a conferirle una sua specificità e uniformità, grazie soprattutto all'uso pressoché autonomo che si fa di esse, capaci di costruire una narrazione che procede parallelamente al testo scritto.

Sempre in seguito alla pubblicazione del fascicolo speciale 35-36 del 1936, anche per quanto riguarda i soggetti architettonici maggiormente ricorrenti per numero di immagini all'interno della rivista, spicca la Casa del Fascio di Como di Giuseppe Terragni, con un'incidenza più che tripla rispetto al secondo in classifica, ovvero il Concorso per il Palazzo del Littorio di Roma, comunque molto presente tra le pagine della testata, a partire dal numero di agosto-settembre 1934 fino a novembre dello stesso anno, per documentare l'evolversi del concorso, bandito nel dicembre 1933, vicenda assai controversa e ampiamente dibattuta da lì in avanti[244].

Vi è anche la presenza meno scontata dei progetti per un Auditorium in Roma, proposti nel numero di maggio 1935, fino alla comparsa di un soggetto architettonico non italiano ma pur sempre vicino all'orizzonte culturale espresso da "Quadrante", ovvero il Padiglione Svizzero della Città Universitaria a Parigi di Le Corbusier, pubblicato con 10 immagini nei fascicoli di gennaio e di marzo del 1934. In dettaglio, le ricorrenze ribadiscono ancora una volta la vittoria del razionalismo poiché, nell'unico concorso più controverso, che vede cioè chiamato in causa il fior fiore del tradizionalismo romano — Piacentini in testa, presente come giurato insieme a Brasini, Bazzani, Calza Bini, Muñoz, Del Bufalo — i progetti più largamente proposti dalla rivista, per un totale di 30 immagini, sono quelli di BBPR, Figini, Pollini e Danusso, insieme al gruppo formato da Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni e Vietti. Adalberto Libera e il GUF di Roma, con Petrucci, Muratori e Tedeschi, sono rappresentati con 3 fotografie ciascuno (Tabella 10).

---

[244] Una lettera "riservatissima" tanto da dover essere "strappata appena letta" è inviata da Marcello Piacentini a Roberto Papini e datata 7 giugno 1934: Piacentini chiede a Papini di sostituire il senatore Corrado Ricci, a seguito della scomparsa di quest'ultimo, nella giuria del concorso, tacciato di essere troppo "romano". L'invito è assai caloroso: "Vedi se, con tutta la riservatezza, la più assoluta, puoi fare qualche cosa. Mi saresti necessario, e saresti necessario per la causa dell'architettura italiana, in tempi così difficili". Mentre la copia dattiloscritta della lettera "ufficiale" che Piacentini invia all'Onorevole Giovanni Marinelli, Segretario Amministrativo del P. N. F., e che allega a Papini, risulta assai più sfumata, poiché qui Piacentini indica Papini come persona giusta in quanto fiorentino, storico d'arte e benvisto da tutti gli architetti. [FRP, cartella n. 228].

Tabella 10 - Soggetti architettonici ricorrenti su “Quadrante” con rappresentazioni ≥ 10

Soggetti	Autori	Numero di rappresentazioni
Casa del Fascio di Como (1936)	Giuseppe Terragni	117
Concorso Palazzo del Littorio di Roma (1934)	BBPR, Figini, Pollini, Danusso; et al.	38
Progetto Auditorium di Roma	Griffini, Faludi, Cavaglieri; Nervi et al.	25
Gruppo di elementi di case popolari	Griffini, Bottoni	19
Villa studio per un artista	Figini, Pollini	15
Casa sul lago per un artista	Gruppo comasco	14
Casa a Milano	Figini Luigi	13
Nuovo Policlinico di Modena	Bottoni, Pucci	11
Padiglione Svizzero Città Universitaria di Parigi	Le Corbusier	10

Ultima rivista sempre edita a Milano, ma con caratteristiche sicuramente diverse rispetto alle precedenti, sia per l’eterogeneità dei contenuti che del comitato redazionale, è “Rassegna di architettura”, la quale presenta un numero relativamente minore di immagini nel corso degli anni rispetto ad esempio a “Domus” o a “Casabella”. La rivista porta in scena, tra le sue pagine, un panorama soprattutto milanese, più o meno ufficiale, che viene ulteriormente approfondito attraverso alcuni numeri monografici dedicati appositamente alle opere di spicco presenti nel capoluogo lombardo.

Così, tra i nomi che emergono, si trovano in primis Ulisse Stacchini, portato in scena evidentemente attraverso la sua celebre opera della Stazione di Milano, alla quale il periodico dedica un numero doppio nell’ottobre-novembre 1931. A conferma di questa tendenza piuttosto canonica della rivista, ovvero di dare ampio spazio ad autori operanti in un contesto geografico di prossimità con la redazione, arriva anche la presenza di Paolo Mezzanotte, altro nome legato eminentemente ad alcune realizzazioni cittadine e lombarde, e che compare già dal fascicolo inaugurale di “Rassegna di architettura”.

Una caratteristica della rivista, negli anni, è quella di pubblicare anche una buona dose di autori esteri, in particolare nei primi anni, che trovano un nutrito spazio tra le sue pagine e che destano interesse, come da tabella 11:

Tabella 11 - Gli architetti più rappresentati con immagini su “Rassegna di architettura”

Architetti	Numero di rappresentazioni
Stacchini Ulisse	95
Portaluppi Piero	81
Dudok Willem	72
Griffini Enrico	67
Mezzanotte Paolo	59
Avati Aldo, Laveni Giuseppe	55
Cassi Ramelli Antonio	46
Greppi Giovanni	40
Mongeri Giulio	34
Capponi Giuseppe	30
Angelini Luigi	28
Andreani Aldo	26
Vietti-Violi Paolo	25
Larco Sebastiano, Rava Carlo Emilio	23
Sacchi Giovanni	23
Reggiori Ferdinando	23
Zacchi Aldo e Adolfo	21
De Weiss	21
Nordio Umberto	21
Titta Armando	21

La presenza di Willem Dudok testimonia l’interesse dei periodici italiani in generale, e di “Rassegna di architettura” in particolare, nei confronti dell’architettura olandese che, in quegli anni, trova molta risonanza almeno a livello del dibattito critico; molto meno dal punto di vista stilistico, poiché non si registrano vere e proprie influenze delle modalità costruttive olandesi nel territorio nazionale. Dunque è alquanto singolare che le si dedichi un tale spazio sulla carta stampata. L’opera di Dudok viene seguita pressoché passo per passo nei primissimi anni Trenta, prestando particolare attenzione ai complessi scolastici di Hilversum, tra l’altro uno dei soggetti più ricorrenti nel periodico milanese, così come alla nuova sede dei Magazzini De Bijenkorf a Rotterdam. Ma data la ricorrenza degli olandesi anche nelle altre riviste, come in “Architettura e Arti Decorative” e soprattutto in “Casabella”, è possibile ipotizzare che si crei in quegli anni una vera “tendenza”, se non una “moda”, che vuole il riconoscimento di tali autori come modelli autentici di riferimento.

Per quanto riguarda poi le opere più rappresentate dalla rivista, è lampante la mancanza dei grandi eventi. Ad eccezione della Biennale d'Arte Decorativa e Industriale di Monza, poi Triennale di Milano, spuntano piuttosto i concorsi per i palazzi di Governo, come quello di Sondrio, o i progetti per i piani regolatori, in particolare di Roma e Genova.

In generale, la tendenza della rivista è piuttosto bilanciata, unendo buone proporzioni di edilizia pubblica a quella privata, che è sempre piuttosto legata all'area settentrionale e in particolare lombarda, come testimoniano il Supercinema di Verona di Mario Dezzutti e il Cinema Teatro Odeon a Milano di Aldo Avati e Giuseppe Laveni, ma anche la Casa Comi di Giuseppe Bergomi e le due principali sedi di credito milanese.

Nella sua eterogeneità di contributi, in definitiva, "Rassegna di architettura" assume una linea iconografica omogenea, che sa tra l'altro unire i nomi più affermati e le opere più riconosciute, come il Palazzo della Borsa a Milano di Paolo Mezzanotte, ad altri più giovani e ad aspetti più inusuali, come la carrellata di insegne luminose di negozi e attività moderne estere di De Weiss, un *unicum* rispetto agli altri periodici che al più propongono le vetrine di esercenti in particolare milanesi.

Tale linea è riscontrabile da tabella 12:

Tabella 12 - I soggetti architettonici più rappresentati iconograficamente su “Rassegna di architettura” e relativi autori

Soggetti	Autori	Numero di rappresentazioni
Stazione viaggiatori di Milano	Stacchini Ulisse	81
Esposizione Internazionale Werkbundsiedlung a Vienna	Lurçat; Hoffmann; Neutra et al.	77
Cinema Teatro “Odeon” a Milano	Avati Aldo, Laveni Giuseppe	36
Palazzo della Borsa di Milano	Mezzanotte Paolo	35
VI Triennale di Milano	Terragni; Bottoni; Mantero et al.	24
Concorso Palazzo del Governo a Sondrio	Muzio, Malocchi; Leoni; Marelli et al.	22
Esposizione di Berlino	Luchardt; Sharoun; Mendelsohn et al.	22
Insegne luminose moderne	De Weiss	21
Nuovo Palazzo Comunale di Imperia	Titta Armando	21
Piano regolatore di Roma	Gruppo Urbanisti Romani, “La Burbera”	20
Scuole di Hilversum	Dudok Willem	19
Piano regolatore di Genova	Griffini, Bottoni, Pucci	19
Albergo e stabilimento balneare a Brussa	Mongeri Giulio	19
Casa Comi a Milano	Bergomi Giuseppe	17
Concorso Palazzo di Giustizia di Milano	Caneva, Carminati, Bordoni; Sarti et al.	17
Nuovo Palazzo Banca Popolare di Milano	Greppi Giovanni	16
Concorso Sala Sindacati Fascisti dell’Industria	Caneva, Carminati, Bordoni; Ciucci et al.	16
Nuova Sede Banca Unione a Milano	Ponti Gio, Lancia Emilio	16
Supercinema di Verona	Dezzutti Mario	15
Nuova sede Magazzini De Bijerdorf	Dudok Willem	15

Spostandosi da Milano a Roma, sono “Architettura e Arti Decorative” per il periodo 1928-1931 e poi “Architettura” (1932-1943) le uniche protagoniste e portavoce del panorama architettonico italiano tra le due guerre, sotto la direzione di Alberto Calza Bini (1928-1929) e Arnaldo Foschini (1930-1931) la prima, e di Marcello Piacentini (1932-1943) la seconda.

Non solo, l’ufficialità di tale pubblicazione la rende chiaramente precipua soprattutto nella scelta sia degli autori che dei soggetti rappresentati: qui è l’edilizia pubblica a trionfare, insieme ai grandi e piccoli concorsi nazionali e ai grandi eventi come la Mostra della Rivoluzione Fascista di Roma o come le grandi esposizioni, tra cui Parigi 1937, New York 1939 e i progetti per l’E42. Meno spazio è concesso in proporzione alle Triennali milanesi e alle arti decorative in genere che, con il passaggio di direzione, vengono gradualmente ridotte dalle sue pagine. Il totale delle immagini fotomeccaniche catalogate tra “Architettura e Arti

Decorative" e "Architettura" ammonta a 17200 per un totale di 1400 autori presentati e 1880 soggetti in sedici anni di pubblicazione. Sicuramente è la rivista con più illustrazioni in assoluto negli anni e questo è un aspetto da sottolineare: va tenuto presente che si tratta anche di un periodico che riceve finanziamenti statali e che dunque ha una discreta disponibilità economica da spendere nell'acquisto e nella riproduzione di fotografie. In tale sede la prossimità geografica risulta avere minore incidenza: a emergere sono quegli autori più celebrati dal regime, coloro che si aggiudicano il maggior numero dei concorsi e, non da meno, i fedelissimi di Piacentini, il più rappresentato dalla rivista e seguito da Vaccaro e Del Debbio, questo ultimo parte del consiglio direttivo del periodico. Dunque anche in questo caso, come ne "L'Architettura italiana", "Domus" e "lo Stile", gli architetti che registrano il maggior numero di immagini sono gli stessi che si trovano alla direzione della rivista e rappresentano coloro che concentrano il maggior numero di riproduzioni fotomeccaniche intorno alla propria opera, segnando cioè uno scarto maggiore che li separa dagli altri nomi in classifica rispetto a una rivista ad esempio quale è "Casabella" in cui si registra una maggiore eterogeneità (Tabella 13).

Piacentini è il primo a trionfare nella "sua" rivista e lo fa non tanto pubblicando frequentemente se stesso, magari con pochi esempi ma a cadenza regolare. Preferisce comparire più "di rado" ma attraverso numeri doppi che possano sciogliere iconograficamente la sua opera, in un modo così esaustivo da risultare ridondante, come nel fascicolo di gennaio-febbraio 1942 sul Palazzo di Giustizia di Milano, uno speciale in cui il numero di immagini pubblicate sale in modo esponenziale, pur arrivando in una fase tarda della rivista che vede la riduzione di mezzi e quindi di pagine tipografiche a disposizione.

Tabella 13 - I 20 architetti maggiormente rappresentati con immagini in “Architettura”

Architetti	Numero di rappresentazioni
Piacentini Marcello	566
Piccinato Luigi	476
Petrucci Concezio	424
Paniconi Mario, Pediconi Giulio	413
Valle Cesare	396
Vaccaro Giuseppe	358
Moretti Luigi	303
Del Debbio Enrico	271
Fagnoni Raffaello	267
De Renzi Mario	264
Morpurgo Vittorio	244
Rossi Ettore	228
Ridolfi Mario	207
Vietti Luigi	205
Tufaroli Luciano Mario	185
Mazzoni Angiolo	176
Sotsass Ettore	165
Minnucci Gaetano	152
Fichera Francesco	136
Muzio Giovanni	125

Vi è una conformità palese tra l’apparato iconografico presentato e la situazione che attraverso di questo viene restituita e la politica editoriale della rivista, sia nel primo che nel secondo periodo. L’architettura “modernissima” reclamata a gran voce nel programma piacentiniano viene di fatto restituita visivamente con quella dell’ambiente romano e con le grandi opere, i grandi concorsi nazionali banditi dal regime. Anche la politicità della rivista, insieme alle aspirazioni “sociali, civili dell’Italia oggi”, sempre dichiarate dalle parole di Piacentini, trovano qui espressione attraverso le immagini che vanno ad amplificare ulteriormente, a raddoppiare, il carattere educativo della testata, non esimendosi dal presentare in grande numero l’opera di professori, di accademici, di coloro insomma che proprio nella scuola e nella formazione degli architetti hanno un ruolo centrale.

Oltre agli autori proposti dalla rivista romana, anche i soggetti maggiormente raffigurati tra le sue pagine ne individuano palesemente l’orizzonte visivo e l’orientamento politico ed editoriale (Tabella 14).

Tabella 14 - I 20 soggetti architettonici maggiormente raffigurati in “Architettura”

Soggetti	Autori	Numero di rappresentazioni
Concorso sistemazione via Roma a Bologna	Degli Innocenti; Del Debbio, Foschini et al.	152
Palazzo di Giustizia di Milano	Piacentini Marcello	139
Stazione di Firenze	Gruppo Toscano	129
Palazzo Ricevimenti e Congressi E42	Libera; Aschieri, Bernardini et al.	122
Ministero Affari Esteri a Roma	Canino; Moretti; Ponti, Soncini et al.	110
Edificio Poste e Telegrafi di Napoli	Vaccaro, Franzi	94
Scuola di Applicazione R. Aeronautica di Firenze	Fagnoni Raffaello	88
Secondo tratto via Roma a Torino	Piacentini Marcello	87
Esposizione Nazionale Svizzera Zurigo	-	87
Foro Mussolini a Roma	Del Debbio Enrico	86
Littoriali dell’Architettura 1936	Petrucci, Cavallari Murat, Lenti et al.	85
Foro Sportivo Germanico a Berlino	March Werner	81
Concorso nuova sede INFPS a Roma	Loreti, Valle; Brusa, Cancellotti et al.	76
Concorso Stazione Marittima Napoli	Aschieri; Autore; Broggi; Canino et al.	75
Concorso Ministero Africa Italiana	Brusa, Cancellotti, Montuori et al.	75
Progetto Cattedrale de La Spezia	Buzzi; Daneri; Del Giudice; Sandri et al.	74
Sabaudia	Cancellotti, Scalpelli, Montuori, Piccinato	70
Collegio Aeronautico B. Mussolini Forlì	Valle Cesare	69
Città di Foggia	Petrucci; Sucini; Merlo; Brazzola et al.	66
Concorso Istituti di prevenzione e pena a Roma	Muratori; Parboni, Sandri et al.	66

Moltissimi i concorsi banditi dal regime, in particolare per i piani regolatori di città: “Architettura” è infatti molto attenta ai problemi di urbanistica, dedicando a essi una parte apposita in ogni fascicolo. Da notare che, come opera straniera, emerge il Foro Sportivo Germanico a Berlino di Werner March: il periodico romano non è molto esterofilo, ma dalla seconda metà degli anni Trenta documenta completamente le architetture ufficiali del Reich, evidente punto di riferimento visivo in quegli anni. Anche gli edifici postali e le stazioni sia ferroviarie che marittime trovano ampia rappresentazione e diffusione.

Interessante risulta il confronto con "Emporium" che, pur essendo l'unica rivista non di settore inclusa nella ricerca, costituisce un punto di riferimento imprescindibile e colto, presentando in modo mirato personaggi ed eventi di architettura, soprattutto attraverso fotografie e, meno frequentemente, con disegni. In questo caso, le immagini sono sempre molto leggibili, quasi mai ritoccate rispetto agli originali ma non molto didascaliche, o meglio, sono spesso decontestualizzate rispetto al testo alle quali si riferiscono, evidentemente per motivi di spazio: alla parola non corrisponde immediatamente il riferimento visivo nella pagina, a volte arriva con scarto spaziale, ovvero dopo una serie di pagine. Questo avviene soprattutto negli articoli relativi a eventi e manifestazioni, in particolare all'interno de *Le arti a Milano nel 1936*, lo speciale di Roberto Papini sulla VI Triennale di Milano, apparso nel numero di agosto dello stesso anno; mentre, in misura minore, in quelli monografici sull'opera di un determinato architetto, dove invece si adotta la formula classica del reportage per immagini che illustri in modo completo e paratattico le sue opere, in ordine cronologico. In questo caso, le immagini fotomeccaniche catalogate, tra il 1928 e il 1943, ammontano a un totale di 1152, che corrispondono a 885 soggetti architettonici e a 375 autori italiani, di fatto arrivando all'anno 1940, poiché, dopo quella data e fino alla guerra la rivista non pubblicherà più immagini di architettura contemporanea.

Fin da subito si riscontra una relativa varietà di soggetti presentati, mentre maggiore è la concentrazione su determinate figure autoriali, ripartite principalmente tra architetti e ingegneri ma anche, più genericamente, artisti "decoratori", in particolare pittori e scultori di formazione, la cui opera è parte integrante di un certo soggetto architettonico: mi riferisco, ad esempio, ai casi ricorrenti di Mario Sironi o di Giulio Rosso, così come di Antonio Santagata, Achille Funi o Arturo Dazzi. Dal confronto tra riproduzioni totali e numero di autori inseriti, corrispondente a 375 schede, si evidenzia che questi ultimi rappresentano dunque un 32,5% del totale. Se ne deduce perciò che "Emporium", rispetto alle coeve riviste di settore analizzate, predilige concentrarsi, in proporzione, su una quantità inferiore di nomi ma restituiti con opere plurime.

Dalle analisi effettuate sulla rivista nel periodo preso in esame, se ne deducono, in primo luogo, dei risultati che mostrano l'incidenza stessa dell'argomento "architettura contemporanea" nei diversi anni: il picco più alto è databile al 1933, anno in cui sono state registrate ben 197 riproduzioni. Infatti è in tale arco cronologico, da gennaio a dicembre, che

“Emporium” presenta tre articoli cardine, uno, come visto, sulla Mostra della Rivoluzione Fascista, alla quale dedica l’intero numero di aprile; poi lo speciale sulla Triennale di Milano, inauguratasi con la nuova sede proprio a quella data; e infine, non da meno, l’avvio e le prime realizzazioni di uno dei progetti più ambiziosi dell’architettura italiana tra le due guerre, ovvero la Città Universitaria di Roma. Annate dense di emergenze architettoniche risultano anche il 1930, con ben 170 riproduzioni: è questo l’anno dell’ultima edizione della Biennale d’Arte Decorativa di Monza che diviene proprio allora Triennale e che viene documentata minuziosamente. A seguire, il 1931 con 137 riproduzioni e il 1932 con 130. L’annata invece più “povera” risulta il 1939 con sole 23 riproduzioni.

Questa analisi quantitativa embrionale è in grado di restituire già quello che di fatto rappresenta l’orientamento di “Emporium” ma soprattutto di colui che più di frequente in redazione si occupava di architettura: Roberto Papini, il quale, insieme ad Antonio Nezi e a Renato Pacini, scrive di architettura, o meglio, degli eventi che coinvolgono progetti e interventi architettonici contemporanei e, più in generale, di arti decorative e della casa, in primis, come verificato, la Biennale di Monza poi Triennale di Milano, ma anche la Mostra della Rivoluzione. Nezi presenta, invece, soprattutto l’opera singola, la personalità di determinati architetti, attraverso vere e proprie piccole monografie; mentre Pacini firma soprattutto le pagine delle *Cronache italiane*, suddivise per città o aree geografiche.

Procedendo nell’analisi, è possibile ora verificare quali siano gli architetti che la rivista promuove maggiormente, andando a vedere con quante riproduzioni ma soprattutto con quali soggetti essi siano rappresentati, per capire quale idea i lettori di “Emporium” si facciano del panorama architettonico italiano, ma anche europeo dell’epoca. Molte delle immagini pubblicate non riportano l’autore dell’opera, o dell’allestimento, nella didascalia: si è pertanto lasciata la volontà della rivista di non attribuire ai rispettivi architetti questi record, classificati come “vuoti”, e che ammontano a un totale di 215 (Tabella 15).

Tabella 15 - Architetti ricorrenti in “Emporium” con rappresentazioni ≥ 10

Architetti	Numero di rappresentazioni
Piacentini Marcello	110
Muzio Giovanni	48
Angelini Luigi	43
Cabiati Ottavio	33
Ponti Gio	30
Vaccaro Giuseppe	27
Zanini Gigiotti	21
Alpago Novello	17
Buzzi Tomaso	15
Sant’Elia Antonio	15
Pulitzer Gustavo	14
Gruppo Urbanisti Romani	12
Marino Roberto	11
Frezzotti Oriolo	11

Tali dati ci restituiscono un panorama alquanto eterogeneo, considerando che su 375 autori classificati solamente 14 sono riprodotti all’interno della rivista con dieci o più immagini: quindi ne risulta una rivista capace di presentare al pubblico una molteplicità di architetti ma di non soffermarsi troppo, a livello iconografico, su nessuno di essi. Ne emerge comunque un ristretto gruppo di “eletti” dalla cui analisi si evince un indirizzo piuttosto tradizionalista a livello editoriale. Da notare, non banalmente, lo scarto che si registra tra l’architetto in assoluto più rappresentato e il secondo: la differenza, in percentuale, è più che doppia, fatto che si verifica in misura molto più contenuta decrescendo in classifica, già a partire dalla seconda posizione, dove i punti di scarto tra l’uno e l’altro dei professionisti non superano il 2%.

Analizzando in dettaglio i primi tre classificati, primeggia Marcello Piacentini, a cui la rivista dedica un lungo articolo a firma di Antonio Nezi nel febbraio 1930, ma che comparirà a più riprese quasi in tutte le annate fino al 1940. Piacentini viene presentato chiaramente quasi a tappeto con tutta la sua opera, ma i soggetti che “Emporium” predilige — e che, di conseguenza, contano più riproduzioni — si riferiscono in particolare a un’area geografica molto prossima alla sede della rivista bergamasca, e cioè la documentazione completa sulla Banca Bergamasca, opera che Piacentini compie in collaborazione con Muzio, così come il

progetto di risistemazione del centro storico della stessa città lombarda; poi ancora Brescia e la ristrutturazione del suo centro e, infine, il Piacentini romano. Il picco di rappresentazioni si attesta nel 1930 ma con buona risonanza anche nel 1928 e nel 1934.

Lo stesso soggetto della Banca Bergamasca è il più ricorrente anche per Giovanni Muzio, che vede 16 riproduzioni, anche qui tutte fotografiche di interni ed esterni. Da ricordare che Muzio collaborava con "Emporim" già dal 1920, anno in cui vince il primo premio al concorso per la copertina del mese di giugno della rivista, superando Gio Ponti, secondo classificato, e Emilio Lancia, al terzo posto[245].

La presentazione del bergamasco Luigi Angelini, direttore nello studio di Marcello Piacentini di diverse sue opere, è chiaramente un *unicum* rappresentato da "Emporium", del quale è redattore e collaboratore: Angelini infatti non compare pressoché mai nelle altre testate. Egli si distingue nell'architettura votiva e funeraria, in particolare le cappelle al Cimitero di Romano Lombardo.

È interessante andare a vedere, oltre ai nomi dei protagonisti più ricorrenti, quali sono le opere architettoniche che maggiormente emergono all'interno della stessa rivista, compresi gli eventi, quali esposizioni o concorsi, poiché la mitizzazione iconografica avviene non solo legandosi a una persona, nel nostro caso rappresentata dalla figura di un architetto, bensì anche in seguito alla reiterazione di determinate realizzazioni degli stessi o concomitanze partecipative. Osserviamo, in dettaglio, i risultati della Tabella 16:

[245] Come espresso dalla Giuria del concorso, il "rassicurante" Muzio viene scelto all'"inquietante" Ponti "per la nobiltà e la grazia dei motivi svolti, per l'efficacia decorativa dell'insieme, per il sapore del disegno, ed anche per la bella italianità dell'ispirazione". L'orientamento editoriale della rivista in quegli anni si deduce anche al commento rivolto dalla Giuria nei confronti del bozzetto di Marcello Nizzoli, "più felice nella scelta dei soggetti che nella forma artificiosamente modernista". Bistolfi, Leonardo, Selvatico, Lino, Bucci, Vincenzo, *Il concorso delle copertine dell'*Emporium. *Relazione della giuria*, in "Emporium", vol. LI, n. 306, giugno 1920, p. 310, cit. in Pallottino, Paola, *Le copertine di "Emporium" dal Simbolismo al secondo futurismo*, in Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II…*, cit., pp. 315-316.

Tabella 16 - Soggetti architettonici ricorrenti con rappresentazioni ≥ 10

Soggetti	Autori	Numero di rappresentazioni
V Triennale di Milano	Figini, Pollini; Pagano; Vietti; Ponti at al.	69
VII Triennale di Milano	Muzio; Cereghini; Andlovitz et al.	48
I Mostra Terre Italiane d'Oltremare di Napoli	Canino; Zella Milillo; La Padula	48
Mostra Rivoluzione Fascista di Roma	Libera, De Renzi; Valente; Terragni et al.	36
IV Triennale di Milano	Muzio; Terragni et al.	25
Esposizione coloniale Parigi 1931	Brasini; Blance; Laprade et al.	19
Città Universitaria di Roma	Piacentini; Foschini; Michelucci et al.	17
Esposizione di New York 1939	Cutler, Corbett et al.	14
Mostra per i Piani Regolatori di Roma	Gruppo Urbanisti et al.	14
Esposizione Stampa Cattolica	Ponti Gio	12

Una prima osservazione immediata mostra che sono le Triennali milanesi a primeggiare, anche per la prossimità geografica con la redazione della rivista: la IV, V e VII Triennale, con l'emergere della V in assoluto. Probabilmente è la presenza di Roberto Papini a determinare una così dettagliata documentazione, della quale resta un'accurata testimonianza nel carteggio del Fondo Papini, soprattutto per l'edizione della VII Triennale, corredata dalla lista di fotografie richieste per i suoi articoli.

Un posto di rilievo occupano poi, in modo quasi scontato, la Mostra della Rivoluzione Fascista di Roma, ancora una volta con un articolo di Roberto Papini che ne fa un'opera di documentazione a tappeto; infine la I Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli del 1940, altra testimonianza efficace dei risultati delle politiche estere fasciste e rappresentazione esotica ed evocativa delle conquiste italiane che in una rivista come "Emporium" assume un posto di rilievo[246].

[246] Per approfondimenti, si vedano, nello specifico: Belfiore, Pasquale, Gravagnuolo, Benedetto, *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1994; De Seta, Cesare (a cura di), *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, catalogo della mostra, (Palazzo Reale, Napoli, 26 marzo - 26 giugno 1999), Electa, Napoli 1999; Labanca, Nicola, *Il discorso e la propaganda*, in Id., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 230-266; Lucarelli, Francesco (a cura di), *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-artistico del XX secolo a Napoli*, Electa, Napoli 2005; Lucarelli, Francesco, Iuliano, Marco, Mignozzi, Alessia (a cura di), *Culture et architecture en Italie dans les années Trente. La Triennale, l'E42, la Mostra d'Oltremare et la Modern Heritage List*, Paparo, Napoli 2006.

Per quanto concerne "Emporium" dunque, non si ha perfetta congruenza tra il "peso" delle immagini, cioè lo scenario restituito dal numero di ricorrenze iconografiche per nome, e il suo orientamento editoriale che si professa invece "apolitico", o comunque non schierato a livello ufficiale[247]. Questa rivista, come ricorda Giorgio Bacci,

> non arriverà mai a schierarsi esplicitamente contro il regime, adottando un profilo di studi accademici che lo collocava fuori dalle polemiche strettamente legate all'attualità: periodico dunque indipendente, qualità testimoniata anche dal fatto che risulta essere tra le poche riviste non finanziate, né direttamente, né indirettamente (eventuali collaboratori), dal governo fascista.
> Questo elemento, oltre a spiegarsi con l'orientamento prettamente scientifico del periodico bergamasco, può forse essere motivato anche con un episodio eclatante, tramandato di generazione in generazione dagli operai dello stabilimento dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche: Mussolini, in visita a Bergamo due mesi dopo (27 ottobre 1924) il ritrovamento del cadavere di Giacomo Matteotti (avvenuto il 16 agosto), fu accolto negli stabilimenti tipografici con una gigantesca fotografia del politico socialista. Lo stupore e la collera furono tali da far promettere al dittatore che non sarebbe più tornato nella città lombarda, cosa che effettivamente avvenne: se a livello ufficiale "Emporium" non si era schierato, l'antica diffidenza continuava probabilmente a scorrere nel cuore della produzione editoriale[248].

Dunque, in questo caso, l'apparato iconografico tende a contraddire la dichiarata posizione del periodico bergamasco, il quale non si esime dalla rappresentazione anche minuziosa di eventi più marcatamente politici. Per quanto riguarda l'architettura, "Emporium" si dimostra invece più orientata, perlomeno a parole, verso la corrente razionalista contemporanea, come

---

[247] Miliam Fileti Mazza, parlando più in dettaglio della tipologia dell'annuncio pubblicitario che utilizza iconografie di regime, sostiene che "la politica della rivista riuscì anche nei decenni fascisti a mantenere quella linea di sobrietà e qualità grafica che prevalse sulle altre istanze del periodo", per quanto la figura di Mussolini compaia tra le pagine del periodico nella réclame del volume di De Luca *I Liberatori*, e in quella dei calendari del P.N.F. Cfr. Fileti Mazza, Miriam, *"Emporium" e la pubblicità*, in Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II*..., cit., p. 291.
[248] Bacci, Giorgio, *"L'ansiosa attenzione di tutti"*..., cit., pp. 506-507.

professato in numerosi articoli a firma di due dei suoi più assidui e prolifici redattori, Roberto Papini[249] e Agnoldomenico Pica[250].

A dispetto di questo però, tra gli autori maggiormente rappresentati, a livello iconografico, non compare nessun razionalista.

> Un nome trionfa, come una bandiera: quello di Marcello Piacentini. Naturale. Piacentini è Piacentini e l'*Emporium* è il suo profeta[251].

Tali parole di Giuseppe Pensabene calzano a pennello per delineare e confermare quello che di fatto risulta essere il posizionamento della rivista a livello di politica editoriale, perlomeno iconografica.

3.6 Modelli iconografici stranieri nelle riviste italiane

L'internazionalizzazione rappresenta senza ombra di dubbio una delle caratteristiche delle riviste italiane di architettura negli anni tra le due guerre, le quali fin da subito si dotano di una rete di corrispondenti esteri che riescono a indagare dettagliatamente con notizie e documenti di prima mano l'attualità architettonica specialmente europea, ma anche americana.

Si tratta di reportage che procedono in particolare dall'illustrazione dell'opera di determinati architetti, come fa soprattutto "Casabella"; o che invece mirano a indagare la situazione architettonica di una determinata nazione, alla quale, nella stragrande maggioranza dei casi, si occhieggia. Sono infatti articoli che esaltano l'architettura estera, più che criticarla: insomma, laddove la redazione sceglie di pubblicare lo scenario architettonico di un altro paese o di un architetto internazionale, lo fa in maniera esemplificativa e non distruttiva, secondo i principi

---

[249] Papini che, come visto, aveva esaltato il ruolo del fascismo nella costruzione di una cultura nazionale pur perorando l'idea di un'arte priva di forti condizionamenti politici, torna a parlare di architettura e tradizione quando, mettendo in guardia dalla definizione di uno "stile fascista", esalta l'allestimento di Giuseppe Pagano per la Triennale di Milano del 1936, il cui padiglione è costruito "con la chiara e sobria armonia di proporzioni che gli conosciamo e che l'han posto in prima linea fra i nostri architetti migliori" (Papini, Roberto, *Le Arti a Milano nel 1936 - XIV*, in "Emporium", vol. LXXVII, n. 500, agosto 1936, p. 66). Del resto, già nella sua *Storia necessaria dell'architettura*, lamentava l'ignoranza che dilagava in materia e si traduceva in un'infinità di "corbellerie" stampate. (Cfr. Papini, Roberto, *Storia necessaria dell'architettura*, in "Emporium", vol. LXXXIV, n. 504, dicembre 1936, pp. 328-336).
Per approfondimenti, cfr., Bacci, Giorgio, *"L'ansiosa attenzione di tutti"...*, cit., pp. 478-485.

[250] Pica è colui che scrive di architettura europea su "Emporium", presentando al pubblico i principali movimenti e i protagonisti della scena internazionale. Cfr. Pica, Agnoldomenico, *Adolescenza dell'architettura moderna*, in "Emporium", vol. LXXXI, n. 481, gennaio 1935, pp. 11-18; Id., *Architettura ultima e penultima in Austria*, in "Emporium", vol. LXXXI, n. 485, maggio 1935, pp. 287-297; Id., *Nascita e fortune dell'architettura olandese moderna*, in "Emporium", vol. LXXXII, n. 491, novembre 1935, pp. 249-257. (Per approfondimenti si rimanda ancora a Bacci, Giorgio, *"L'ansiosa attenzione di tutti"...*, cit., pp. 485-488).

[251] Pensabene, Giuseppe, *Specchio dell'architettura*, in "Il Selvaggio", n. 4, 15 giugno 1933, p. 29, cit. in Bacci, Giorgio, *"L'ansiosa attenzione di tutti"...*, cit., p. 487.

della ricerca di un modello stilistico, "politico" e iconografico, al quale rifarsi, su cui orientarsi.

Le riviste italiane non presentano una trattazione generale della scena architettonica internazionale; piuttosto ognuna ha il suo orizzonte visivo di riferimento, in definitiva quello più in linea con la propria politica editoriale."Architettura e Arti Decorative" così come "Rassegna di architettura", entrambe sullo scadere degli anni Venti, pubblicano molti esempi olandesi; "Architettura" invece guarda in particolare alla Germania e all'attività di architetti come March e Speer, soprattutto dalla metà degli anni Trenta; "Quadrante" mira più alla Francia e alle teorie di Le Corbusier[252], passando per lo scenario tedesco rappresentato però da Gropius e Mies Van der Rohe. "Casabella", la più esterofila tra le riviste degli anni Trenta, dedica grande spazio all'Olanda di Willem Dudok e J.J.P. Oud[253], così come ai nomi che gravitano intorno al Bauhaus quali Gropius[254] e Mies Van der Rohe; ma anche a Erich Mendelsohn e Hans Poelzig; poi ancora a Frank Lloyd Wright e Richard Neutra, ai francesi André Lurçat, Robert Mallet-Stevens, Eugène Beaudouin e Marcel Lods.

Molto più variegato è invece il panorama internazionale di "Domus" e "lo Stile", le quali presentano piuttosto arredi e allestimenti interni mitteleuropei: in questo contesto, pochi sono gli esempi di architetture estere ma soprattutto non vi è un orientamento preciso e consapevole nella loro presentazione. Anche da "L'Architettura italiana", periodico che mira alla documentazione architettonica eminentemente nazionale, emergono progetti sporadici di autori esteri.

---

[252] A tale proposito, Hélène Jannière si interroga sui significati dell'apertura di una rivista all'architettura straniera nel contesto ideologico degli anni Trenta, sia in senso lato, per cui "en cette décennie, la publication des scènes étrangères est fort loin d'étayer la dimension internationale de l'architecture moderne, dans sa double acception de 'progression' et d''essence' internationale"; che in dettaglio, in particolare analizzando il caso di "Quadrante": "en 1933, la création de *Quadrante*, qui cherche à définir les contenus de l'architecture rationaliste italienne, inscrit cette méditerranéité en référence à la Grèce antique. Cette thèse est renforcée par la place de premier plan que cette revue accorde à Le Corbusier, et par le jeu d'échanges de la revue de Massimo Bontempelli avec *Prélude*: l''Europe moderne' est alors centrée autour du bassin méditerranéen, suivant l'idée de 'Fédération latine' imaginée par Le Corbusier". In Jannière, Hèlène, *Politiques éditoriales…*, cit., p. 294.

[253] Sempre Jannière afferma che l'apertura della "Casabella" di Persico all'Europa del nord cessa nel 1936, al momento della proclamazione dell'Impero da parte di Mussolini. Con Pagano, in particolare dal 1938, quando la rivista diviene "Casabella-Costruzioni", il primato viene accordato, come sarà anche per "L'Architecture d'Aujourd'hui", al "modernismo temperato" e alla "razionalità costruttiva" di Willem Marinus Dudok, per quanto riguarda gli architetti olandesi, e alle tendenze classiciste in riferimento invece al panorama tedesco. Cfr. Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales…*, cit., pp. 294-295.

[254] In una lettera di Alfonso Gatto a Anna Maria Mazzucchelli, datata 25 novembre 1938, si legge: "Lei sa meglio di me […] che l'architettura nuova è di Gropius e non di Terragni, di Mendhelsonn e non di Pagano. […] Aspetto la sua collaborazione a 'C.d.M.' ["Campo di Marte"] per questo nono numero: cerchi argomenti che dicano le nostre cose senza far nomi: voglio dire ad es.: parlare di Gropius senza nominarlo. Ci stanno educando ad una sintassi che nemmeno i gesuiti avrebbero sospettato così chiusa". [Rif. Archivio Anna Maria Mazzucchelli, cartella "Gatto, Alfonso", n. 47 "Lettera ad Anna Maria Mazzucchelli, Firenze, 25.11.[1938], (f), su c.i. "Campo di Marte"].

Un discorso a parte, ma ancora una volta assai interessante, è quello relativo a "Emporium", rivista per definizione "italiana e cosmopolita" insieme: essa presenta un numero cospicuo di architetti internazionali e di opere straniere proprio grazie alla sua natura e vocazione esterofila. Dalla sua fondazione fino ai primi anni Quaranta, "Emporium" attesta tra le sue pagine una registrazione puntuale dei mutamenti di tutte le correnti artistiche, comprese quelle architettoniche, dall'America al nord Europa fino ai più importanti autori italiani degli anni Trenta, attraverso il contributo fondamentale degli impianti produttivi all'avanguardia dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche e dei clichés di immagini originali recuperati tramite i contatti con editori esteri di Paolo Gaffuri. Come afferma Chiara Caldara:

> già a partire dagli anni Ottanta Gaffuri iniziò a raccogliere periodici stranieri e si dedicò a spogli di argomenti e illustrazioni da inserire nella nuova rivista.
> A causa della novità del progetto e della mancanza di modelli italiani, Gaffuri e Ghisleri si rivolsero ai periodici stranieri, in particolare ai *magazines* inglesi e nordamericani.
> Gaffuri si adoperò per avere a disposizione le migliori riviste illustrate europee e americane, nonché la completa possibilità di traduzione degli articoli e di acquisto dei loro *clichés*[255].

Dunque sicuramente la politica di scambi redazionali di clichés è una pratica che una rivista come "Emporium" non tarda ad acquisire e a portare avanti, recependo tempestivamente le novità dei movimenti modernisti e quindi considerando oculatamente le riviste straniere che tali idee sono in grado di veicolare.

Per quanto riguarda lo scenario estero, su "Emporium" è soprattutto la penna di Agnoldomenico Pica a occuparsene, in particolare dal 1935 al 1943, ed è la Germania il paese più rappresentato, con due articoli interamente dedicati nel 1928 e nel 1937. In generale, a esclusione dell'articolo di Antonio Nezi *Dell'architettura internazionale*, comparso nel numero di luglio 1931, che compie una panoramica globale sulla situazione architettonica dagli Stati Uniti fino alla Germania, all'Olanda, passando per la Francia, la Svezia e la Finlandia, la rivista bergamasca introduce lo scenario internazionale attraverso singoli articoli non tanto incentrati sulla figura e l'opera di un architetto estero, quanto piuttosto sull'intera nazione trattata, dunque per aree geografiche e puntualmente con un articolo l'anno dal 1935 al 1940.

---

[255] Caldara, Chiara, *La nascita di "Emporium" nelle carte dell'archivio Gaffuri della biblioteca civica Angelo Mai*, in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, Anno Accademico 2008-2009*, Sestante, Bergamo 2010, p. 532.

Così, nel fascicolo di agosto 1928, compare *L'architettura moderna in Germania*, articolo a firma di Elvira Olschki, che presenta opere di Messel, Taut, Behrens, Höger, Poelzig e Bonatz, tra gli altri, quindi i "padri" della nuova architettura tedesca, con fotografie accreditate Stoedtner[256].

A seguire si registrano *L'Architettura in Giappone* di Ambrogio Annoni, nel fascicolo di settembre 1930 e il già citato articolo di Nezi con opere, ancora una volta tedesche, di Poelzig, Gropius, Mendelsohn, Schumacher, Höger, ma anche di Le Corbusier, Perret, Roux-Spitz, Mallet-Stevens, Saarinen, Jensen, Van der Vlugt e Brinkman.

Arriva infine la serie di articoli firmati da Agnoldomenico Pica, ovvero: *Architettura ultima e penultima in Austria*, nel numero di maggio 1935, con opere di Hoffmann, Olbrich, Loos, Brenner, Plischke, Popp, Behrens, Holzmeister; *Nascita e fortuna dell'architettura olandese moderna*, nel novembre dello stesso anno, con esempi di Berlage, Kramer, Rietveld, Van der Vlugt e Brinkman, Dudok, Wils; *L'architettura moderna e il nuovo volto dell'Ungheria*, nel numero di aprile 1936, con opere di Fischer, Farkas, Breuer, Lajtha, Arkay e Kozma; di nuovo una panoramica sulla situazione architettonica della Germania nell'articolo comparso all'interno del fascicolo di febbraio 1937, *Architettura tedesca moderna*, che presenta, a distanza di nove anni dal testo di Elvira Olschki, pressoché gli stessi autori, ma con diverse immagini fotografiche che vanno in direzione di una maggiore modernità nella ripresa, negli scorci e nei tagli: Poelzig, Höger, Bonatz, Mendelsohn, Boehm, Ruff, Fahrenkamp, Gropius, Mies van der Rohe. Nel luglio 1938 è invece il turno della Francia, con *Cento anni di architettura francese*, articolo che riporta esempi fotografici di opere realizzate da Labrouste fino a Perret e a Garnier, poi più recenti di Le Corbusier, Roux-Spitz, Lurçat, Pingusson, Mallet-Stevens, Beaudoin e Lods; infine nel fascicolo di novembre 1939 va in scena il Regno Unito con *L'architettura inglese fra il rimpianto e l'avanguardia*, che presenta Coates, Tecton, Mackintosh, Voysey, Wells, Mendelsohn e Chermayeff[257].

Nel numero di aprile 1940 invece, *Le arti plastiche in Finlandia* di Lo Duca presenta le realizzazioni di Saarinen, Aalto, Bryggman e Sirén.

---

[256] In calce all'articolo si legge inoltre: "Esprimiamo al Dottor Stoedtner la nostra riconoscenza per averci concesso la riproduzione delle fotografie che illustrano questo articolo". Olschki, Elvira, *Architettura moderna in Germania*, in "Emporium", vol. LXVIII, n. 404, agosto 1928, p. 106.

[257] Una curiosità, il fatto che, erroneamente, la didascalia dell'immagine relativa al De La Warr Pavilion di Bexhill on Sea, del 1935, riporti come autori Chendelsohn e Hermayeff, nomi riportati invece correttamente con attribuzione e Mendelsohn e Chermayeff all'interno dell'articolo di Pica.

In definitiva dunque, l'architettura "moderna" internazionale per "Emporium" non è prettamente quella coeva o comunque della fine degli anni Venti e più pienamente degli anni Trenta, quanto piuttosto quella realizzata tra gli anni Dieci e Venti, largamente più diffusa e già storicamente consolidata.

Sempre negli anni tra il 1928 e il 1943, all'interno delle riviste più prettamente di settore, a differenza di "Emporium", la presentazione dello scenario architettonico estero risulta più complessa e sfaccettata, ma soprattutto più "individualista", focalizzata cioè sull'attività e la figura di singoli architetti piuttosto che di aree geografiche internazionali.

Una prima osservazione in merito va condotta sul fatto che, relativamente al panorama straniero, tutte le testate specialistiche si riservino almeno una rubrica *ad hoc*, nella quale si citano letteralmente esempi, ovviamente anche fotografici, di almeno un'opera pubblicata all'interno di una o più testate estere, tramite una vera e propria riproposizione di clichés. Si va dalla *Rivista delle riviste*, a *Dalle riviste*, fino a *Stile d'oggi nelle riviste* solo per citare alcuni titoli proposti da "Rassegna di architettura", "Architettura" e "lo Stile".

Tali rubriche rappresentano uno "spaccato iconografico" della pubblicistica internazionale di settore, alla quale si guarda traendone spunto, come nel caso della rubrica finale *Dalle riviste* all'interno di "Architettura", curata da Luigi Lenzi.

A testimonianza del riguardo che vi è nei confronti dell'attualità architettonica mostrata dalle riviste mondiali, scrive lo stesso direttore Marcello Piacentini a Plinio Marconi nel 1942: "ho letto stasera per esteso la rubrica 'Dalle riviste': andiamo sempre peggio! Fa ridere come il buon Lenzi distribuisce premi e condanne a tutto il mondo"[258].

Anche nella lettera che Piacentini acclude alla nota inviata a Marconi, da consegnare personalmente a Lenzi, i toni perentori e di rimprovero per la troppa leggerezza nella presentazione degli esempi esteri non mancano:

> Caro Lenzi, più volte ho dovuto lamentarmi con l'Arch. Marconi per il tono da Voi usato nella rubrica "Dalle riviste". Mi avvedo però che i miei richiami non sono stati troppo presi in considerazione: in quest'ultimo numero del '41, anzi essi sono più trascurati che mai. Non si tratta qui di dare il proprio giudizio critico sulle opere che pubblichiamo con il carattere di pure notizie. In un articolo di esame particolareggiato, sopra un dato argomento o soggetto si può bene esercitare una critica, e pur in questo caso in limiti molto ristretti, comunque sempre su basi tecniche e di dati. Ma il bollare in due righe, che accompagnano, e non sempre, una minuscola e solitaria illustrazione, con "ottimo", con

[258] Lettera di Marcello Piacentini a Plinio Marconi datata 28.1.42.XX [FMP, cartella "Rivista Architettura" n. 114.2].

> "bello", con "mi piace", con "classico [asimilito]", con "buono ma duro nei volumi", con "freschezza incantevole", opere costruite all'estero, e non viste né studiate a fondo, è cosa che assolutamente non va[259].

Quello che invece vuole Piacentini in tale contesto, in tale tribuna dell'internazionalità, è una "strada di assoluta impersonalità", che si traduce con: "più dati, di ubicazione, di misure, di costi, di destinazione, etc.: e tutto obiettivo. Non si può pretendere di criticare in 2 pagine tutta la produzione mondiale"[260].

La risposta di Lenzi è del tutto accondiscendente e remissiva, affermando di essersi lasciato fin troppo trascinare da un eccessivo entusiasmo o da altrettanto pessimismo verso determinate architetture, allontanandosi di conseguenza da "quei criteri di rigida impersonalità" che Piacentini gli ha da sempre raccomandato scrupolosamente di seguire.

Per quanto invece riguarda le rubriche di "Domus" o ancor più di "Casabella", sono abituali gli scambi redazionali e l'invio di materiali con le riviste "cugine", come ribadisce Rossano Astarita, ad esempio con "Edilizia Moderna"[261], ma soprattutto con il coevo scenario periodico estero. Lo scambio permette l'aggiornamento più efficace e rapido possibile sugli sviluppi architettonici a livello internazionale, che si concretizza mensilmente nella rassegna al termine di ogni fascicolo, sulla quale si basano rubriche come, a partire dal 1934, *L'architettura mondiale. Dalle riviste di tutto il mondo*:

> una puntuale occasione di aggiornamento per gli addetti ai lavori. La rassegna delle riviste seguiva un rigoroso ordine alfabetico, la scelta delle immagini era dettata da un indiscutibile razionalismo. Infatti dalle belghe "Architecture et Urbanisme", "Clarté", "La Cité", "L'Ossature Metallique" alla danese "Arkitekten", dalla finlandese "Arkkitheti" alle francesi "L'Architeture", "L'Architecture d'Aujourd'hui", "Art e Décoration", "La Construction Moderne", "La Technique des Travaux", dalle tedesche "Der Baumeister", "Bauwelt", "Die Form", "Moderne Bauformen" all'inglese "Journal of the Royal Institute of British Architects", dalle svizzere "L'Oeuvre", "Das Werk" all'ungherese "Tes és Forma", dalla norvegese "Byggekunst" alla svedese "Form", dalla spagnola "A.C." alle statunitensi "The Architectural Forum" e "The Architectural Review", le immagini riprodotte e i commenti didascalici tendevano sempre ad evidenziare il linguaggio moderno delle opere, sorta di esperanto architettonico "parlato" da edifici pubblici, case private, arredi e oggetti di design. […] costituivano le parole ovvero le icone di quel nuovo linguaggio internazionale di cui "Casabella" rappresentava quasi un manuale a

---

[259] *Ibidem.*
[260] *Ibidem.*
[261] Rivista diretta da Ernesto Giorgi e Paolo Masera, edita da Guido Modiano per conto della Società del Linoleum del Gruppo Pirelli, alla quale collaborano gli stessi Giuseppe Pagano, Alfonso Gatto e Anna Maria Mazzucchelli. Cfr. Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 36.

dispense. Anche la giapponese "Sinkentiku" costituì una fonte non trascurata dai redattori della rivista milanese[262].

Al di là delle rubriche, un periodico come "Casabella" riesce a inserirsi pienamente in un contesto internazionale, soprattutto europeo, il quale, sotto Persico in modo particolare ma anche in seguito con Pagano, diviene prospettiva concreta. Come scrive Cesare De Seta

> le opere dei vari Mies, Gropius, Aalto, Le Corbusier, Mendelsohn costituivano paradigmi reali di questa nuova civiltà. Su questo fronte - sulla questione di gusto - l'accordo tra i due [Persico e Pagano, ndr] non ebbe incrinature: né vi sono rimarchevoli divergenze per cui si possa dire che Pagano privilegiasse un'anima del movimento moderno e Persico un'altra. Certamente quest'ultimo guardava con occhi assai più vigili alle diverse anime del movimento moderno: il suo interesse precoce per van de Velde o per Loos, per Aalto o per Wright lo pongono in una posizione di netto vantaggio. Pagano ancora nel '42, al Ragghianti che gli chiede di scrivere una monografia su Wright, risponde con esitazione: il maestro americano certamente risultava ai suoi occhi scarsamente a fuoco[263].

È in "Casabella" che il ponte con l'estero, come definito sempre da De Seta, viene tenacemente sorretto, oltre che dagli scambi redazionali, dalla collaborazione continuativa, come nel caso di Julius Posener, o anche occasionale di estensori di articoli quali gli stessi Gropius, Aalto, Breuer, Max Eisler, Neutra e Wright, tra gli altri.

I modelli iconografici esteri per "Casabella", come visto, sono piuttosto definiti e si traducono nell'Olanda di Oud, di Brinkman e Van der Vlugt, di Dudok; nella Germania[264] di Gropius[265], Mendelsohn[266], Poelzig[267], dei Luckhardt e Anker, di Mies van der Rohe[268]; della

---

[262] Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 36.
[263] De Seta, Cesare, *Edoardo Persico e Giuseppe Pagano a "Casabella"*, cit., p. 16.
[264] Cfr. Persico, Edoardo, *L'architettura mondiale - Germania*, in "Casabella", VIII, n. 89, maggio 1935, pp. 46-49.
[265] Cfr. Mazzucchelli, Anna Maria, *Da Paxton a Gropius*, in "Casabella", a. VIII, n. 87, marzo 1935, pp. 8-11.
[266] Cfr. Pagano, Giuseppe, *L'estetica delle costruzioni in acciaio*, in "Casabella", a. VI, n. 68-69, agosto-settembre 1933, pp. 66-69; Pannaggi, Ivo, *Architetti europei: Mendelsohn*, in "La Casa bella", a. IV, n. 45, settembre 1931, pp. 10-15; [Persico], *Una villa di Mendelsohn*, in "La Casa bella", a. V, n. 56, agosto 1932, pp. 10-15; M. C. E., *Mendelsohn, G. Chermayeff: progetto di albergo per l'isola di Wight*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 125-126, maggio-giugno 1938, pp. 66-67; Persico, Edoardo, *Undici opere di Mendelsohn*, in "Casabella", a. VII, n. 76, aprile 1934, pp. 8-17; Pannaggi, Ivo, *Architetture europee: la Columbushaus di Erich Mendelsohn*, in "La Casa bella", a. V, n. 59, novembre 1932, pp. 11-19.
[267] Cfr. Pagano, Giuseppe, *L'arte di Hans Poelzig*, in "Casabella", a. VI, n. 70, ottobre 1933, pp. 6-14.
[268] Cfr. Leader [Persico], *L'architetto Mies van der Rohe*, in "La Casa bella", a. IV, n. 47, novembre 1931, pp. 26-35.

Francia di Lurçat[269], Mallet-Stevens[270], e Beaudouin e Lods; della Scandinavia[271] di Aalto[272], Blomstedt, Asplund e Markelius[273], fino alla Russia[274] di Mel'nikov e agli Stati Uniti[275] di Wright[276], Neutra[277] e di Howe e Lescaze[278].

Rimane il fatto che, in definitiva, si riscontrano affinità nella presentazione degli stessi nomi di autori internazionali da parte delle riviste italiane: ancora una volta però è il peso, l'incidenza a livello iconografico di tali autori tra le loro pagine a far ipotizzare una predisposizione e un più vasto orizzonte culturale di riferimento dei periodici nazionali nei confronti del panorama estero coevo. Tali ricorrenze di immagini relative e riconducibili ad alcuni tra i principali nomi di architetti stranieri nelle otto testate italiane più diffuse, negli anni che vanno dal 1928 al 1943, sono riassumibili come da Tabella 17:

---

[269] Cfr. Levi, Carlo, *Scuola a Villejuif*, in "Casabella", a. VI, n. 71, novembre 1933, pp. 5-14; Croci, Maria, *Un costruttore modernissimo, André Lurçat*, in "La Casa bella", a. III, n. 29, maggio 1930, pp. 11-15.

[270] Cfr. Paulucci, Enrico, *Parigi moderna. Rue Mallet-Stevens*, in "La Casa bella", a. II, n. 17, maggio 1929, pp. 29-32.

[271] Cfr. Giolli, Raffaello, *L'architettura mondiale - Finlandia*, in "Casabella", a. IX, n. 107, novembre 1936, pp. 30-31; Giolli, Raffaello, *L'architettura mondiale - Finlandia*, in "Casabella", a. IX, n. 108, dicembre 1936, pp. 34-35; Persico, Edoardo, *La cooperativa Foerbundet*, in "Casabella", a. VIII, n. 92, agosto 1935, pp. 12-27; Podestà, Attilio, *Nuovi edifici della cooperativa Foerbundet*, in "Casabella-Costruzioni", a. XII, n. 142, ottobre 1939, pp. 24-27.

[272] Cfr. Red., *Sanatorio a Paimio (Arch. Alvar Aalto)*, in "Casabella", a. VIII, n. 90, giugno 1935, pp. 12-21; Mazzucchelli, Anna Maria, *Alvar Aalto*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 129, settembre 1938, pp. 28-29; Pagano, Giuseppe, *Due ville di Alvar Aalto*, in "Costruzioni-Casabella", a. XII, n. 145, gennaio 1940, pp. 26-29.

[273] Cfr. Pagano, Giuseppe, *Sven Markelius e la casa degli architetti a Stoccolma*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 135, marzo 1939, pp. 4-15.

[274] Cfr. S.a., *L'architettura mondiale - URSS*, in "Casabella", a. VIII, n. 87, marzo 1935, p. 51; S.a., *L'architettura mondiale - Russia*, in "Casabella", a. VIII, n. 91, luglio 1935, pp. 48-49; S.a., *L'architettura mondiale - Russia*, in "Casabella", a. VIII, n. 95, novembre 1935, p. 30; S.a., *L'architettura mondiale - Russia*, in "Casabella", a. IX, n. 98, febbraio 1936, pp. 36-37; S.a., *L'architettura mondiale - Russia*, in "Casabella", a. IX, n. 100, aprile 1936, pp. 30-31; Giolli, Raffaello, *L'architettura mondiale - L'architettura dell'URSS*, in "Casabella", a. IX, n. 105, settembre 1936, pp. 32-33.

[275] Cfr. Pagano, Giuseppe, *Impressioni d'America*, in "Casabella", a. X, n. 120, dicembre 1937, pp. 2-5.

[276] Cfr. Giolli, Raffaello, *L'ultimo Wright*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 123, marzo 1938, pp. 4-19; Id., *Dentro la villa*, in "Casabella", a. IX, n. 107, novembre 1936, pp. 26-29; Pagano, Giuseppe, *Del monumentale in architettura*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 123, marzo 1938, pp. 2-3; Wright, Frank Lloyd, *Per la causa dell'architettura*, in "Casabella", a. X, n. 114, giugno 1937, pp. 2-3; Argan, Giulio Carlo, *L'Autobiografia di Wright*, in "Costruzioni-Casabella", a. XIV, n. 162, giugno 1941, pp. 2-3.

[277] Cfr. Mazzucchelli, Anna Maria, *Richard J. Neutra architetto*, in "Casabella", a. VIII, n. 85, gennaio 1935, pp. 18-19; Id., *Pretesto da Neutra*, in "Casabella", a. VIII, n. 86, febbraio 1935, pp. 40-41; Red., *Casa di salute a Los Angeles*, in "Casabella", a. VIII, n. 85, gennaio 1935, pp. 28-29; Red., *La Casa Kun a Hollywood*, in "Casabella", a. X, n. 120, dicembre 1937, pp. 26-27; Dell'Acqua, G. A., *La villa del regista von Sternberg di Richard J. Neutra*, in "Casabella", a. IX, n. 105, settembre 1936, pp. 6-17; Red., *Edificio Carl Laemmle*, in "Casabella", a. VIII, n. 85, gennaio 1935, pp. 24-27; Red., *Sede dell'agenzia pubblicitaria Scholtz*, in "Casabella", a. X, n. 120, dicembre 1937, pp. 14-15; Neutra, Richard Joseph, *Il problema delle nuove scuole elementari*, in "Casabella", a. IX, n. 97, gennaio 1936, pp. 4-7; Neutra, Richard Joseph, *Scuola sperimentale*, in "Casabella", a. IX, n. 97, gennaio 1936, pp. 8-11.

[278] Cfr. S.a., *Howe e Lescaze. Un grattacielo a Filadelfia*, in "Casabella", a. VI, n. 2, febbraio 1933, pp. 4-9; S.a., *Howe e Lescaze. Villa Curry a Devon*, in "Casabella", a. VI, n. 7, luglio 1933, pp. 12-13; Mazzucchelli, Anna Maria, *Una villa di Howe e Lescaze*, in "Casabella", a. VII, n. 81, settembre 1934, pp. 20-21; Giolli, Raffaello, *William Lescaze*, in "Casabella", a. VIII, n. 109, gennaio 1937, pp. 10-21.

Tabella 17 - Numero di rappresentazioni di architetti internazionali nelle riviste italiane

	Architettura e Arti Decorative/ Architettura	Casabella	Quadrante	Domus	lo Stile	Rassegna di architettura	L'Architettura italiana	Emporium	Totale
Neutra	11	169	-	45	1	5	1	-	**232**
Singer	-	18	-	155	-	-	-	-	**173**
Le Corbusier	22	38	40	24	-	4	15	3	**148**
Hoffmann	11	25	-	98	-	1	4	6	**145**
Kozma	-	73	-	65	-	-	-	3	**141**
Mendelsohn	6	98	-	6	-	7	-	5	**122**
Dudok	3	31	-	-	-	72	-	3	**109**
Gropius	11	56	12	6	-	3	13	6	**107**
Aalto	23	44	-	30	6	-	-	2	**105**
March	87	16	-	-	-	-	-	-	**103**
F.lli Luckhardt	9	82	-	-	-	8	-	-	**99**
Lurçat	1	56	-	25	-	10	1	2	**95**
Breuer	2	27	8	36	-	9	-	2	**84**
Asplund	65	8	-	1	-	-	-	-	**74**
Brinkman Van der Vlugt	1	58	-	4	-	3	-	4	**70**
Holzmeister	21	43	-	-	-	1	-	4	**69**
Wright	-	53	-	3	-	8	3	1	**68**
Lindegren, Jannti	-	50	-	-	-	-	18	-	**68**
Fahrenkamp	9	41	-	13	-	-	2	2	**67**
Schmidt	-	45	-	21	-	-	-	-	**66**
Markelius	-	53	-	10	-	-	-	-	**63**
Olgyay	19	29	-	11	-	-	-	-	**59**
Howe e Lescaze	6	21	-	18	-	-	13	-	**58**
Poelzig	3	46	-	-	-	1	-	5	**55**
Wennerholm	-	24	-	-	31	-	-	-	**55**
Chermayeff	-	33	-	21	-	-	-	-	**54**
Salvisberg	-	35	-	15	-	1	-	-	**51**
Laszlo	-	1	-	48	-	-	-	-	**49**
Mies van der Rohe	-	21	4	3	-	7	1	2	**38**
Mallet-Stevens	6	9	-	9	-	7	-	1	**32**
Iofan	15	13	-	-	-	-	1	-	**29**
Oud	7	13	-	1	-	1	1	-	**23**
Taut	-	2	-	14	-	4	-	3	**23**
Behrens	3	17	-	-	-	-	-	3	**23**

In una ipotetica "classifica di gradimento" è inaspettatamente Richard Neutra a spiccare, di gran lunga il più rappresentato nelle riviste italiane, in particolare all'interno di "Casabella", ma con una buona percentuale anche all'interno di "Domus". Vi sono inoltre altri nomi che risaltano, ovvero tre grandi conferme, come Le Corbusier, Erich Mendelssohn e Walter Gropius, mentre ancora alcune sorprese con Franz Singer, Alvar Aalto e Willelm Dudok. Tale ricorrenza di autori, negli anni compresi tra il 1928 e il 1943, la dice lunga sugli orientamenti redazionali dei periodici: la presenza massiccia di Singer, modello di riferimento soprattutto per gli arredi interni, è ascrivibile eminentemente all'interno di "Domus" e in parte in "Casabella".

Joseph Hoffmann è invece un architetto molto amato da Piacentini e che, per tale motivo, ha una buona risonanza visiva in "Architettura", così come all'interno di "Domus" che pubblica soprattutto gli arredi interni e le realizzazioni per la Wiener Werkstätte firmate dall'architetto austriaco. Da notare inoltre la nutrita presenza dei classicisti Werner March e di Gunnar Asplund in particolare su "Architettura", dove invece risultano totalmente assenti Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe.

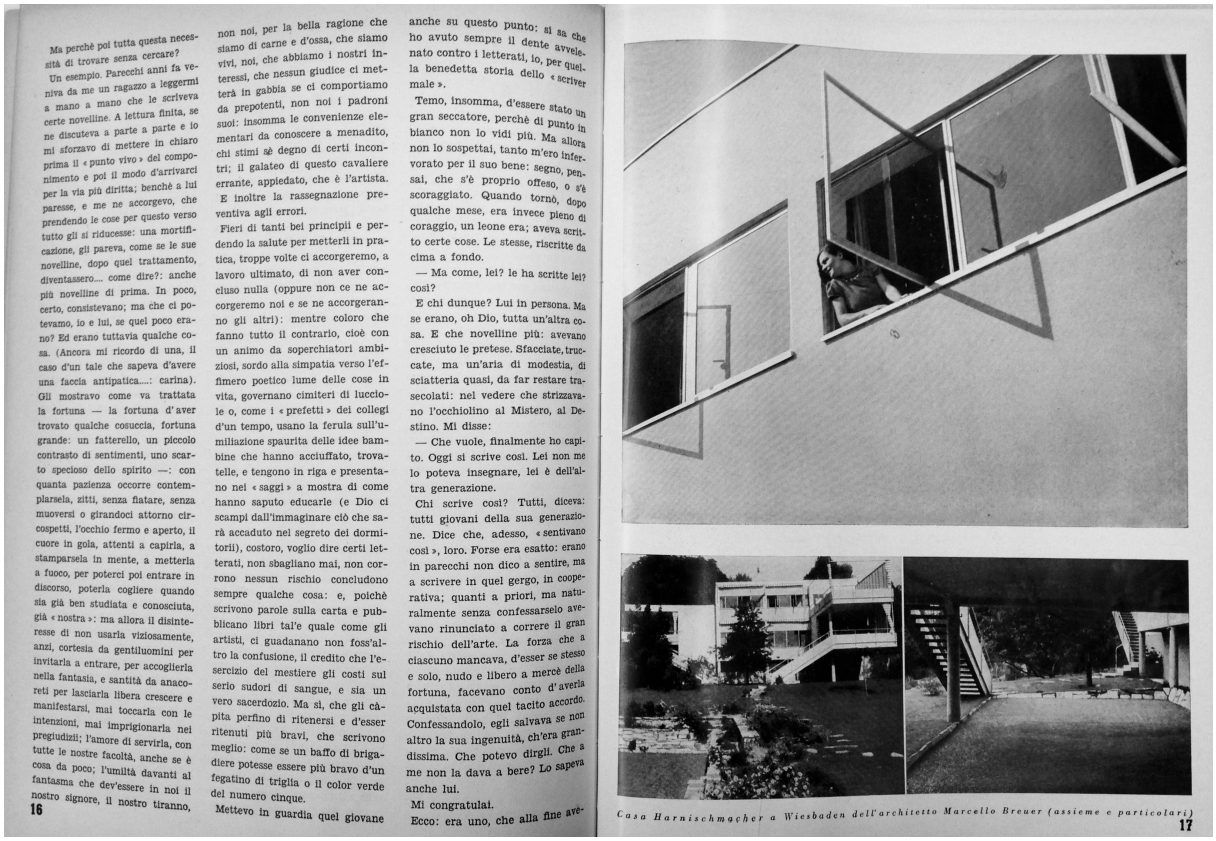
Infine il caso di "Quadrante", rivista che si limita a poche ma oculate e ben dichiarate scelte internazionali. In ordine, la redazione milanese accorda maggiore importanza visiva a Le Corbusier, poi a Walter Gropius, infine a Marcel Breuer e Mies van der Rohe, autori di quella modernità europea che incarna pienamente lo spirito e gli orientamenti di "Quadrante".

Non solo il dato quantitativo, ma anche l'aspetto dell'apparato iconografico che di questi stessi nomi internazionali viene presentato indica la congruenza o meno con la linea editoriale delle riviste italiane. È proprio nella pubblicazione di immagini fotografiche relative allo scenario estero che si riscontrano le maggiori discrepanze e deroghe da quella che sarà la politica iconografica scelta dalle singole riviste. Alcuni esempi chiarificatori aiutano una simile lettura dell'apparato visivo proposto dalle singole testate nei diversi anni.

L'opera di Le Corbusier rappresentata sia fotograficamente che graficamente su "Quadrante" è un misto di tensione strutturale e razionalità degli spazi interni e delle superfici all'esterno degli edifici, come nel Padiglione Svizzero nella Città Universitaria a Parigi, messo in corrispondenza con i disegni delle abitazioni a più piani e delle tensistrutture di Guido Fiorini; o come negli schizzi progettuali per una fattoria dello stesso Le Corbusier, dove tutto è altamente moderno e funzionale, organizzato come se fosse una vera città in piccolo. Le

fotografie di edifici pubblicate dal periodico milanese di Bardi e Bontempelli risultano avere, come nell'esempio del Padiglione Svizzero, un alto grado di leggibilità, con scorci piuttosto evidenti e atti a enfatizzare non l'imponenza, come invece fa per esempio "Architettura", bensì le strutture a vista, in particolare i pilastri e gli infissi, e la leggerezza dei manufatti architettonici. Dunque la linea razionalista e formale di "Quadrante" è rispecchiata anche nella selezione e proposizione degli apparati iconografici relativi ad architetti esteri.

Altri esempi ancora più evidenti sono le fotografie proposte nel numero di febbraio 1934 relative alla Casa Harnischmacher a Wiesbaden di Marcel Breuer. Qui gli scorci dal basso e in diagonale movimentano tutta la composizione tanto da far pensare al laboratorio di fotografia del Bauhaus e agli scatti di Moholy-Nagy. La porzione di facciata la cui superficie è perfettamente uniforme e bianca, viene solcata esclusivamente dalla fascia di finestre semiaperte che taglia il "rettangolo" fotografico quasi perfettamente nella sua diagonale e il cui gioco chiaroscurale contrasta con il candore della facciata. Il ritmo binario che si crea con i telai aperti delle finestre e la loro ombra rimanda agli incroci di piani dei disegni architettonici, e anche la figura umana alla finestra richiama, a livello formale, altri esempi fotografici elaborati all'interno del Bauhaus (Figura 71). La seconda immagine, con lo scorcio su un angolo di terrazza dell'edificio e, ancora una volta, la presenza di una figura che si sporge (Figura 72), testimonia una stretta affinità formale con il celeberrimo scatto di Moholy-Nagy del *Bauhausbalkone in Dessau* del 1927, dove si riscontra la medesima impostazione della scena e un simile punto di vista; così come con il *Bauhaus-Balconi* di Lux Feininger dello stesso anno, dove però lo scorcio risulta ancora più ardito.



Ma perchè poi tutta questa necessità di trovare senza cercare?
Un esempio. Parecchi anni fa veniva da me un ragazzo a leggermi a mano a mano che le scriveva certe novelline. A lettura finita, se ne discuteva a parte a parte e io mi sforzavo di mettere in chiaro prima il « punto vivo » del componimento e poi il modo d'arrivarci per la via più diritta; benchè a lui paresse, e me ne accorgevo, che prendendo le cose per questo verso tutto gli si riducesse: una mortificazione, gli pareva, come se le sue novelline, dopo quel trattamento, diventassero.... come dire?: anche più novelline di prima. In poco, certo, consistevano; ma che ci potevamo, io e lui, se quel poco era-no? Ed erano tuttavia qualche cosa. (Ancora mi ricordo di una, il caso d'un tale che sapeva d'avere una faccia antipatica....: carina). Gli mostravo come va trattata la fortuna — la fortuna d'aver trovato qualche cosuccia, fortuna grande: un fatterello, un piccolo contrasto di sentimenti, uno scarto specioso dello spirito —: con quanta pazienza occorre contemplarsela, zitti, senza fiatare, senza muoversi o girandoci attorno circospetti, l'occhio fermo e aperto, il cuore in gola, attenti a capirla, a stamparsela in mente, a metterla a fuoco, per poterci poi entrare in discorso, poterla cogliere quando sia già ben studiata e conosciuta, già « nostra »: ma allora il disinteresse di non usarla viziosamente, anzi, cortesia da gentiluomini per invitarla a entrare, per accoglierla nella fantasia, e santità da anacoreti per lasciarla libera crescere e manifestarsi, mai toccarla con le intenzioni, mai imprigionarla nei pregiudizii; l'amore di servirla, con tutte le nostre facoltà, anche se è cosa da poco; l'umiltà davanti al fantasma che dev'essere in noi il nostro signore, il nostro tiranno, non noi, per la bella ragione che siamo di carne e d'ossa, che siamo vivi, noi, che abbiamo i nostri interessi, che nessun giudice ci metterà in gabbia se ci comportiamo da prepotenti, non noi i padroni suoi: insomma le convenienze elementari da conoscere a menadito, chi stimi sè degno di certi incontri; il galateo di questo cavaliere errante, appiedato, che è l'artista.
E inoltre la rassegnazione preventiva agli errori.
Fieri di tanti bei principii e perdendo la salute per metterli in pratica, troppe volte ci accorgeremo, a lavoro ultimato, di non aver concluso nulla (oppure non ce ne accorgeremo noi e se ne accorgeranno gli altri): mentre coloro che fanno tutto il contrario, cioè con un animo da soperchiatori ambiziosi, sordo alla simpatia verso l'effimero poetico lume delle cose in vita, governano cimiteri di lucciole o, come i « prefetti » dei collegi d'un tempo, usano la ferula sull'umiliazione spaurita delle idee bambine che hanno acciuffato, trovatelle, e tengono in riga e presentano nei « saggi » a mostra di come hanno saputo educarle (e Dio ci scampi dall'immaginare ciò che sarà accaduto nel segreto dei dormitorii), costoro, voglio dire certi letterati, non sbagliano mai, non corrono nessun rischio concludono sempre qualche cosa: e, poichè scrivono parole sulla carta e pubblicano libri tal'e quale come gli artisti, ci guadanano non foss'altro la confusione, il credito che l'esercizio del mestiere gli costi sul serio sudori di sangue, e sia un vero sacerdozio. Ma sì, che gli capita perfino di ritenersi e d'esser ritenuti più bravi, che scrivono meglio: come se un baffo di brigadiere potesse essere più bravo d'un fegatino di triglia o il color verde del numero cinque.
Mettevo in guardia quel giovane anche su questo punto: si sa che ho avuto sempre il dente avvelenato contro i letterati, io, per quella benedetta storia dello « scriver male ».
Temo, insomma, d'essere stato un gran seccatore, perchè di punto in bianco non lo vidi più. Ma allora non lo sospettai, tanto m'ero infervorato per il suo bene: segno, pensai, che s'è proprio offeso, o s'è scoraggiato. Quando tornò, dopo qualche mese, era invece pieno di coraggio, un leone era; aveva scritto certe cose. Le stesse, riscritte da cima a fondo.
— Ma come, lei? le ha scritte lei? così?
E chi dunque? Lui in persona. Ma se erano, oh Dio, tutta un'altra cosa. E che novelline più: avevano cresciuto le pretese. Sfacciate, truccate, ma un'aria di modestia, di sciatteria quasi, da far restare trasecolati: nel vedere che strizzavano l'occhiolino al Mistero, al Destino. Mi disse:
— Che vuole, finalmente ho capito. Oggi si scrive così. Lei non me lo poteva insegnare, lei è dell'altra generazione.
Chi scrive così? Tutti, diceva: tutti giovani della sua generazione. Dice che, adesso, « sentivano così », loro. Forse era esatto: erano in parecchi non dico a sentire, ma a scrivere in quel gergo, in cooperativa; quanti a priori, ma naturalmente senza confessarselo avevano rinunciato a correre il gran rischio dell'arte. La forza che a ciascuno mancava, d'esser se stesso e solo, nudo e libero a mercè della fortuna, facevano conto d'averla acquistata con quel tacito accordo. Confessandolo, egli salvava se non altro la sua ingenuità, ch'era grandissima. Che potevo dirgli. Che a me non la dava a bere? Lo sapeva anche lui.
Mi congratulai.
Ecco: era uno, che alla fine avè-

16

Casa Harnischmacher a Wiesbaden dell'architetto Marcello Breuer (assieme e particolari)

17

71. S.a., arch. Marcel Breuer, *Casa Harnischmacher a Wiesbaden*, in "Quadrante", a. I, n. 10, febbraio 1934, p. 17.

In definitiva, mentre in "Quadrante" la presentazione iconografica di architetture straniere è perfettamente in linea con la politica editoriale, ma anche con le altre immagini fotografiche proposte, ovvero quelle che rappresentano esempi architettonici nazionali — e tale orientamento è verificabile anche per "Casabella"[279], "Domus" e "lo Stile" — desta particolare attenzione il caso di "Architettura e Arti Decorative", che invece utilizza immagini fotografiche in generale più "moderne" per la rappresentazione di architetti e di opere internazionali. Questo è evidentemente dovuto a due motivi principali: il primo è legato al fatto che, in ogni caso, la redazione si trova a scegliere il materiale fotografico da una selezione di immagini già preconfezionate, che l'architetto stesso o la redazione di un'altra rivista, o un fotografo estero, inviano alla testata romana. Evidentemente la fotografia europea, in particolare per il periodo tra il 1928 e il 1931, si muove nella direzione di una modalità di ripresa gergalmente detta "moderna", in cui fondamentale è lo spostamento

[279] Per la trattazione delle immagini operata da "Casabella" si rimanda agli esempi già citati nel primo paragrafo del presente Capitolo e relativi in particolare alla *Scuola Karl Marx* a Villejuif di André Lurçat, per quanto riguarda il panorama francese; alla *Casa sulla cascata* a Bear Run di Frank Lloyd Wright e alla *von Sternberg House* a Nothridge di Richard Neutra, per lo scenario statunitense.

72. S.a., arch. Marcel Breuer, *Particolare della casa Harnischmacher a Wiesbaden*, in "Quadrante", a. I, n. 10, febbraio 1934, p. 21.

dell'orizzonte, quindi gli scorci e la forte diagonalità, oltre che, aspetto non banale, la concentrazione sull'oggetto architettonico da riprodurre come elemento di una fotografia creativa ed espressiva, anche e soprattutto nei suoi particolari, attraverso notevoli influssi e tangenze con il cosiddetto "vedere nuovo" della *Nuova Oggettività*.

Il secondo motivo, fondamentale, è che questa modalità di ripresa, in particolare quella in cui lo scorcio è ravvicinato sull'oggetto e dal basso, assai diffusa all'estero, viene sfruttata a scopo propagandistico e monumentale in Italia: insomma la ripresa enfatica dal basso di un manufatto architettonico così come di un suo particolare piace al periodico romano perché viene piegata ben presto alla sua idea di magniloquenza che determinate architetture devono restituire. Ma è pur vero che sarà soprattutto con il cambio di direzione nel gennaio 1932 e con la presa di potere da parte di Marcello Piacentini che tale modalità di presentazione contraddistinguerà la politica editoriale iconografica della rivista. Negli anni invece tra il 1928 e il 1931 questa tipologia di ripresa, riservata pressoché agli esempi internazionali, non risulta ancora così monumentale ed enfatica, come lo sarà dal 1932 in avanti, pur iniziando a occhieggiare tale possibilità; in tale contesto, si ha piuttosto la percezione che la maniera di comunicazione dell'architettura in scorcio conservi ancora un suo grado di sperimentalismo e dinamismo così come originario nell'ambiente americano e mitteleuropeo.

Alcuni esempi rendono lampante il concetto, in particolare il materiale fotografico pubblicato all'interno del numero doppio gennaio-febbraio 1931, quando l'occasione della documentazione, paese per paese, degli esempi architettonici in mostra all'Esposizione Internazionale di Budapest condotta da Francesco Fichera, rappresenta una vera summa di modelli iconografici a confronto.

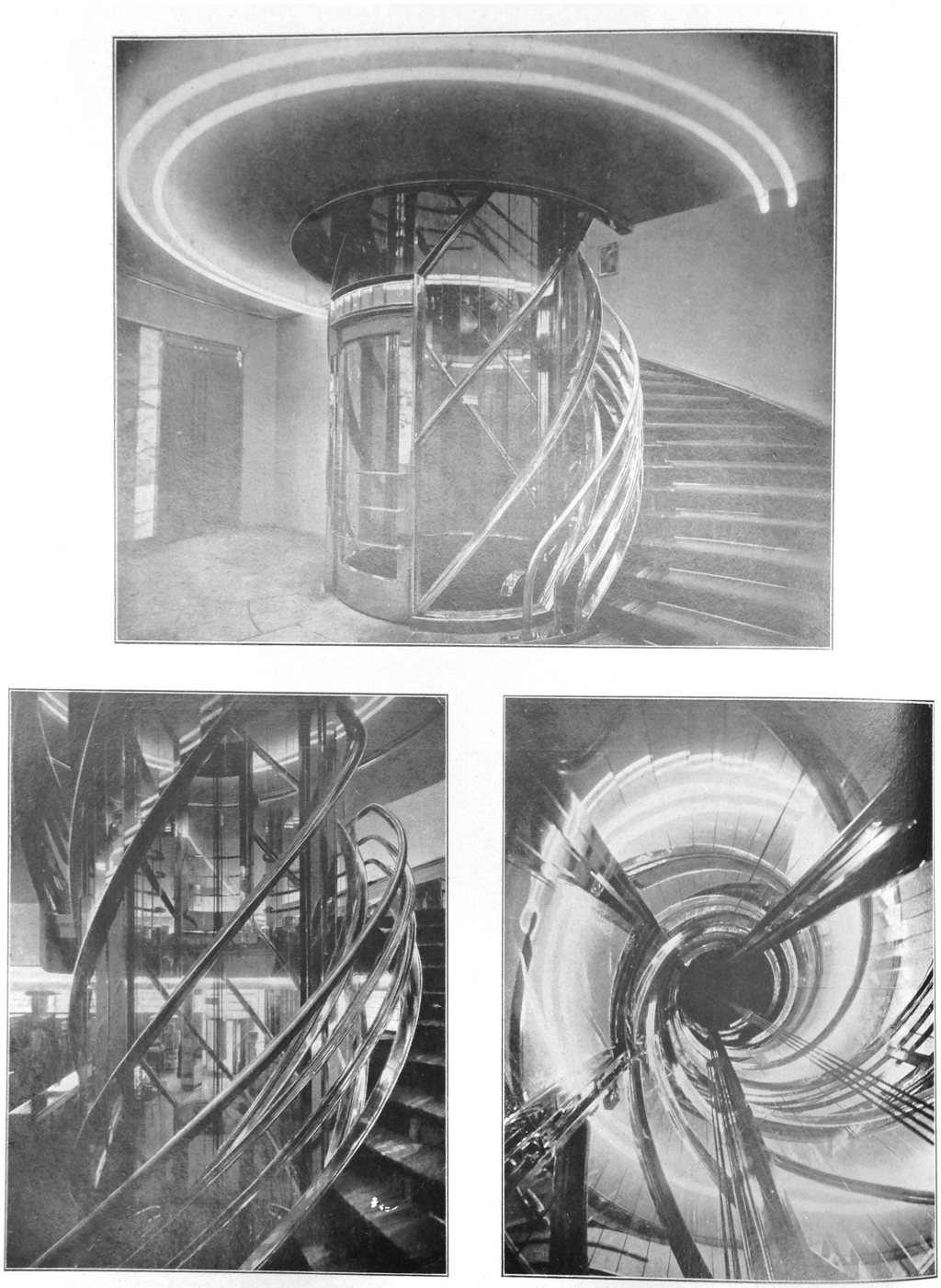
I due dettagli della scala con ascensore nel Ristorante Grünfeld a Berlino di Otto Firle rimandano ancora ad alcuni esempi fotografici di Feininger, soprattutto nel gioco di spirali intrecciate e nello scintillio del metallo e del vetro che rendono i due particolari proposti come parti di una capsula a tratti fantascientifica (Figura 73).

La Sede dell'Hannoverscher Anzeiger di Fritz Höger viene presentata con un dettaglio della facciata fortemente scorciato dal basso e ravvicinato, ripreso con una focale corta, che rende la stessa parte frontale estesa all'infinito, tanto da non farne percepire il termine. Anche tale facciata, con la successione fortemente verticale delle finestre, dei contrafforti e con la

segmentazione scalare del portale d'ingresso, sembra più una costruzione spaziale che un grattacielo terrestre (Figura 74).

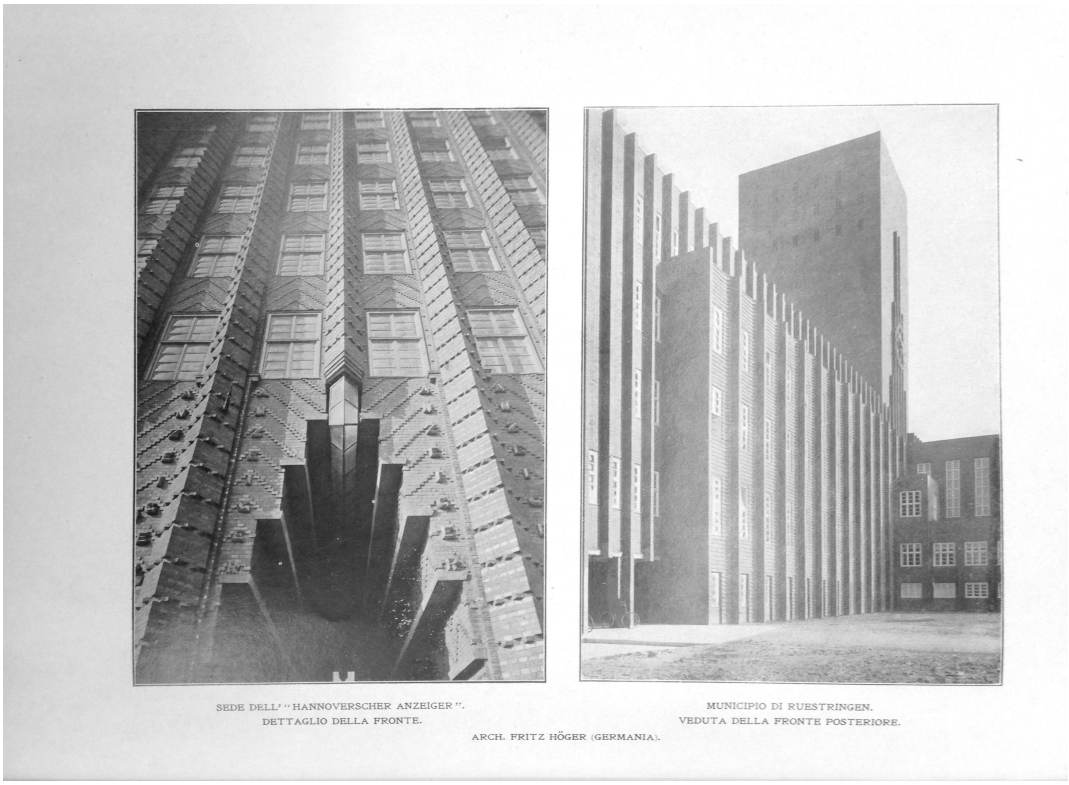
Un ultimo esempio può chiarire la scelta nella presentazione fatta da "Architettura e Arti Decorative" nei confronti di modelli stranieri: si tratta del particolare con lo scarico nel cortile della casa civile d'abitazione a Budapest dell'architetto Bèla Baràt. La ripresa ancora una volta in scorcio dal basso verso l'alto e con un obiettivo grandangolare ravvicinato, un orientamento verticale dell'immagine che deriva da un'inquadratura con un taglio che chiude significative porzioni di spazio sono gli artifici visivi che portano in scena questa vera cattedrale della modernità, di cemento e vetro. Il risultato è una fotografia che, come gli esempi precedenti, colpisce l'occhio, emerge dal resto delle altre: qui la porzione di cielo è ridotta al minimo indispensabile; è tutto uno slancio verticale e ascensionale di un edificio che letteralmente pare franare addosso all'osservatore (Figura 75).

In conclusione, per quanto riguarda l'iconografia dell'architettura internazionale all'interno delle principali testate italiane degli anni Trenta, non vi è una trattazione e una visione unilaterale, bensì la volontà più o meno palese di uniformare o di differenziare tale apparato fotografico alla tendenza generale nella presentazione riservata per le architetture nazionali. La mia ipotesi è che, laddove si riscontra uniformità, si vuole suggerire che la tendenza architettonica nazionale è coerente con la produzione straniera, la cui selezione arriva fin alla scelta iconografica e di impaginazione. Si pubblicano allora quegli esempi fotografici europei ed extracontinentali che più sono affini alle immagini relative all'architettura italiana presentate nel medesimo momento nella stessa testata, addirittura nello stesso fascicolo. Quando invece si pubblicano fotografie che rendono maggiormente la diversità, sia in positivo che in negativo, degli esempi stranieri dal carattere architettonico italiano, lo si fa per rimarcare la deviazione e soprattutto la distanza di questi rispetto ai modelli e allo scenario nazionale, mediterraneo, latino.



ARCH. OTTO FIRLE: SCALA CON ASCENSORE NEL RESTAURANT "GRÜNFELD" A BERLINO - DETTAGLI.

73. S.a., arch. Otto Firle, *Scala con ascensore nel ristorante Grünfeld a Berlino. Intero e dettagli*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. V-VI, gennaio-febbraio 1931, s.p.

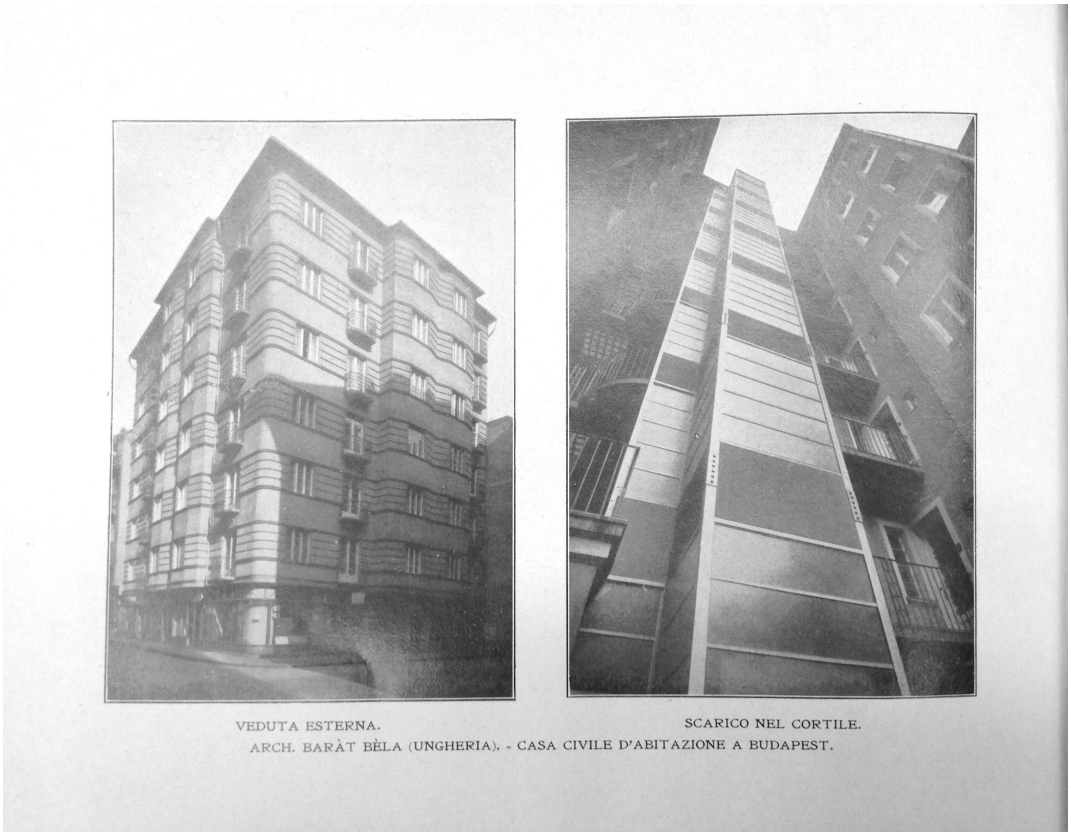


SEDE DELL' "HANNOVERSCHER ANZEIGER". DETTAGLIO DELLA FRONTE.

MUNICIPIO DI RUESTRINGEN. VEDUTA DELLA FRONTE POSTERIORE.

ARCH. FRITZ HÖGER (GERMANIA).

74. S.a., arch. Fritz Höger, *Sede dell'Hannoverscher Anzeiger. Dettaglio della fronte*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. V-VI, gennaio-febbraio 1931, s.p.



VEDUTA ESTERNA.

SCARICO NEL CORTILE.

ARCH. BARÀT BÈLA (UNGHERIA). - CASA CIVILE D'ABITAZIONE A BUDAPEST.

75. S.a., arch. Bèla Baràt, *Casa civile d'abitazione a Budapest*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. V-VI, gennaio-febbraio 1931, s.p.

Capitolo IV

L'architettura in immagine. Politiche editoriali iconografiche nelle riviste di settore e modalità di rappresentazione

4.1 Livello 3. Il rapporto tra immagine(i) e oggetto rappresentato: tra produzione e traduzione

Riallacciandosi ai livelli principali di lettura nonché di relazione sul piano del significante e del significato postulati storicamente da Giovanni Anceschi, all'interno della pubblicazione periodica di architettura permane, per quanto contestualizzata nello spazio fisico della pagina tipografica, il fondamentale rapporto che unisce l'immagine fotomeccanica e l'oggetto che essa va a riprodurre, più correttamente a rappresentare, con un notevole, ma imprescindibile poiché connaturato al mezzo fotografico, scarto spazio-temporale e segnico, una vera e propria "distanza" che separa il manufatto architettonico, reale e tangibile, dalla sua riduzione in immagine. "Distanza" che non è tanto culturale — siamo comunque in Italia in un arco cronologico ben definito e particolare — ma che deriva piuttosto dalla lontananza dovuta alla trasposizione su un altro supporto, bidimensionale, di un oggetto tridimensionale. Non solo, l'immagine fotomeccanica dell'architettura ha un carattere di indipendenza dall'oggetto in sé, dovuto proprio all'operazione di ripresa, al taglio, al punto di vista, alla luce che il fotografo sceglie e mette in atto per primo[280] e che il comitato redazionale e il grafico poi vanno ulteriormente a modificare e manipolare, perciò a ridefinire nel momento della *mise en page*.
Ecco dunque che ritornano gli assunti già visti, storicamente da Moholy-Nagy, molto più recentemente da Beatriz Colomina e da Hélène Jannière, che identificano giustamente nell'immagine fotomeccanica dell'architettura, e nella sua collocazione all'interno della pagina tipografica, un esempio di nuova *produzione* più che di *riproduzione* o, a detta di Franco Solmi, il riconoscimento di un processo per cui "non v'è *struttura di riproduzione* a cui non corrisponda un *modo di produzione* garantito dalla propria infedeltà, cioè dalla

[280] Melissa Harris afferma, a tal proposito che: "bisogna lasciare che le immagini trascendano i propri parametri spazio-temporali e che esaltino al contempo l'abilità del fotografo nell'esprimere — letteralmente e metaforicamente — l'essenzialità del soggetto. […] Va concessa al fotografo la licenza artistica di giocare con le proporzioni, di raccontare verità parziali e di farci vedere della strada in cui abitiamo il volto più ordinario o quello più solenne. […] Un edificio, diversamente da quanto rappresentato nella fotografia, non è un momento nello spazio-tempo, ma è tangibile e dura nel tempo". In Harris, Melissa, *Fotografia e Architettura*, in Celant, Germano (a cura di), *op. cit.*, p. 45.

propria specificità"[281], dove infedeltà e specificità sono dovuti al fatto che la fotografia rappresenta, come visto, un linguaggio in sé, cioè con codici propri che finiscono però inevitabilmente per influenzare, fino anche a condizionare, la lettura stessa del manufatto architettonico.

Dunque l'oggetto viene prodotto *nuovamente* grazie alla fotografia, ma quel che importa, in questa sede, è che esso risulti prodotto *diversamente*, attraverso un'operazione di fatto legittima di *traduzione*, all'interno della quale si agisce, per forza di cose, sia sul piano del significante che, di conseguenza, del significato, insomma sia sul piano segnico e formale che su quello contenutistico e concettuale. La traduzione del prodotto architettonico in immagine sta alla base dell'importanza della fruizione culturale del manufatto stesso e questo processo avviene in modo tutt'altro che pacifico, in quanto i codici di lettura di un oggetto architettonico e di un testo fotografico sono diversi e con l'operazione di traduzione "intersemiotica", direbbe Roman Jakobson, si passa da un linguaggio, da un codice all'altro.

Come affermato da Gaddo Morpurgo:

> La riproduzione nei confronti dell'architettura ha inevitabilmente un carattere di "traduzione" e la sua attendibilità come strumento di conoscenza critica e storica va "tarata" sulla sintassi figurativa propria del mezzo di riproduzione che si utilizza.
> Questa coscienza della taratura necessaria, però, spesso sembra scomparire nei confronti dell'apparente identità che lega l'architettura alla sua rappresentazione fotografica.
> Benjamin sottolineava come "più facile sia cogliere […] una architettura, mediante la macchina fotografica che non nella realtà". Ma questa "facilità" rischia di mettere in secondo piano il problema che, con la fotografia, noi ci troviamo davanti ad una interpretazione critica della realtà, ad una traduzione dell'architettura, e non ad una realtà più facilmente comprensibile. […] Il valore culturale dell'architettura va riferito alla duplicità della sua fruizione nei confronti della quale la fotografia è uno strumento di interpretazione critica non riducibile alla pura documentazione figurativa del manufatto architettonico[282].

Dunque si ha una ricodifica vera e propria del manufatto architettonico attraverso la fotografia e il risultato è un nuovo prodotto visivo: questa operazione prende ovviamente valore e senso in rapporto al background culturale in cui trova la sua stessa ragione di esistenza. Ciò fa sì che, nel caso delle riviste di architettura italiane, la ricodifica porti a una sorta di tipizzazione, per non dire di sclerotizzazione, delle forme del rappresentare e,

---

[281] Solmi, Franco, *Artefizio dell'immagine*, in Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *op. cit.*, p. 7.
[282] Morpurgo, Gaddo, *op. cit.*, p. 15.

conseguentemente, dell'impaginare l'architettura, soprattutto dalla metà degli anni Trenta, per cui il fotografo o l'architetto committente ricercano determinate vedute del manufatto sia a monte, ovvero al momento dello scatto, sia nella fase della *mise en page*, e questo è indubbiamente dovuto all'ambiente culturale di cui ciascuno di essi fa parte. L'ingente numero di informazioni visive ha infatti inciso profondamente, negli ambienti specialistici, per la conoscenza dell'architettura e in parte per la sua produzione.

Tra il 1928 e il 1943, i periodici di settore, in particolare "L'Architettura italiana", "Rassegna di architettura", "Architettura e Arti Decorative", ma anche "Domus", "Casabella" e "Architettura", presentano modi iconografici ormai canonici per l'illustrazione del manufatto monumentale o architettonico; in misura molto minore, invece, sono pubblicate le fotografie d'ambiente o urbane più ampie, pressoché mai le vedute animate. Perdurano insomma, soprattutto negli anni che vanno dal 1928 al 1931, le vedute realizzate da stabilimenti quali Alinari o Anderson, in cui il manufatto, alla stregua di un monumento, primeggia spesso isolato da interconnessioni o contaminazioni ambientali. Ma, come sostiene sempre Morpurgo, questa

> iconografia identificabile con il "manufatto architettonico e monumentale", che […] determina molta della produzione fotografica legata all'informazione sulla architettura, non interessa tanto come rappresentazione della architettura, quanto come particolare e storica forma di traduzione dell'architettura in immagine. Immagine di una particolare concezione dell'architettura. Nella fotografia non ricerchiamo l'immagine di un'architettura, ma una particolare interpretazione, legata alla peculiarità del mezzo fotografico di isolare un brano dell'immagine generale e di fermare un momento dell'immagine dell'uso[283].

Accanto a questo tipo di ripresa fotografica prospettica dell'ambiente, che è figlia dell'assimilazione dei canoni e della cultura rinascimentali esemplati nella prospettiva centrale, si affianca, soprattutto a partire dal 1932 e per tutto il decennio, un altro tipo di lettura che risente maggiormente dei modelli e del clima culturale della *Nuova Oggettività*

[283] Ivi, pp. 35-36.

tedesca[284], ai quali anche i fotografi italiani si aprono e prestano attenzione[285]. Mi riferisco, in particolare, all'esempio già visto di Bricarelli e alle sue fotografie della MRF edite da "L'Architettura italiana", che non disdegnano le riprese grandangolari anche molto ravvicinate e i tagli fortemente diagonali con un punto di vista molto scorciato dal basso verso l'alto o vicevrsa, utilizzando dunque diverse prospettive basate sulla forza e sul dinamismo della verticale e della linea obliqua che sottolineano e valorizzano i volumi degli edifici, le loro strutture portanti a vista e i nuovi materiali costruttivi con i loro contrasti, in opposizione dunque alla prospettiva classica frontale, orizzontale e statica[286].

Le modalità di ripresa citate compaiono sempre più tra le pagine di "Architettura", "Casabella" e in parte "Quadrante", e sono la testimonianza, in quegli anni, delle oscillazioni del gusto, delle incertezze della cultura fotografica di allora, che portano i fotografi italiani a misurarsi sì con le più innovative suggestioni della *Nuova visione*, ma senza rinunciare ancora totalmente al fascino romantico del tardo pittorialismo.

---

[284] Come visto nel capitolo precedente, due volumi con fotografie di Moholy-Nagy vengono recensiti da Edoardo Persico su "Casabella" tra aprile e maggio 1931, insieme a esempi di Atget, Man Ray, Baumeister ed El Lisitskij, tra gli altri.
Indubbio è, agli occhi degli architetti italiani di fine anni Venti, con un riflesso ovvio nelle loro pubblicazioni periodiche, l'apporto di Erich Mendelsohn che compie un viaggio in America nel 1924 in seguito al quale pubblica un libro con circa cento fotografie intitolato *Amerika, Bilderbuch eines Architekten* (Berlino, 1928): si tratta di appunti fotografici che gli permettono di annotare visivamente quegli elementi utili, poiché funzionali, alla sua ricerca formale e semantica, che solo successivamente trovano una valenza "estetica" in quel "segno fotografico che è dinamizzato da scorci arditi e da un energico chiaroscuro". (In Zannier, Italo, *Stereotipi della fotografia dell'architettura*, in Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *op. cit.*, p. 50).
La ricezione arriverà di lì a poco, quando le riviste italiane di architettura si apriranno ad esempio alle fotografie vertiginose dei grattacieli americani, ripresi con una prospettiva aerea o forzatamente dal basso, come in "Emporium", nel luglio 1931, che presenta l'Equitable Trust Building di New York a volo d'uccello. Anche in "Architettura", nel numero di aprile 1932, un articolo di Luigi Vietti e uno di Gaetano Minnucci portano in scena l'America da New York a Chicago; o ancora "Quadrante", nell'ottobre 1935, mette a confronto l'America dei grattacieli con delle catapecchie, fotografate da Renato Paresce, in *l'America e l'altra America.* Infine "Domus", nel numero di febbraio 1938, pubblica due pagine sull'*America dei grattacieli* scritte da Giuseppe Pagano, con fotografie tratte dalla rivista "Life"; e ancora, nella rubrica *Vita nel mondo* del marzo 1939, i *Cieli americani* delle fotografie di Rüedi, con scorci esageratamente dal basso e riprese forzatamente in diagonale. In quest'ultimo caso è interessante il testo che accompagna le fotografie, che trasuda libertà pur nell'imponenza dell'architettura, sulla scia delle parole di Pagano: "Il cielo pare ridotto, pare percosso dall'impeto che ha fatto sorgere questi favolosi colossi, questa superarchitettura, quest'architettura che può anche non essere un fatto d'arte ma è sempre un fenomeno tecnico e sociale ed è pur sempre architettura, di un genere eroico; espressione d'una forza collettiva e anonima. Il cielo, il grande cielo, è, poi, alto, indipendente, libero, inaccessibile, fuori della possibilità che l'uomo si misuri con lui". (S.a., *Vita nel mondo: Cieli americani*, in "Domus", a. XII, n. 135, marzo 1939, p. 94).
[285] Tale è, tra gli altri, anche l'affermazione di Cesare De Seta: "l'effetto della fotografia tedesca fu enorme al di qua e al di là dell'oceano […]. L'influenza in tutta la Mitteleuropa, in Olanda e in Italia fu così importante che possiamo dire che queste aree furono alla lettera egemonizzate dalla lezione tedesca". In De Seta, Cesare, *L'immagine fotografica e architettura della modernità*, in Celant, Germano (a cura di), *op. cit.*, pp. 71-72 e p. 74 (nota n. 14).
[286] Tali scelte sono espressione sia di un fatto culturale che tecnico: imprescindibile è infatti la diffusione dell'apparecchio di piccolo formato e senza treppiede, a pellicola continua anziché a lastre, soprattutto con l'arrivo sul mercato tedesco della Leica dal 1925, ma già annunciata nel 1923, della ditta Leitz, che è un apparecchio con pellicola di 35 mm.

Eugenio Miccini arriva addirittura ad affermare, con le dovute cautele, che la fotografia si comporta come vero e proprio metalinguaggio nei confronti dell'architettura, poiché parla di un mondo reale e realizzato da un altro linguaggio, quello costituito appunto dall'architettura:

> non si potrà sottovalutare il modo con il quale tale realtà di fatto viene rappresentata, manipolata, deformata in corrispondenza di atti di connotazione e di convenzione culturali. Si possono, intanto, distinguere due processi di significazione: uno primario accessibile a tutti in quanto fondato su una percezione sensoriale, la quale è pura *aísthesis*, uno secondario, convenzionale, che viene determinato dall'ambito sociale e culturale che ri-conosce quel segno come rappresentazione di una realtà nota, di un'esperienza… esperita. E ri-conoscere non significa identificare la cosa con il suo segno, ma comparare la realtà con quelle trasformazioni indotte/dedotte nella sua relazione arbitraria con la semiosi. Il modo di rappresentazione della fotografia, quindi, informa sia in senso proprio, sia in senso figurato, ha cioè una funzione denotativa […] e una funzione connotativa[287].

Dunque si ha un vero e proprio scarto retorico del linguaggio fotografico, in quanto *parole* in termini saussuriani, che si basa su due fondamentali tropi retorici, rappresentati, sempre a detta di Miccini, dalla sineddoche e dall'ipotiposi, dal momento che ciascuna fotografia rappresenta di fatto

> una parte del tutto e questa parte è un atto decisivo di selezione e di scelta compiuto dal fotografo arbitrariamente; ogni foto, poi, evidenzia, o scarta, il suo codice o la sua referenza, tradisce la sua fedeltà […]. "Lingua" sono, ad esempio, l'opposizione significante luce/non luce, la convenzione prospettica; […] "Parola" fotografica è, invece, la scelta individuale del singolo fotografo in ordine alla scelta del soggetto, alla inquadratura, al momento dello scatto, alla focale. Ma, a rigore, è atto di "parole" ogni stampa sotto l'ingranditore, in cui la scelta specifica di una maggiore o minore esposizione, di un diaframma appare decisiva. Ed è "parola" anche la scelta del canale che veicolerà l'immagine e del probabile destinatario della propria comunicazione. Ogni "immagine fotografica" in quanto scelta consapevole del suo autore, è un atto di "parola" nel senso saussuriano del termine[288].

La fotografia in quanto linguaggio sarebbe costituita allora da un determinato alfabeto che a sua volta andrebbe a formare tutta una serie di figure retoriche capaci di intervenire sia a livello di significante che di significato e che permetterebbero anche l'identificazione di determinate occorrenze e ricorrenze all'interno della stessa pubblicazione periodica di settore. Esse, soprattutto, saprebbero mettersi in gioco con la forma grafica e tipografica, appartenendo alla stessa estetica, in un processo di progressiva formalizzazione e di

[287] Miccini, Eugenio, *op. cit.*, p. 157.
[288] *Ibidem.*

diffusione di una cultura visuale, inizialmente elaborata nelle sperimentazioni tipografiche e del mezzo fotografico proprie delle avanguardie che, con l'incremento della produzione in serie e del consumo di massa, ma soprattutto a dialogo con la grafica e con la pubblicazione periodica, vengono però attenuate e poste al servizio di una comunicazione visuale efficace e funzionale. È quello che accade, a livello multidisciplinare, nel Bauhaus dopo il 1923 ma che si riscontra anche in campo fotografico con l'avvento della pubblicità e della stampa periodica, dunque con la richiesta famelica di un numero sempre crescente di illustrazioni, come scritto da Jannière:

> La photographie telle qu'elle se diffuse à partir de la seconde moitié des années vingt, est en grande partie dépendante de l'édition, et des supports publicitaires qui constituent une importante source de commande. Elle y est tout d'abord liée quantitativement: l'accroissement de la demande en matière d'affiches, de tracts ou de dépliants publicitaires, d'expositions, mais aussi d'illustrations pour la presse et le livre, encourage à partir de 1925 l'activité des photographes, y compris des avant-gardes qui ont précédemment instauré de nouvelles formes esthétiques et de nouveaux types de manipulation de l'image. Mais ceux-ci tendent désormais à devenir un ensemble de manipulations canoniques, qui se cristallisent en des procédés régis par l'efficacité visuelle requise par la communication, dans une logique de production commerciale. Mais cela n'oblitère pas toute invention formelle, et c'est ce qui précisément fait l'originalité de cette génération d'artistes démarqués de la première génération des avant-gardes. Les nécessités de production de masse, de reproduction, et de diffusion tendent ainsi à faire partie intégrante du processus de création visuelle[289].

Dunque le forme della nuova fotografia e della grafica delle avanguardie, sistematizzate in primis dal Bauhaus, vanno a influenzare lo stesso aspetto di riviste di architettura come "Casabella", "Quadrante" e "Domus", di fatto una nuova generazione di prodotti editoriali che si servono ampiamente della fotografia al loro interno, soprattutto della nuova fotografia poiché è la nuova architettura, moderna, che presentano nelle loro pagine, o che almeno aspirano a presentare.

Proprio questa generazione di riviste risente profondamente, ma in modo disomogeneo, a detta di Hélène Jannière, dei nuovi canoni elaborati dalla fotografia di architettura sulla scia delle avanguardie nate nella Germania degli anni Venti. Esse pubblicano sì al loro interno immagini che rientrano nei "tipi" della nuova fotografia — e che si caratterizzano per l'inquadratura e la messa in evidenza, tramite l'isolamento, dei dettagli, soprattutto costruttivi

[289] Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales…*, cit., p. 92.

e volumetrici, che valorizzano la nascente architettura, in particolare europea — ma persiste una distanza notevole tra il carattere esploratorio di una certa fotografia d'avanguardia, delle esperienze di Moholy-Nagy, Rodčenko ed El Lisitskij, e l'utilizzo che le suddette riviste fanno della fotografia, a partire dalla fine degli anni Venti. In definitiva, l'estetica sviluppata dalla maggior parte dei fotografi nella resa dell'oggetto architettonico va in direzione di una documentazione dello stesso che, pur avendo incamerato le nuove regole di composizione dell'immagine impregnate ormai dell'estetica della *Nuova Oggettività* tedesca di Albert Renger-Patzsch, August Sander e Werner Mantz[290], tendono comunque ad approcciare l'oggetto frontalmente, ma certo con un linguaggio rinnovato[291].

In accordo con Jannière, ciò che conferisce la specificità di queste pubblicazioni non sta solamente nell'estetica fotografica interna alle immagini, alle volte piuttosto banale e ormai consuetudinaria[292], ma anche nell'associazione di queste con i testi e, in generale, con tutti i dispositivi grafici di messa in pagina, perché è proprio l'operazione di associazione di elementi e linguaggi diversi a determinare le politiche editoriali, aggiungerei iconografiche, delle riviste.

In definitiva allora, le discriminanti necessarie a tracciare e a determinare la politica editoriale iconografica di una rivista procedono su più livelli strettamente connessi tra di loro: dalla scelta di determinate fotografie, all'operazione della loro *mise en page* e, conseguentemente, alla loro collocazione e relazione con gli elementi grafici e tipografici nonché testuali all'interno della pagina o delle due pagine contigue, come nel caso di "Casabella", fino ai soggetti architettonici e agli autori maggiormente rappresentati, che implicano una scelta a livello semantico e critico. Tracciare una politica editoriale

---

[290] *Nuova Oggettività* che a sua volta integra alcuni degli elementi sperimentati dagli artisti avant-garde, come i contrasti netti di luce e ombre che letteralmente tagliano la scena, il punto di vista libero che sottolinea gli scorci e le riprese vertiginose dal basso o dall'alto.

[291] Cfr. Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales…*, cit., p. 98.

[292] "*Casabella* ou *Quadrante* s'emploient à diffuser des photographie dont l'esthétique est dérivée de celle des avant-gardes, déjà systématisée par des revues telles que *i10*, *Das neue Frankfurt*. Or, on assiste à une généralisation de ce type d'images dans ces deux revues italiennes, en particulier de contre-plongées et de close-up, sans que cette nouvelle esthétique s'applique nécessairement à des courants architecturaux déterminés. En effet, devenant 'style', les composantes formelles de la nouvelle photographie - qu'elle soit d'inspiration constructiviste ou d'une facture plus proche de la Nouvelle Objectivité - se sont généralisées; ce nouveau regard du photographe ne se porte pas exclusivement sur l'architecture 'nouvelle'. Inversement, on constate une permanence de formes beaucoup plus conventionnelles de la photographie; […] les revues en usent toutes abondamment, mais cette utilisation se fonde en premier lieu sur la multiplication des images en tant que documents, sans recherche d'esthétique particulière: c'est le cas de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mais également, à leur débuts, de *Domus* et de *La Casa Bella*". In Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales…*, cit., p. 99.

iconografica di una rivista rappresenta un aspetto tutt'altro che secondario nella ricostruzione di una cultura visuale in Italia, negli anni di ascesa e di consolidamento del regime fascista.
All'interno delle riviste del ventennio, le immagini fotografiche presenti portano ancora una percentuale alta di anonimia (che nel caso di "Architettura", ad esempio, arriva al 100%) insieme a "funzioni fruitive" e formule piuttosto ripetitive. Attraverso l'analisi di tali formule risulta fondamentale riconoscere in che modo la fotografia architettonica si afferma nelle riviste di settore in Italia tra il 1928 e il 1943 e quali interventi estetici o manipolatori perdurano e primeggiano all'interno di una e dell'altra testata. La tipizzazione formale e semantica all'interno delle immagini e la loro incidenza in una rivista risultano infatti fondamentali per verificarne la politica iconografica, soprattutto in relazione ai programmi redazionali, laddove espressi e, più in generale, al clima culturale e ideologico della stessa.

4.2 L'immagine fotomeccanica dell'architettura tra "stereotipi" e figure retoriche: una vivace stagione storiografica

Negli anni Ottanta in Italia, Zannier inaugurò una vivace linea storiografica che andava a indagare in modo dettagliato il linguaggio della fotografia di architettura e il suo utilizzo all'interno delle riviste di settore. Lettura che tendeva però a ricondurre fin troppo minuziosamente la fotografia alla lingua, applicando di fatto le stesse categorie verbali all'immagine. Per quanto la fotografia sia impaginata e si trovi a coesistere e a relazionarsi con i testi, non si può esclusivamente ridurla a un mero "tipo" o a categorie rigide di lettura; è semmai più indicato analizzarla dal punto di vista formale e contenutistico.
Per tali motivi, la stagione aperta da Zannier non ha avuto seguito negli anni a venire: e va per forza di cose storicizzata nel clima culturale degli anni Ottanta, quando si accese il dibattito in materia. A lui il merito di aver contribuito in un modo ampio e specifico agli studi sulla fotografia architettonica e soprattutto, con Anceschi, Palmieri e Pappalardo, sull'immagine fotografica nelle riviste di architettura.
Zannier, con i suoi "stereotipi della fotografia dell'architettura", individuava e definiva alcune "categorie" storicamente ricorrenti e caratterizzanti il modo di vedere, ma soprattutto

di far vedere l'architettura[293], che risentivano molto della congerie culturale ed epocale nella quale venivano messe in atto. Si trattava di vere e proprie tipizzazioni di forme che, nel tempo, si prestavano ad essere reimpiegate e manipolate all'occorrenza: tali categorie erano diffusamente persistenti e venivano sistematicamente riscontrate anche all'interno della pubblicazione periodica di settore in Italia, aspetto indagato da Claudio Palmieri e Salvatore Pappalardo[294], sulla scia di Zannier. Secondo i due autori, le riviste specialistiche di architettura si appropriavano più o meno espressamente, ma sicuramente in un modo consapevole e oculato, sottilmente conforme con la propria politica editoriale, di quasi la metà degli "stereotipi" individuati da Zannier, selezionando e proponendo così dei reali modelli visivi di riferimento che, in quanto formule ormai ricorrenti e affermate, risultavano pienamente leggibili, in particolare a un pubblico di specialisti del settore.

Zannier definiva ad esempio come stereotipo fotografico la "prospettiva centrale", ovvero quelle inquadrature in cui predominano la frontalità e la simmetria e nelle quali l'infinito è collocato in un fulcro unico in lontananza. Altra modalità di rappresentazione e comunicazione dell'architettura era vista nella struttura a "quinte scenografiche", capaci di incorniciare e inquadrare architettonicamente la scena, ponendo in evidenza quegli elementi più emblematici dello spazio. Si individuava infine la tendenza alla "catalogazione", più precisa e sistematica possibile di edifici e oggetti o particolari che venivano "miniaturizzati in schede che ne contrassegnano la tipologia; nel migliore dei casi, cogliendo il soggetto 'di fronte e di fianco', come in criminologia. […] Il lettore dell'immagine può così contemplare queste improbabili architetture, ridotte di scala ma con grande nitidezza di dettagli"[295]. Persistevano infine, soprattutto dalla fine degli anni Trenta e pienamente nei primi Quaranta, modi fotografici che ricercavano la fotogenia di geometrie, linee e luci; così come la convenzionalità, per non dire banalità, delle cartoline illustrate, utili e "insostituibili icone

---

[293] In dettaglio, Zannier individuava ventisei categorie principali che procedevano dal vedutismo fino ad arrivare alla cartolina illustrata, in una successione non solo di procedimenti tecnico-formali concernenti la fotografia d'architettura, ma anche di epoche storiche riguardanti la storia della fotografia stessa: 1. Con l'occhio immobile; 2. L'architettura in posa; 3. Il punto di vista si innalza; 4. Prospettiva centrale; 5. Quinte scenografiche; 6. Finalmente dall'alto; 7. Il panorama; 8. Il catalogo; 9. Una strada da percorrere; 10. Osservatore lontano; 11. Guardare dal basso; 12. Costruire una forma; 13. Sovrimpressioni & fotomontaggi; 14. Basta con le linee rette!; 15. La città ricostruita; 16. Spazi fiabeschi; 17. Il controluce; 18. Un saluto fascista; 19. Stringere, costringere lo spazio; 20. Dinamica della diagonale; 21. La realtà misurata; 22. Il pretesto grafico; 23. La "tranche de vie"; 24. La città sfregiata; 25. L'architettura fotogenica; 26. Un saluto da… Cfr. Zannier, Italo, *Stereotipi della fotografia dell'architettura*, in Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *op. cit.*, pp. 39-66.

[294] Cfr. Pappalardo, Salvatore, Palmieri, Claudio, *op. cit*, pp. 62-115.

[295] Zannier, Italo, *Stereotipi della fotografia dell'architettura*, cit., p. 46.

povere" all'interno delle quali "transita un cosmo di immagini, in bianco-nero, all'anilina, in fotocolor, comunque 'da vera fotografia'! Architetture come torte nuziali, con sfondi di cielo e di prati accattivanti, intercambiabili; lucidi, viscide miniature, cemeteriali come un souvenir"[296].

Sulla scia di Zannier, dal quale sono riprese quasi fedelmente alcune tipologie[297], e partendo dai sei procedimenti di connotazione di Roland Barthes, Palmieri e Pappalardo andavano a individuare, dal canto loro, alcune categorie generali dei modi di produzione fotografici ricorrenti all'interno di alcune riviste italiane, cioè "Domus", "Casabella" e "Architettura": tredici categorie che agivano sia sul livello del significante che del significato. In dettaglio esse si configuravano con: fotografie con prevalenza d'uso di figure retoriche[298], ricerca estetica, fotogenia o estetica della norma, immagine manipolata, testo nell'immagine, visione guidata sull'oggetto, sintassi, catalogazione, immagine scenografica, immagine aerea, fotografia e progetto, visione rinascimentale, prospettiva centrale.

Tra le figure retoriche definite da Palmieri e Pappalardo, alcune trovavano più ampia diffusione, risultando interessanti al fine di una definizione delle diverse politiche editoriali: ad esempio, la "metonimia" e la "sineddoche" erano le prime, in ordine di quantità e di ricorrenza, rappresentando di fatto, per definizione, una parte per il tutto che si esplicava con una relazione di tipo qualitativo, la prima, e quantitativo, la seconda. In generale, veniva posto in risalto il particolare più rappresentativo dell'oggetto architettonico di riferimento. "Similitudine" e "antitesi" rappresentavano altri due importanti strumenti di definizione poiché creavano notevoli rapporti a livello di significato oltreché formali tra le immagini così come all'interno della stessa immagine: la contrapposizione o l'analogia antico-moderno, grande-piccolo, buono-cattivo o tra le diverse proporzioni, rese in modo scientifico o falsato — anche grazie al diverso utilizzo del grandangolo — aspetto questo assai in voga nella propaganda di regime. Ancora, i procedimenti che mettevano in atto "enfasi" e "iperbole", due strategie di evidenziazione sempre utilizzate dal regime, ma anche dalla pubblicità, che si esprimevano, nel primo caso, con una ripresa solitamente dal basso, così come con

---

[296] Ivi, p. 64.

[297] Ad esempio l'"architettura fotogenica", la "prospettiva centrale", le "quinte scenografiche", la "visione guidata sull'oggetto", il "catalogo".

[298] Le figure retoriche individuate da Palmieri e Pappalardo, derivate dal linguaggio verbale, erano quelle di sostituzione, dilatazione semantica, chiarificazione semantica e amplificazione orizzontale, traducendosi in dettaglio con: metonimia e sineddoche, allegoria, similitudine e antitesi, enfasi, iperbole, enumerazione, ripetizione.

alterazioni nei rapporti cromatici e tonali che conferivano "attraverso la fotografia dei giudizi di valore o connotazioni qualitative ad oggetti già di per sé ideologicamente connotati"[299]; nel secondo caso, l'amplificazione concettuale veniva evidenziata soprattutto tramite l'utilizzo ravvicinato e dal basso verso l'alto dell'obiettivo grandangolare e dal suo conseguente potere di deformazione, oltre che dalle inquadrature fortemente in diagonale che accentuano la sensazionalità prospettica dell'immagine.

Oltre alle figure retoriche, sempre Palmieri e Pappalardo andavano a individuare ulteriori categorie ricorrenti nelle fotografie pubblicate all'interno delle riviste specialistiche italiane, ad esempio la "ricerca estetica", in cui l'effetto "significante" caricava l'immagine di valori connotativi ulteriori, dunque di un significato aggiunto, giocando comunque sull'aspetto formale della stessa: ad esempio le fotografie di particolari tecnologici che evidenziavano soprattutto i dettagli tecnici di una struttura architettonica e i materiali costruttivi "abbelliti" esteticamente. Strettamente connessa alla precedente categoria era quella della "fotogenia o estetica della norma", dove la ricerca si orientava appunto nella resa fotogenica di un soggetto architettonico, attraverso una particolare inquadratura o angolazione e grazie all'illuminazione, connotando qualitativamente tutta l'immagine, più che l'oggetto riprodotto: ad esempio le riprese notturne, suggestive per definizione, o la resa di interni eleganti e borghesi che aggiungono il concetto di ricchezza come amplificazione di quello estetico. Ancora, "l'immagine scenografica", che mostrava, come in una scena vuota, l'oggetto o gli oggetti architettonici ripresi dal punto e nel momento più opportuno, che molto spesso risultavano essere quelli in cui la resa dell'ambiente era di un luogo deserto, pulito, disabitato, ordinato. Per quanto invece riguarda "l'immagine manipolata" e "il testo nell'immagine", si trattava di due artifici che vedevano in atto il redattore, il grafico o il tipografo che con tagli, montaggi e inserimento di un testo scritto, molto spesso a mano, intervenivano non sul referente esterno, bensì su quello interno, sull'immagine stampata dell'oggetto architettonico, per mutarne il significato e per integrare, nell'impaginato, immagine e testo scritto: procedimento assai diffuso nella pubblicità e derivato da essa.

Superata dunque tale modalità di lettura della fotografia di architettura, studi più recenti, in particolare di Hélène Jannière, hanno puntato a un diverso approccio circa l'apparato iconografico interno alle riviste, in direzione comunque di una maggiore contestualizzazione

[299] Pappalardo, Salvatore, Palmieri, Claudio, *op. cit.*, p. 76.

spaziale e prestando maggiore attenzione all'aspetto formale e contenutistico delle immagini. Più che di figure retoriche in se stesse, si parla dunque di procedimenti di impaginazione e di connettivi semantici. Jannière, riferendosi in particolare a "Casabella" e a "Quadrante", individua alcuni procedimenti quali "ellisse", "frammentazione" e "montaggio" che possono caratterizzare non solamente la lettura, ma soprattutto le modalità comunicative e le politiche editoriali intraprese dai due periodici.

Attraverso l'espediente dell'ellisse, si crea una costruzione per cui le associazioni di immagini fotografiche in "Casabella", in particolare nella rubrica *Città 1932* di Persico, così come all'interno di "Quadrante",

> semblent d'abord forger une représentation que l'on peut qualifier de "surévaluée" de la ville dite moderne, et plus encore de la ville rationnelle - par rapport à sa réalité effective en Italie au début des années 1930. Elles visent à rendre présent ce projet de ville, fort peu défini par ailleurs. Par leurs rhétoriques propres, la juxtaposition et la mise en série d'images permettent de construire une représentation de la ville qui s'appuie sur un nombre restreint de projets, en outre souvent non réalisés[300].

In sostanza, queste si riducono agli interni di negozi e bar, soprattutto milanesi, per quanto concerne "Casabella"; mentre, riguardo a "Quadrante" ai "concours lancés dans la première moitié des années 1930 et aux villes nouvelles des marais pontins, concours publics qui revêtent pour le pouvoir fasciste une haute valeur symbolique. Cette représentation se construit de surcroît à partir de photographies d'architecture, plutôt que de figurations propres à l'urbanisme"[301].

Per quanto invece riguarda i procedimenti di "frammentazione" e di "montaggio" creati dai dispositivi visivi, una rivista come "Quadrante" può invece

> associer sa propre conception de la ville rationnelle - en grande partie redevable aux discussions des Congrès internationaux d'architecture moderne - aux évocations de la ville dite "corporatiste", censée découler "naturellement" de la doctrine politique du même nom. Le rôle des images est ici prépondérant, étant donné la difficulté théorique d'incarner dans les structures et la forme urbaine les principes du corporatisme: […] ce sont les figurations de la ville, incluses dans l'espace de la publication et grâce aux collisions sémantiques qu'engendrent mises en série et montages, qui étayent l'équivalence entre ville rationnelle, ville fasciste et ville corporatiste […] point nodal de la doctrine de *Quadrante*[302].

---

[300] Jannière, Hélène, *Images d'une ville moderne pour l'Italie fasciste…*, cit., pp. 117-127.
[301] *Ibidem.*
[302] *Ibidem.*

4.3 Politiche editoriali iconografiche delle riviste di architettura in Italia: verso una definizione

Entrare nel vivo delle immagini fotografiche pubblicate dalle riviste di architettura e non, come nel caso di "Emporium", nel periodo che va dal 1928 al 1943, trovandone caratteristiche comuni, divergenze nelle tendenze e ricorrenze, soprattutto a seconda degli anni o dei mutamenti di direzione e redazionali, significa provare a tracciare quelle che di fatto sono le politiche editoriali iconografiche attuate dalle stesse testate in modo consapevole. Talvolta si tratta di orientamenti palesemente espressi, come in "Quadrante", la cui linea è percepibile alla sola osservazione delle immagini, o di "Casabella", come si evince invece dalle parole di Anna Maria Mazzucchelli. Significa vedere in pratica come un determinato programma, laddove presente, si traduca in immagine, anche attraverso la ricorrenza iconografica di nomi e di soggetti architettonici.

Va ad ogni modo fatta una considerazione di tipo empirico, ovvero che le immagini fotografiche pubblicate da tali riviste non sempre sono frutto di una selezione rigorosa, da parte della redazione, in cui è l'estetica fotografica a prevalere come criterio di scelta. Per illustrare un manufatto architettonico, o un evento espositivo, gli stessi redattori si trovano infatti assai di frequente a dover selezionare solo alcune tra tutta una serie di immagini che l'architetto o lo stabilimento fotografico invia loro[303], dunque non sono responsabili della prima scelta *a monte*, piuttosto di un'ulteriore cernita e scrematura *a valle.* Risulta infatti pratica consueta la richiesta diretta all'architetto — che molto spesso dà indicazioni in merito a quali siano le immagini più e meglio rappresentative della propria opera[304] — così come al fotografo, del materiale iconografico utile a illustrare un articolo.

---

[303] Cfr. Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales*…, cit., p. 98.

[304] Da questo punto di vista, ad esempio, l'architetto Angiolo Mazzoni risulta particolarmente attento e molto puntuale nelle istruzioni date a Roberto Papini per una corretta selezione delle fotografie - da pubblicare nei suoi articoli per "Emporium", rivista citata, ma in realtà mai pubblicate su di essa - riguardanti, in dettaglio, la stazione ferroviaria di Bolzano e il palazzo postale di Nuoro. Cfr. Lettera di Angiolo Mazzoni a Roberto Papini, datata 9 luglio 1928 [FRP, inv. n. 368]: "Ecco le fotografie di Nuoro: Palazzo delle poste e dei Telegrafi. Manca la fotografia del fianco, che reputo la cosa migliore. Appena me la manderanno gliela trasmetterò"; cfr. Lettera di Angiolo Mazzoni a Roberto Papini, datata 27.7.28 [FRP, inv. n. 368]: "Egregio Commendatore, Ecco delle altre fotografie del mio fabbricato delle poste di Nuoro. Le metta insieme alle altre, che quando verrò da lei le guarderemo tutte e sentirò la sua critica […] Appena le fotografie di Bolzano saran pronte gliele porterò io"; cfr. Lettera di Angiolo Mazzoni a Roberto Papini, datata 14.9.28 [FRP, inv. n. 771]: "Per le fotografie di Bolzano Ella ha tutti i dati della pianta per scriverne l'intestazione, salvo di una: quella dell'ingresso agli uffici del movimento. Ritengo questa parte una delle migliori della mia opera (che grande parola per i miei lavori) e se fra le fotografie inviatele ultimamente non vi fosse quella ad essa relativa, mi fa una cortesia, se mi avverte, ond'io gliela possa inviare".

Nel tracciare la politica editoriale iconografica di una rivista è inoltre indispensabile considerare la variabile del tempo, poiché l'utilizzo delle immagini muta notevolmente a seconda degli anni: le fotografie pubblicate agli inizi dei Trenta, ad esempio, sono assai diverse da quelle divulgate a partire dal 1938 e fino al 1943. Inoltre, i cambi di redazione sono a loro volta una discriminante imprescindibile per la parabola iconografica, in generale per la storia stessa, di una rivista.

Per quanto riguarda il periodico torinese "L'Architettura italiana", ci sono tre punti fermi determinati dai programmi espressi dalla redazione e direzione della rivista, ai quali corrisponde un cambio netto sia a livello di impostazione grafica e tipografica che, chiaramente, fotografica.

Il primo si inaugura con l'editoriale del gennaio 1928, *Ritorniamo sulla nostra via*, al ventitreesimo anno di vita della rivista, di fatto una ripresa nei modi e negli intenti del programma inaugurale del 1905, che viene letteralmente riproposto in questa sede, come se niente fosse accaduto nel mentre.

Nella parte centrale si accenna alle tavole fuori testo per la restituzione dei "particolari architettonici più interessanti, per modo che l'opera apparisca in tutti i suoi aspetti", mentre sono espressi con caratteri in grassetto gli intenti inamovibili del periodico che, come visto, "non vuole essere ligio ad alcuna scuola o protettore d'uno o d'altro indirizzo artistico", bensì un pratico sussidio per il professionista, in modo che quest'ultimo abbia

> sott'occhio gli edifici più degni di nota […] con la visione nitida delle loro possibili soluzioni; e ciò senza chiudere la porta ad alcun indirizzo artistico, conservatore o novatore che sia, perché giudice unico ed inappellabile in questa materia è pur sempre il pubblico; presentare cioè uno specchio fedele delle varie tendenze che possono affermarsi nell'arte del costruire[305].

Ecco, da qui, l'invito rivolto ai collaboratori de "L'Architettura italiana" a inviare "in grande copia disegni e fotografie dei lavori coi quali tenete alto il nome d'Italia nel campo dell'arte, fornendoci tutti quei suggerimenti e quelle indicazioni che meglio possano giovarci a rendere sempre più perfetta, più varia, più interessante questa nostra e vostra Rivista"[306].

Questo programma, che perdura fino al cambio di direzione nel gennaio del 1933, si traduce, a livello iconografico, con un utilizzo massiccio innanzitutto del disegno architettonico, che

[305] Redazione, *Ritorniamo sulla nostra via*, cit., p. 1.
[306] Ivi, p. 2.

risulta quasi il doppio, numericamente parlando, rispetto all'immagine fotografica, e che pare tradurre a livello visivo quella praticità del sussidio decantata nell'editoriale. I disegni, sempre impaginati all'interno del testo a cui si riferiscono, sono soprattutto piante e prospetti, che vanno a descrivere in dettaglio l'edificio e che diventano così il primo e il più diretto riferimento visivo alla descrizione verbale dell'opera proposta. La fotografia utilizzata in questi primi anni di indagine della rivista è molto meno frequentemente inserita tra le pagine di testo: lo è talvolta in prima pagina, come introduzione al numero stesso e, il più delle volte, in dimensioni assai ridotte, occupando per l'80% dei casi un quarto o addirittura un sesto dello spazio-pagina. Assai raramente è a piena o a mezza pagina, poiché alla fotografia è lasciato campo all'interno delle tavole fuori testo dove le dimensioni si ampliano notevolmente. In generale dunque, considerata la proporzione tra disegno e fotografia di 2:1 o di 3:2, l'accostamento di due metodi rappresentativi diversi di uno stesso manufatto architettonico permette alla rivista, da un lato, di interpretare, tramite la fotografia, l'intero iter progettuale dell'oggetto; dall'altro, di stabilire una verifica circa la validità stessa e la conformità, la fedeltà esecutiva del progetto, attraverso la testimonianza fotografica della sua esecuzione che riesce a creare un ulteriore "livello di significazione", "in un processo di sostituzione rappresentativa"[307], piuttosto che in una prosecuzione espressiva o nella valorizzazione estetica, meno frequenti. In definitiva, la fotografia utilizzata ne "L'Architettura italiana", in questa fase, va a replicare il disegno, mai a sostituirlo, in un vero raddoppio semantico e formale, come dimostra l'esempio dell'Edicola Funeraria Fortuna nel Cimitero di Catania di Francesco Fichera, pubblicata nel fascicolo di marzo 1928, in cui il monumento architettonico è ripreso fotograficamente da un punto di vista frontale e centrale che replica esattamente il disegno del prospetto presentato qualche pagina prima, anche se con un'inquadratura leggermente più ampia che lascia intravedere minimamente il paesaggio retrostante (Figura 76a e 76b).

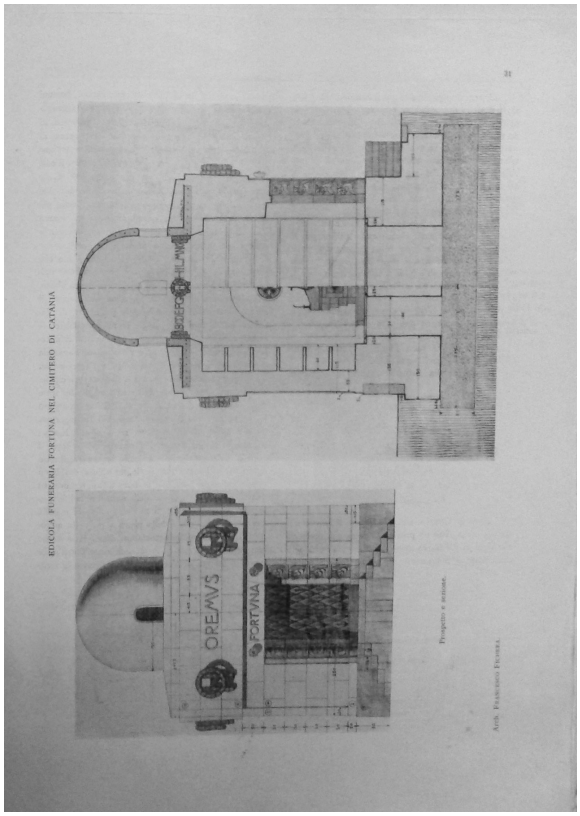
È sicuramente in quest'ottica che la rivista utilizza preferibilmente un tipo di fotografia che presenta forti affinità con il disegno geometrico, ovvero che predilige una resa perfettamente leggibile del manufatto architettonico, visto soprattutto per intero, più che nei suoi particolari: una fotografia che rimanda allo stesso modo di concepire la visione tipico della prospettiva quattrocentesca, e che si caratterizza dalla presenza di una luce diffusa e poco contrastata, che

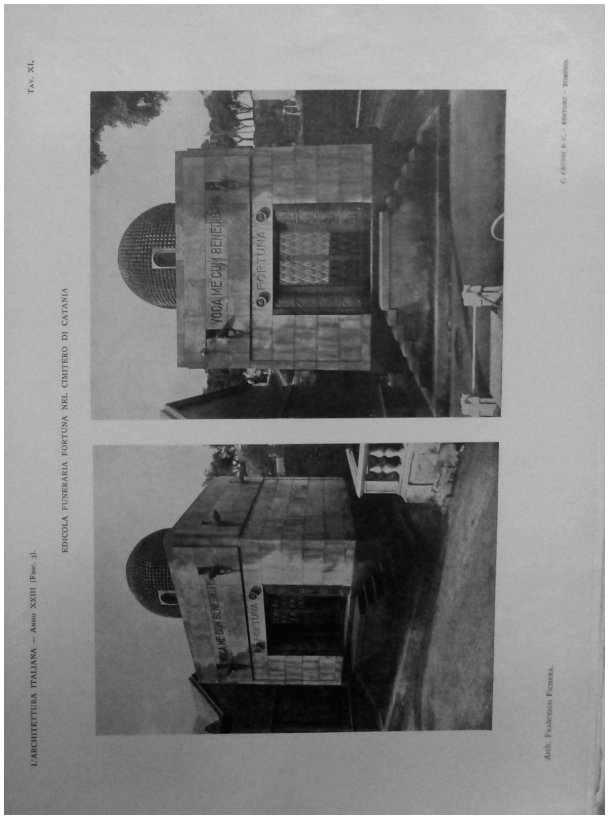
[307] Cfr. Pappalardo, Salvatore, Palmieri, Claudio, *op. cit.*, p. 108.

restituisce e rende leggibile il maggior numero di particolari, dove il punto di vista è generalmente a metà altezza rispetto all'oggetto architettonico, i cieli sono tersi, piatti e mai nuvolosi, i contrasti tonali mai troppo forti.

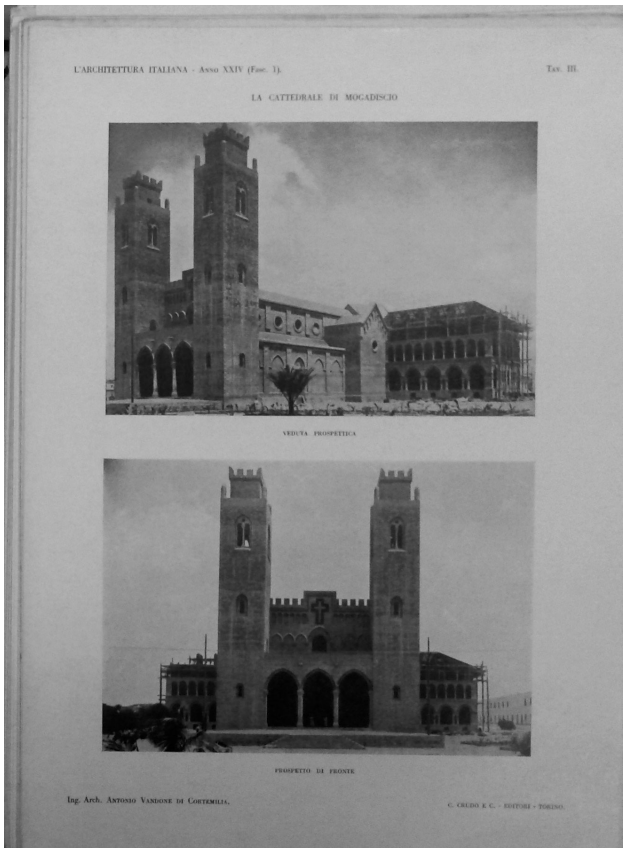
In "L'Architettura italiana" risulta palpabile una sorta di velatura che uniforma tutte le immagini rendendole omogenee nei toni e di conseguenza nella lettura, facendo rientrare tali fotografie in una sorta di dipendenza culturale-metodologica nei confronti di un certo tipo di tradizione che vuole questo modo di fotografare come il più fedele e perfetto nella riproduzione del reale[308]. Analogamente, la Cattedrale di Mogadiscio dell'architetto Antonio Vandone di Cortemilia, pubblicata nel fascicolo di gennaio 1929, risente di un simile stereotipo culturale e viene presentata con una veduta d'insieme piuttosto in lontananza che la fa stagliare su un cielo pressoché bianco e terso. La Cattedrale è inserita in una tavola fuori testo che fa sovrastare, in modo molto chiaro e ordinato, una veduta prospettica angolare e di scorcio al prospetto frontale. Entrambe le fotografie isolano l'edificio dall'ambiente circostante e la luce diffusa ne permette una facile lettura, mentre il taglio fotografico sfiora precisamente le estremità superiori dei due campanili-torri e la scalinata d'accesso, nella verticalità, mentre ricerca la simmetria perfetta nell'orizzontalità che, nella visuale di fronte, lascia entrare un minimo margine spaziale e paesistico nell'inquadratura. Nella visione angolare, il taglio comprende invece esclusivamente l'edificio, non lasciando spazio ad altro in campo (Figura 77).

[308] Ivi, p. 110.





76a e 76b. S.a., arch. Francesco Fichera, *Edicola Funeraria Fortuna nel Cimitero di Catania*, in "L'Architettura italiana", a. XXIII, n. 3, marzo 1928, p. 31 e tavola XI.L'immagine fotografica va quasi esattamente a replicare il disegno architettonico.



77. S.a., arch. Antonio Vandone di Cortemilia, *La Cattedrale di Mogadiscio*, in "L'Architettura italiana", a. XXIV, n. 1, gennaio 1929, tavola III.

Nel processo di comunicazione dell'architettura tra le pagine di tale periodico si prediligono, in definitiva, la conferma delle aspettative dell'osservatore e la presunta scientificità e oggettività fotografica a dispetto della sensazionalità stessa dell'immagine[309].

Probabilmente è per questo stereotipo culturale che tutte le riviste di architettura, in particolare negli anni tra il 1928 e il 1931-1932, ma "Architettura" lo farà anche più tardi, presentano fotografie con una prospettiva centrale: proprio per l'idea diffusa che esse permettano una più corretta e oggettiva lettura dell'edificio.

Il secondo punto di leggero cambiamento nella politica iconografica de "L'Architettura italiana" è individuabile a partire dall'editoriale del gennaio 1933, ribadito poi, un anno dopo, nel gennaio 1934, con l'arrivo alla direzione di Armando Melis, con il mutamento del sottotitolo della testata da "Periodico mensile di Costruzione e di Architettura pratica" a "Periodico mensile di Architettura tecnica", e con la stessa contingenza storica (si è inaugurata la Mostra della Rivoluzione Fascista nell'ottobre del 1932). Restano l'oggettività e l'imparzialità come criteri di selezione e di presentazione dell'architettura[310]:

> la parte che intendiamo sviluppare soprattutto è quella della tecnica costruttiva, appoggiandoci più ai disegni che alle fotografie. Per gli edifici completi preferiremo invece le fotografie ai disegni, poiché quello che interessa è l'opera eseguita[311].

La scelta iconografica risulta conforme agli assunti iniziali della nuova direzione dove la fotografia entra per la prima volta "lessicalmente", essendo espressamente citata nel programma. Probabilmente in linea con gli sviluppi della fotografia di architettura in Italia e sicuramente in seguito al dilagare delle immagini della Mostra della Rivoluzione Fascista (che anche "L'Architettura italiana" pubblica selezionando le fotografie di Stefano Bricarelli, dove non mancano le riprese di scorcio), si registra, a partire dal gennaio 1933 e fino almeno al 1938, un maggiore sperimentalismo a livello formale per quanto concerne le immagini fotografiche pubblicate. Questo consiste in un aumento degli scorci dal basso, ma soprattutto

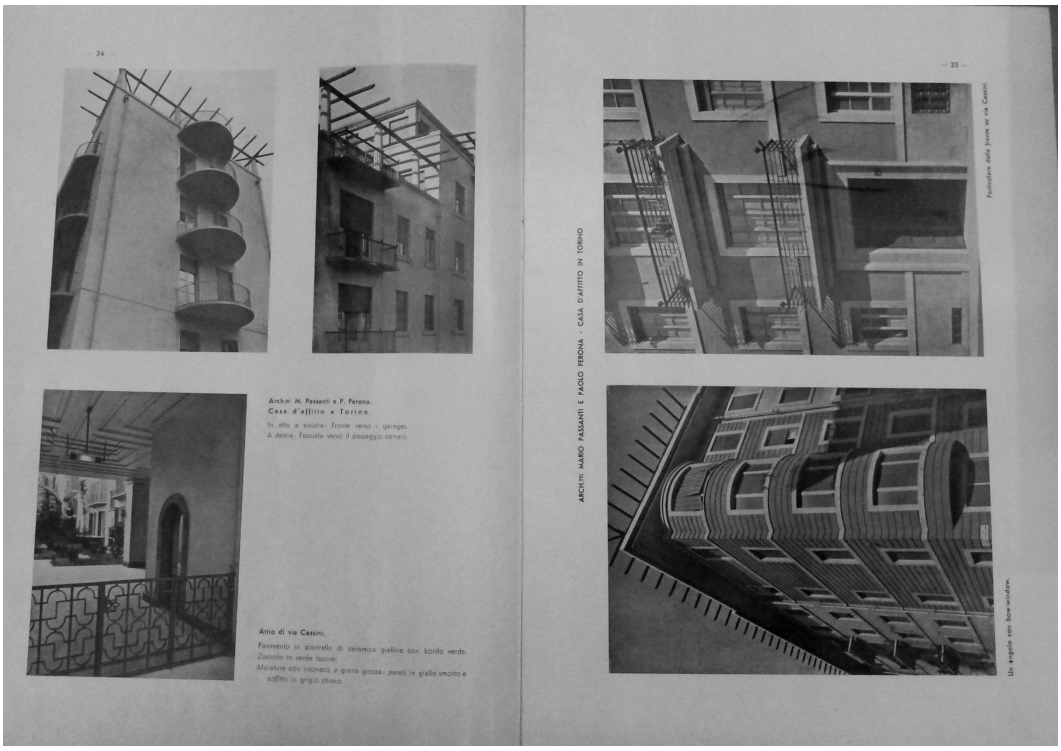
---

[309] Risulta giusto citare Rudolf Arnheim il quale fa notare come "la prospettiva centrale colloca l'infinito in una direzione specifica: per cui lo spazio appare come il flusso di una corrente che entra nel quadro dai lati vicini e va convergendo verso uno sbocco in lontananza. Ne risulta una trasformazione dello spazio in un procedere del tempo: ossia una sequenza irreversibile di eventi". Arnheim, Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 231.

[310] Emblematica è l'introduzione al fascicolo dedicato al concorso del Palazzo del Littorio in Roma, già vista, in cui la pretesa oggettività è addirittura verificata con una presentazione in ordine alfabetico degli autori partecipanti e con un numero di immagini pari a quello effettivamente a disposizione della redazione, quasi a voler giustificare il fatto che alcuni architetti compaiano con un numero maggiore di immagini rispetto ad altri. Cfr. S.a., *Il concorso per il Palazzo del Littorio in via dell'Impero a Roma*, in "L'Architettura italiana", a. XXIX, n. 11, novembre 1934, p. 365.

[311] Melis, Armando, *op. cit.*, p. 1.

in un atteggiamento cosiddetto di "confidenza" con l'edificio rappresentato, cioè un maggiore avvicinamento dell'obiettivo fotografico verso il manufatto architettonico, mentre il punto di vista unico e centrale diviene più raro, con l'impressione che sia diventato una modalità di ripresa ormai desueta, non al passo con i tempi, piuttosto che sinonimo di oggettività nella lettura come visto dalla precedente direzione. Il punto di vista fortemente scorciato dal basso viene preferito in particolare per la pubblicazione dell'edilizia privata, turistica e abitativa, come si nota in due esempi, pubblicati nel numero di febbraio 1933, di case d'affitto a Torino degli architetti Mario Passanti e Paolo Perona, dove l'inquadratura angolare e fortemente ribassata si va a chiudere sull'edificio del quale viene addirittura tagliato lo spigolo del tetto, ponendo in evidenza i balconi semicircolari (Figura 78). Analogamente viene fatto per la torre-emblema della Colonia della F.I.A.T. di Marina di Massa di Vittorio Bonadè Bottino, pubblicata nel numero di dicembre 1933, che fa stagliare l'insegna e la facciata vista di scorcio al corpo chiaro e svettante della torre, come se stesse per rovinare addosso all'osservatore. Il taglio chiude sull'edificio e lascia intravedere minimamente il brano di cielo mentre il formato pressoché quadrato dell'immagine contribuisce al bilanciamento generale delle linee accostando e ponderando la verticalità della torre con la diagonale della facciata (Figura 79).



78. S.a., arch. Mario Passanti e Paolo Perona, *Case d'affitto a Torino*, in "L'Architettura italiana", a. XXVIII, n. 1, gennaio 1933, pp. 24-25.

L'ARCHITETTURA ITALIANA

PERIODICO MENSILE DI ARCHITETTURA TECNICA

ANNO XXVIII - 1° DICEMBRE 1933-XII - FASCICOLO 12

Società Italiana di Edizioni Artistiche C. CRUDO & C. - TORINO

COLONIA DI MARINA DI MASSA DELLA F.I.A.T.

Ing. Vittorio Bonade Bottino

La caratteristica di questo fabbricato e la sua forma esterna a torre, derivante da una particolare disposizione delle camerate, che si svolgono all'interno della torre stessa sopra un grande nastro ad elica, limitato all'esterno dal muro perimetrale, all'interno dal pozzo centrale.

L'interno della torre è dunque un'unica camerata che sviluppata in pianta sarebbe lunga m. 420, larga m. 8. Il pavimento di questa camerata si svolge sopra una direttrice elicoidale il cui passo è di m. 2,60.

Come è noto, le prescrizioni della Direzione Generale di Sanità per asili, convitti, colonie, ecc., richiedono che per ogni lettino deve corrispondere un volume di fabbricato di 25 mc.

La razionalità di questa costruzione si basa appunto sul principio di ottenere il volume prescritto per ogni lettino utilizzando il gran pozzo centrale della torre che è semplicemente ricoperto in alto da una soletta di vetro-cemento.

Il volume della torre adibita a dormitorio e cioè quella parte oltre il piano primo, è di circa 20.000 mc. di cui 5000 occupati dal pozzo centrale. Poichè nel dormitorio che si svolge ad elica trovano posto 25 camerate di 30 lettini cadina (oltre 30 camerette per le suore ed i sorveglianti), si ha un totale

79. S.a., arch. Vittorio Bonadè Bottino, *Colonia della F.I.A.T. a Marina di Massa*, in "L'Architettura italiana", a. XXVIII, n. 12, dicembre 1933, s.p.

Tale predilezione per gli scorci, riservata all'edilizia privata, è indice comunque di una scelta iconografica precisa che il periodico conduce, in direzione di una maggiore modernità: i grandi cantieri e concorsi, le opere più ufficiali continuano a venire invece presentati preferibilmente con disegni progettuali, oppure con fotografie che riproducono l'oggetto architettonico per intero e con una perfetta leggibilità globale.

Proseguendo negli anni, le immagini fotografiche presentate da "L'Architettura italiana" tendono a subire una progressiva miniaturizzazione, fino a scomparire totalmente nel 1943, quando non si fotografa più l'architettura contemporanea e si preferisce di nuovo, ma adesso in maniera esclusiva, il disegno. La diminuzione delle dimensioni fa assomigliare la rivista, negli anni tra il 1938 e il 1939 in particolare, a una sorta di catalogo espositivo, rimandando a un'idea di architettura vista alla stregua di schede che classificano piuttosto che interpretare il manufatto architettonico. Sempre in progressione, con un picco registrabile al 1939, diminuisce quella confidenza con l'oggetto rappresentato, palesando un ritorno alla tipologia di fotografie divulgate dalla rivista negli anni tra il 1928 e il 1932.

Il terzo punto, in cui l'apparato iconografico, e non solo, della rivista subisce un netto mutamento è a partire dal numero 7/8/9 del 1942, quando "L'Architettura italiana" viene acquistata dal Gruppo Editoriale Domus S. A., il direttore Armando Melis viene sostituito da Emilio Pifferi, e il sottotitolo cambia da "Periodico mensile di Architettura tecnica" a "tecnica economia e politica edilizia". Adesso la parte testuale verbale della testata dilaga mentre le immagini sono sempre più rare, minuscole e disposte all'interno della pagina come se fossero le miniature di un catalogo di uno stabilimento fotografico che presenta monumenti e manufatti architettonici, anziché una rivista di settore. La mia spiegazione riconduce questa tarda tendenza del periodico al fatto che adesso non si costruisce più, che la guerra è in atto e la contingenza socio-politica, ma anche economica e culturale, non permette il ricco corredo iconografico di dieci anni prima: non vi è più niente di nuovo da documentare e allora si ripropongono esempi architettonici già pubblicati o esempi stranieri ma senza un ordine e un criterio particolari; senza nessuna nuova fotografia, neppure di opere passate.

Una scelta iconografica molto più omogenea e duratura è quella presentata da "Domus", la rivista "personale" di Gio Ponti che rimane del tutto fedele alla linea inaugurata fin dal 1928. Nel fascicolo di luglio 1936, Ponti pubblica le "sue" *Direttive*, offre cioè un'interpretazione personale alle parole del Duce in merito alle somme cospicue da destinare a opere assistenziali e previdenziali, che lascia emergere, tra le righe, un suo orientamento più generalmente "politico":

> L'architettura è una parte gloriosa delle opere del Paese e l'espressione sua non deve essere formale, ma sostanziale. Io "sento" le direttive del Duce come formalmente antimonumentali, antiesibizionistiche, mentre "sento" che veramente monumentale è il compito "nazionale" al quale egli richiama gli architetti, quando intensifica tutte quelle opere di assistenza, che non si possono tradurre che in edifici perfetti, e non retorici.
> Il monumentale formale è un vizio. Quanti denari spesi in certe bizzarrie architettoniche di alcune case del fascio e di certe colonie che sarebbe stato meglio utilizzare per rendere più numerosi, efficienti e perfetti quegli edifici.
> Fare opera monumentale non vuol dire inzeppare l'Italia di inutili torri o di stazioni-cattedrali o di edifici postali presuntuosi, significa dotare tutta l'Italia di case del fascio, di scuole, di colonie estive, di piscine, di stadi, di ospedali, di cliniche, di sedi per il lavoro, di case per cittadini e per contadini, razionali, perfette, ultrautilmente attrezzate.
> Gli architetti anziché polarizzarsi sui problemi formali dell'arte loro (che ci hanno condotto ad una monumentalità più di volume e di dimensioni che di "spirito" e di

> "intensità artistica"), si debbono polarizzare su questi altri problemi, debbono decisamente intervenire in essi come classe.
> Così io interpreto le direttive del Duce[312].

In modo conforme a ciò che viene espresso da Ponti, le "bizzarrie architettoniche", in quanto tali, non compaiono tra le pagine della rivista, sempre molto attenta a presentare un tipo di edilizia privata, preferibilmente di estrazione aristocratica e borghese, come è supposto essere il pubblico lettore della stessa testata, e di un'area geografica di prevalenza lombarda, in particolar modo milanese, dunque in un'ottica piuttosto élitaria.

Per quanto concerne i contenuti iconografici, la rivista, interessandosi per definizione e fin dalla nascita di "arte nella casa", pubblica chiaramente tra le sue pagine soprattutto gli interni[313] e i complementi d'arredo, oltre ai pezzi delle principali manifatture italiane, dunque l'artigianato più elegante e alle volte stucchevole, e le arti decorative in genere:

> i modelli culturali a cui la rivista sembra ispirarsi sono diretti a veicolare una ideologia del consumo dell'oggetto industriale fondata sulle esigenze individuali e su un sistema di differenze culturali dell'oggetto. Del resto è possibile rilevare una forte incidenza dello spazio riservato alla pubblicità prevalentemente riferita ad elementi decorativi o di arredamento in cui la fotografia è quasi sempre presente, e questo elemento intorbidisce la lettura al punto di conferire alla rivista in generale un'aria ed un atteggiamento un po' da catalogo merceologico[314].

In effetti, l'apparato iconografico della rivista, costituito in gran parte da fotografie, in misura minore da disegni, è tutto teso alla presentazione del bell'oggetto, sia esso rappresentato come *still life*, sia quando è ambientato. Il 70% circa delle immagini di "Domus" ritrae fotograficamente un interno per metterne esclusivamente in evidenza i complementi di arredo, ancor prima dello spazio e dell'allestimento generale, e questo trova conferma ponendo attenzione alla didascalia di accompagnamento dell'immagine che riporta preferibilmente l'autore del mobilio, la manifattura o la tipologia dei materiali costruttivi prima ancora dell'architetto che ne ha dato i modelli o a cui va ricondotto il disegno del pezzo.

---

[312] Ponti, Gio, *Direttive*, in "Domus", a. IX, n. 103, luglio 1936, p. 1.
[313] "Nella casa all'italiana non vi è grande distinzione di architettura fra esterno ed interno: altrove vi è addirittura separazione di forme e di materiali: da noi l'architettura di fuori penetra nell'interno, e non tralascia di usare né la pietra né gli intonaci né l'affresco; essa nei vestiboli e nelle gallerie, nelle stanze e nelle scale, con archi, nicchie, volte e con colonne regola e ordina in spaziose misure gli ambienti della nostra vita. Dall'interno la casa all'italiana riesce all'aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le logge ed i balconi, le altane e i belvederi, invenzioni tutte confortevolissime per l'abitazione serena e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con i nomi di qui". Ponti, Gio, *La casa all'italiana*, in "Domus", a. I, n. 1, gennaio 1928, p. 7.
[314] Palmieri, Claudio, Pappalardo, Salvatore, *op. cit.*, p. 123.

Dunque è la "vendibilità" del pezzo a contrassegnare la politica editoriale iconografica di "Domus", ancor più che la sua proposta di uno stile nell'arredamento come modello da seguire. Questa natura commerciale della rivista si traduce ovviamente in fotografia nell'utilizzo dell'immagine "esteticamente bella", gradevole o meglio "confortevole", pulita, in cui fondamentale è il punto di vista, centrale per i particolari, invece quasi sempre decentrato per permettere una visione diagonale degli ambienti, l'illuminazione minuziosamente studiata e la ripresa di oggetti che sono riconosciuti culturalmente come indice di uno status sociale medio-alto.

In "Domus" la fotografia serve soprattutto a guardare dentro alle vetrine dei negozi o nelle teche espositive, a incorniciare veri e propri brani urbani, come si ritrova nell'esempio di tre visioni della città di Arsia, una delle "piccole città nuove e perfette", pubblicate nel fascicolo di gennaio 1938. Qui l'arco di un portico in primo piano e in ombra, così come la struttura di una finestra, funge da vera e propria cornice capace di incanalare lo sguardo dell'osservatore nel punto voluto, quello di maggiore attenzione visiva: in un caso la casa operaia, nell'altro la Chiesa di Santa Barbara, infine tutta una piazza ripresa dall'alto, e vista dall'interno di una finestra del campanile, opera di Gustavo Pulitzer Finali (Figura 80).

ARSIA
NUOVA
CITTÀ

Queste piccole città nuove e perfette che costruiamo sono veramente il nostro orgoglio d'architetti. Questa che illustriamo è Arsia, la nuova città per i minatori, sorta per impulso del Duce per migliorare le condizioni di vita delle maestranze delle Miniere Carbonifere dell'Arsa, situate nel lembo meridionale delle Penisola Istriana, nella valle del torrente Carpano, affluente del fiume Arsa. La nuovissima cittadina è stata architettata tutta da Gustavo Pulitzer. Ammirate il nitore di queste abitazioni, la civiltà e il gusto degli interni, la dignità del negozio aziendale! Un nuovo avvenimento architettonico ed urbanistico si aggiunge dunque, con una sua particolare grazia, dovuta alla intima finezza di tutte le cose di Pulitzer, alle affermazioni di Sabaudia e di Guidonia. L'Italia marcia magnificamente in questo campo ove la missione dell'architetto si sposa felicemente ad una funzione sociale.

I nostri lettori debbono considerare che il problema dell'abitazione e della casa non è un fatto a sè ma è legato ai problemi della città, cioè all'urbanistica. Fuori della buona urbanistica la possibilità di avere senza grandi spese delle felici abitazioni è grandemente minorata. Queste piccole nuove città debbono servire di esempio all'espansione dei nostri grandi centri. Essi pure debbono espandersi per nuclei di concezione unitaria. Perchè la ragionata e studiosa bellezza di una concezione architettonica ambientale che è stata largita ai minatori dell'Arsia deve essere negata, ad esempio, ai milanesi dei nuovi quartieri periferici?

g. p.

PARTICOLARE DI UNA CASA OPERAIA

LA CHIESA DI S. BARBARA - SOTTO: SPACCIO AZIENDALE

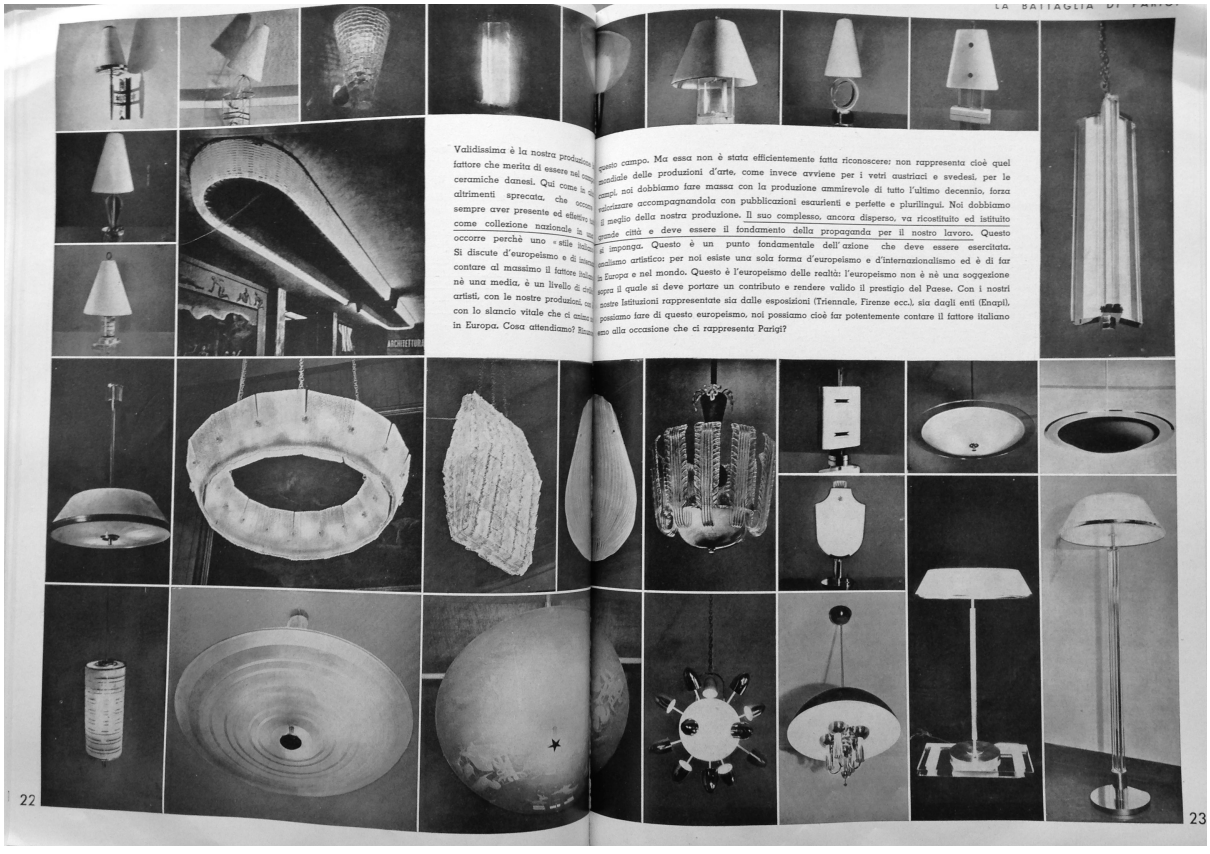
ARCH. G. PULITZER - TRIESTE - CITTÀ MINERARIA DI ARSIA - VEDUTA DAL CAMPANILE - SOTTO: INTERNO D'ABITAZIONE

8

9

80. S.a., arch. Gustavo Pulitzer Finali, *La nuova città di Arsia*, in "Domus", a. XI, n. 121, gennaio 1938, pp. 8-9.

Il materiale fotografico maggiormente utilizzato per l'impaginazione è, nell'80% dei casi, pubblicato a mezza pagina, sicuramente preferito poiché unisce a una buona lettura dell'oggetto un ingombro spaziale ridotto. In misura minore ma ricorrente, la fotografia occupa invece un quarto o un sesto della pagina tipografica: elemento non banale in una rivista che si trova a documentare puntualmente, ad esempio, tutte le edizioni della Triennale di Milano non tanto dal punto di vista degli allestimenti, quanto piuttosto riprendendo ogni singolo pezzo esposto, in non più di 60 pagine. Il numero di ottobre del 1936 presenta almeno tre doppie pagine in cui le fotografie miniaturizzate di lampade a soffitto e di complementi di arredo restituiscono non tanto una selezione, quanto piuttosto una mappatura a tappeto della produzione esistente, a discapito della loro lettura, poiché le dimensioni risultano fortemente ridotte, tanto da far pensare che siano particolari ritagliati da insiemi fotografici più ampi di ambienti (Figura 81).



81. S.a., *Campionario di lampade e di lampadari di produzione italiana*, in "Domus", a. IX, n. 106, ottobre 1936, pp. 22-23.

GIUGNO 1928 LA DECORAZIONE DEGLI INTERNI 23

Arch. Tufaroli Foto Vasari

Pavimento in marmo paonazzetto, rosso, e nero del Belgio; i mobili in verde grigiastro e nero, le pareti in azzurro verde-mare: formelle sotto gli archi in giallino.

LE PIACEVOLI RISORSE DECORATIVE E ARCHITETTONICHE DI UN AMBIENTE

TESTO DI A. F.

Riteniamo utile pubblicare interni di negozi anche se ciò non può interamente considerarsi appartenere all'argomento dell'abitazione; ma gli interni di negozio sono oggi delle interessanti testimonianze degli orientamenti del gusto e portano un contributo efficace di esperienze anche per l'arredamento dell'abitazione. La praticità e la logica distribuzione dei mobili, l'accoglienza dell'ambiente in generale, i procedimenti di una illuminazione razionale costituiscono suggerimenti ed esperienze utilissime e caratteristiche.

Un sarto assai in voga fra i « *dandy* » della capitale, per fare di una sua nuova bottega ambiente degno della elegante clientela, s'è affidato ad un giovane architetto di gusto raffinato e ad un pittore spiritoso le cui divertenti decorazioni, in fatto di voga, stan facendo una seria concorrenza al rinomato committente. L'architetto è Luciano Tufaroli, il decoratore — lo si sa — Giulio Rosso e il committente Ciro Giuliano.

Di una popolaresca osteria, sfruttando e archi e volte preesistenti, il Tufaroli ha saputo creare un ambiente equilibrato, semplice e originale. Nella sua struttiva chiarezza Giulio Rosso si è divertito a dipingere storielle spiritose ad edificazione degli elegantissimi frequentatori, dedicando poi forse le languide e raffinate intonazioni degli ornati a funzione ispirativa nella difficile scelta di una delicata cravatta; nota riassuntiva impor-

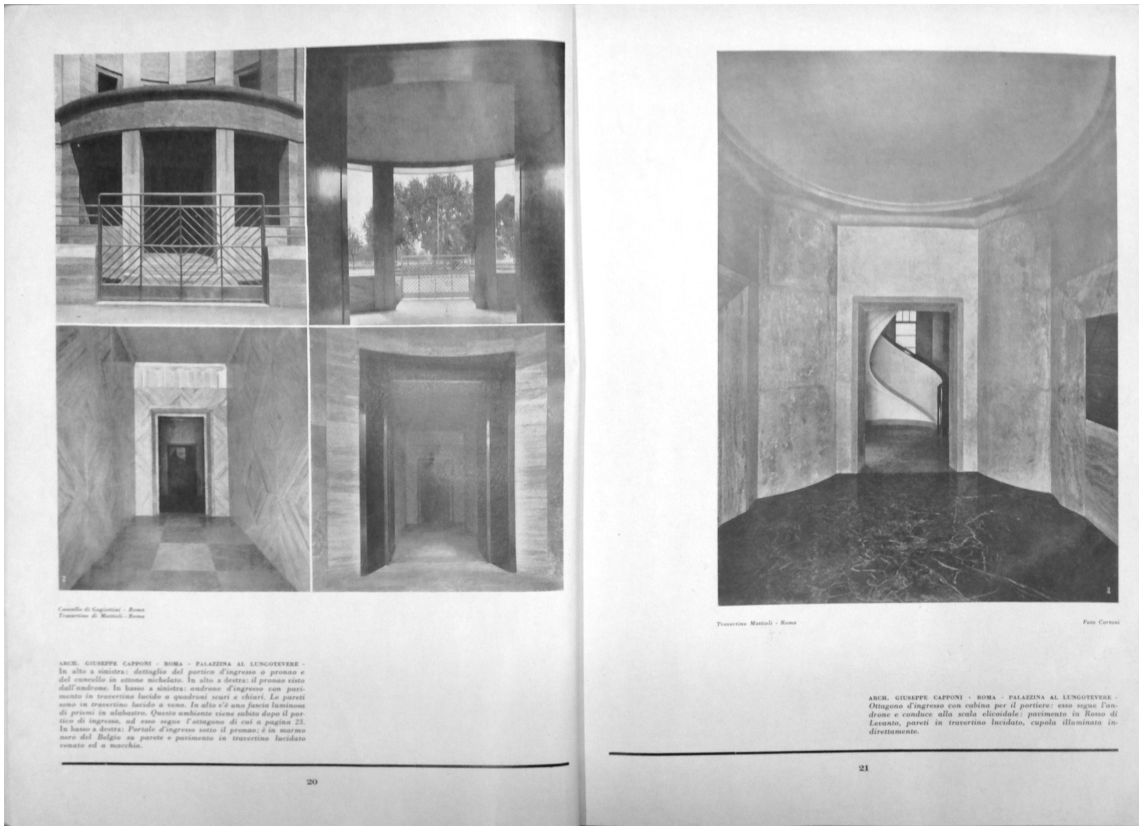
82. Vasari, arch. Tufaroli Luciano, *Negozio di Ciro Giuliano a Roma*, in "Domus", a. I, n. 6, giugno 1928, p. 23.

Una caratteristica della fotografia in "Domus" è che presenta precocemente, già dal 1930, delle immagini a colori tra le sue pagine di testo. Questo avviene non solamente per le pubblicità (aspetto più consueto per via delle ditte di inchiostri che sponsorizzavano il proprio prodotto attraverso l'applicazione diretta di essi all'interno delle riviste), ma anche per la resa di oggetti, in particolare di porcellane e tessuti, come nell'esempio di ceramiche prodotte dalla manifattura di Laveno su disegno dell'architetto Guido Andloviz, comparso nel numero del dicembre 1930.

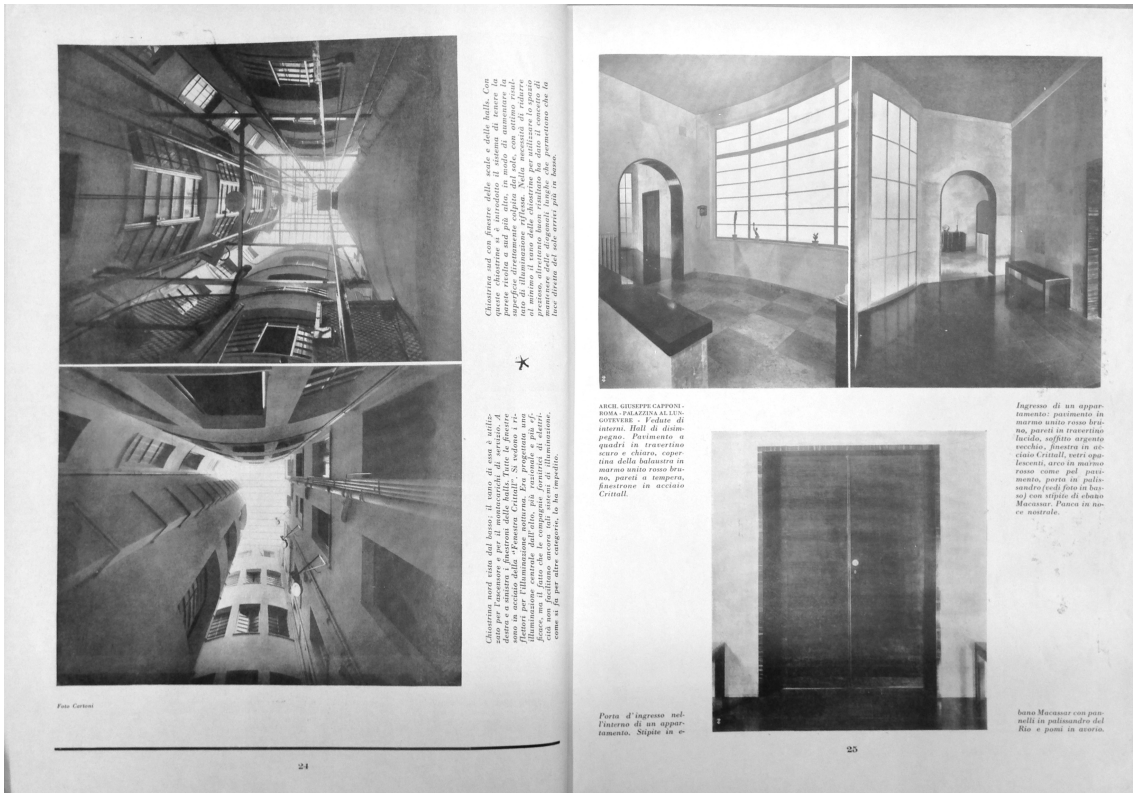
Pur essendo, come detto, molto omogenea in quanto a politica iconografica — basti pensare che nel numero di gennaio del 1939 viene ripubblicato lo stesso programma inaugurale della rivista del 1928, definito come ancora attuale in quanto a intenti e visione — contraddistinguono la prima fase della rivista, che va dal 1928 al 1930, fotografie che presentano una prospettiva centrale, preferite per la presentazione di un singolo oggetto o elemento architettonico, ad esempio una porta o un arco, messo in tal modo in evidenza all'interno di una parete come elemento significante, ma in generale anche nel mobilio. Emblematica, nel fascicolo di giugno 1928, è la fotografia, accreditata allo stabilimento Vasari, dell'interno del negozio del sarto Ciro Giuliano a Roma eseguito dall'architetto Luciano Tufaroli che, pur non essendo perfettamente in bolla, rimanda, da un punto di vista formale, ai dipinti rinascimentali, quasi stesse rappresentando l'abside di una chiesa con la mensa centrale anziché una bottega della capitale (Figura 82). Per la ripresa di stanze e interni, in particolare domestici, "Domus" ha invece la consuetudine

di pubblicare lo scorcio in diagonale non accentuato, con un punto di vista leggermente rialzato. Questi due punti di vista saranno la regola nella presentazione degli ambienti interni nella rivista milanese, con l'utilizzo preferibilmente dell'obiettivo normale, soprattutto fino ai primi anni Trenta, come dimostrano anche le immagini della Palazzina sul Lungotevere a Roma di Giuseppe Capponi, pubblicate nel numero di gennaio 1931, in cui la prospettiva centrale, preferita per la ripresa degli spazi d'ingresso allo stabile, viene ripetuta ben quattro volte in quattro immagini diverse ma inserite ortogonalmente nella stessa pagina (Figura 83).
Se esiste un minimo, sottile cambiamento di registro fotografico utilizzato in "Domus", questo è sicuramente databile a partire dall'anno 1931, come anche per la rivista "Casabella", e perdurerà fedele fino al 1940, proponendo le solite formule ormai consolidate dalla rivista ma con qualche accenno verso una maggiore modernità tramite immagini che utilizzano un punto di vista inusuale fortemente scorciato dal basso verso l'alto e viceversa. È questo il caso della già citata Palazzina sul Lungotevere di Capponi, dove la "chiostrina" nord e quella sud sono riprese dal basso e accostate nella stessa pagina amplificando l'effetto di scorcio in due fotografie di Cartoni (Figura 84). Dove invece la ripresa è canonica, di scorcio in diagonale, il montaggio e l'accostamento fotografico di due immagini l'una accanto all'altra creano un effetto di movimento e un gioco di linee quasi "a fisarmonica", come nel caso dei due interni, dello stesso edificio di Roma, che mostrano la hall di disimpegno e l'ingresso di un appartamento, o che richiamano elegantemente e sinuosamente le volute di elementi organici come nelle tre vedute, sempre a firma di Cartoni, della scala interna (Figura 85). Sono guizzi formali che indubbiamente movimentano la fruizione della rivista altrimenti eccessivamente statica, in quanto a esempi iconografici, e che trovano la loro apoteosi, da un lato, nell'immagine emblematica del Palazzo della Società Montecatini di Milano, opera dello stesso Ponti, nel fascicolo di marzo 1939, accreditata Domus-Porta. Un'eccezione, in quanto rappresenta una visione della centrale automatica della posta pneumatica, quindi un elemento tecnico e d'uso connotato in modo estetico[315], dove si ritrovano elementi nodali quali il forte scorcio dal basso, il contrasto cromatico, l'attenzione alla luce che descrive minuziosamente la materia, in particolare la parete a mosaico e la lucentezza dei tubi (Figura 86). Dall'altro lato, un esempio ben diverso, nel numero di novembre 1940, raffigura la Casa

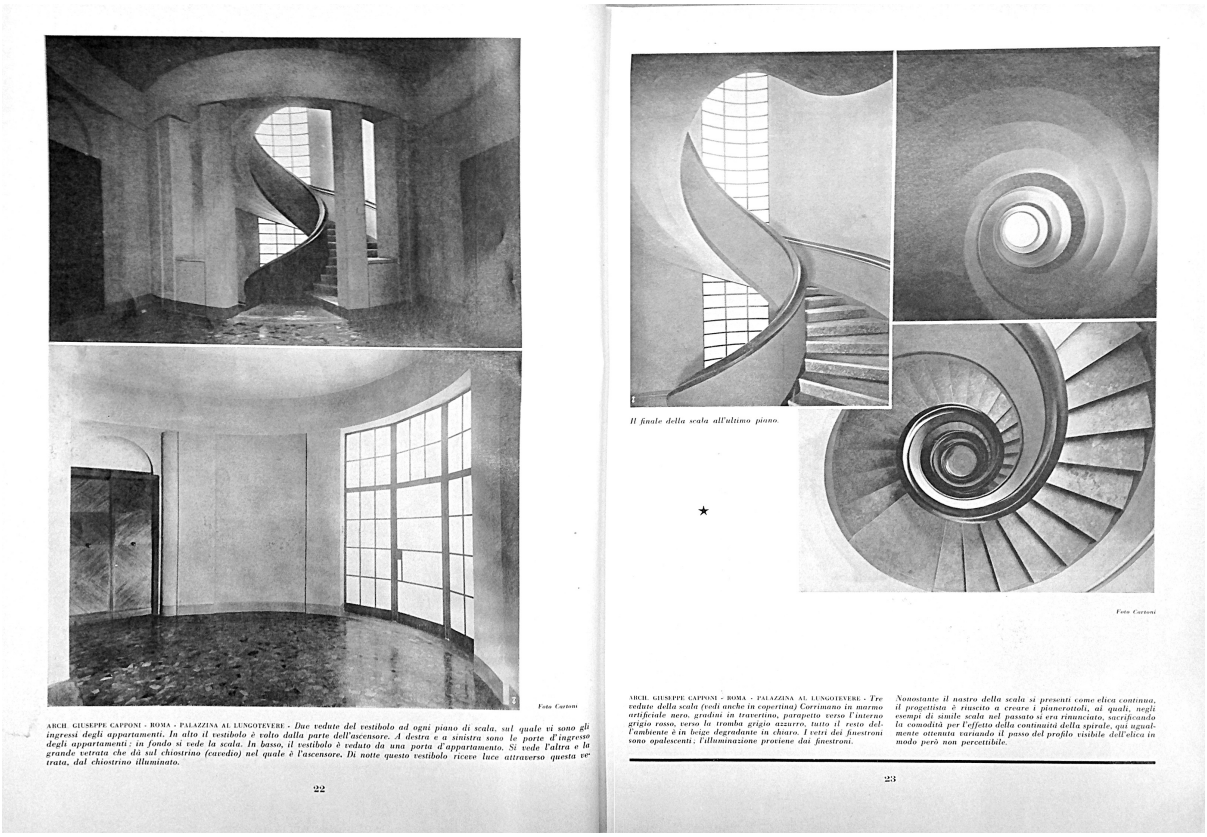
[315] Recita la didascalia: "spesso i particolari dei servizi meccanici in una costruzione raggiungono espressioni di grande bellezza: così è in questo esempio che qui proponiamo a simbolo della nostra rassegna d'ambienti per il lavoro". Ponti, Gio, *Attrezzature del lavoro*, in "Domus", a. XII, n. 135, marzo 1939, p. 35.



83. Cartoni, arch. Giuseppe Capponi, *Palazzina sul Lungotevere a Roma*, in “Domus”, a. IV, n. 37, gennaio 1931, pp. 20-21.



84. Cartoni, arch. Giuseppe Capponi, *Palazzina sul Lungotevere a Roma. La chiostrina nord e sud*, in “Domus”, a. IV, n. 37, gennaio 1931, pp. 24-25.



ARCH. GIUSEPPE CAPPONI - ROMA - PALAZZINA AL LUNGOTEVERE - *Due vedute del vestibolo ad ogni piano di scala, sul quale vi sono gli ingressi degli appartamenti. In alto il vestibolo è volto dalla parte dell'ascensore. A destra e a sinistra sono le porte d'ingresso degli appartamenti; in fondo si vede la scala. In basso, il vestibolo è veduto da una porta d'appartamento. Si vede l'altra e la grande vetrata che dà sul chiostrino (cavedio) nel quale è l'ascensore. Di notte questo vestibolo riceve luce attraverso questa vetrata, dal chiostrino illuminato.*

Foto Cartoni

22

Il finale della scala all'ultimo piano.

Foto Cartoni

ARCH. GIUSEPPE CAPPONI - ROMA - PALAZZINA AL LUNGOTEVERE - *Tre vedute della scala (vedi anche in copertina) Corrimano in marmo artificiale nero, gradini in travertino, parapetto verso l'interno grigio rosso, verso la tromba grigio azzurro, tutto il resto dell'ambiente è in beige degradante in chiaro. I vetri dei finestroni sono opalescenti; l'illuminazione proviene dai finestroni.*

Nonostante il nastro della scala si presenti come elica continua, il progettista è riuscito a creare i pianerottoli, ai quali, negli esempi di simile scala nel passato si era rinunciato, sacrificando la comodità per l'effetto della continuità della spirale, qui ugualmente ottenuta variando il passo del profilo visibile dell'elica in modo però non percettibile.

23

85. Cartoni, arch. Giuseppe Capponi, *Palazzina sul Lungotevere a Roma. La scala interna*, in "Domus", a. IV, n. 37, gennaio 1931, pp. 22-23.

nel castagneto di Alberto Legnani, dove il punto di vista è questa volta dall'alto e la fotografia appare ruotata leggermente verso sinistra, in una veduta a volo d'uccello della sala da pranzo. Qui la sfasatura è di tipo semantico, poiché alla modernità della ripresa corrisponde un soggetto invece piuttosto tradizionale, un interno in legno rurale. Questa immagine risulta a mio avviso emblematica di tutta la politica editoriale iconografica in atto all'interno di "Domus" di Ponti, e che si esemplifica nel proporre la tradizione italiana, antica e nuova, in chiave moderna e vagamente accattivante (Figura 87).

L'impronta di Ponti resterà forte anche in seguito al suo divorzio da "Domus", soprattutto nello stile e nell'impostazione contenutistica della stessa. Con l'arrivo della nuova direzione di Giuseppe Pagano, Melchiorre Bega e Massimo Bontempelli, nel gennaio del 1941, si ha un programma diverso[316]: cambia l'intestazione della testata da "L'arte nella casa" a "Le arti nella casa" e la rivista sembra assumere l'aspetto di "Quadrante", evidentemente per l'arrivo di Bontempelli, in particolare dal punto di vista tipografico. Si riscontrano lo stesso modo di

[316] Bega, Melchiorre, Bontempelli, Massimo, Pagano, Giuseppe, *Ti sei accorto, lettore*, in "Domus", a. XIV, n. 157, gennaio 1941, p. 1.

impaginare le immagini, visibilmente tagliate nella verticalità e pubblicate a mezza pagina, l'utilizzo del medesimo carattere tipografico[317] e la presenza di tavole a colori che riproducono opere di artisti contemporanei, soprattutto astrattisti, nonché la presenza di poesie e di spartiti musicali[318]. Questo mutamento esteriore non corrisponde però a una diversità evidente di indirizzo iconografico, se non nei soggetti scelti, che prediligono interni abitativi più spiccatamente moderni, come gli ambienti di Giancarlo Palanti e dei BBP.

Non solo, l'impronta di Ponti perdurerà chiaramente anche nella sua nuova rivista, inaugurata all'indomani dell'allontanamento da "Domus": "lo Stile" diventa di fatto la naturale prosecuzione di questa, con uno spaccato maggiore sulle opere d'arte nonché su architetti contemporanei poiché intesa come espressione, nero su bianco, del "gusto". La rivista si apre con le parole di Giuseppe Bottai e la sua definizione di "stile":

> Io credo, che una rivista che si chiami "Stile" debba saper indicare a tutti, fuori di ogni equivoco vizioso, anche se elegante, quel rapporto concreto, essenziale, vero come la storia, tra l'arte e la vita: rapporto che, infine, riposa su d'un atto d'intelligenza umana, sulla coscienza dell'inevitabile partecipazione della nostra individualità a una storia collettiva, che tutte le attività risolve nell'unità dello spirito[319].

[317] Un Egizio con grazie spesse e quadrate che rientra nell'VIII categoria della classificazione di Aldo Novarese, nei tipi del Rockwell ma anche molto vicino al Memphis, creato da Rudolf Weiss nel 1929.
[318] Anche la carta utilizzata: in "Domus" è prevalentemente patinata e dunque di migliore qualità, come durante la direzione di Ponti, ma torna a volte quella ruvida e di grammatura più elevata di "Quadrante".
[319] Bottai, Giuseppe, *Stile*, in "lo Stile", a. I, n. 1, gennaio 1941, p. 10.

Una visione della centrale automatica della posta pneumatica nel palazzo Montecatini in Milano. (Foto Domus-Porta)

34

Questo numero di Domus è dedicato al lavoro italiano

86. Domus-Porta, arch. Gio Ponti, *Palazzo Montecatini a Milano. Centrale automatica della posta pneumatica*, in "Domus", a. XII, n. 135, marzo 1939, p. 34.

87. S.a., arch. Alberto Legnani, *Casa nel castagneto*, in “Domus”, a. XIII, n. 155, novembre 1940, p. 37.

A livello di scelte iconografiche, Ponti preferisce ora il disegno non solo progettuale, tecnico o di pianta di un edificio o del mobilio, ma come mezzo espressivo per la resa di ambienti, come *divertissement* grafico, e ne sono un esempio gli schizzi di Lina Bo e Carlo Pagani, che inaugurano la nuova testata fin dal primo numero del gennaio 1941, con gli arredamenti per una casa di campagna.

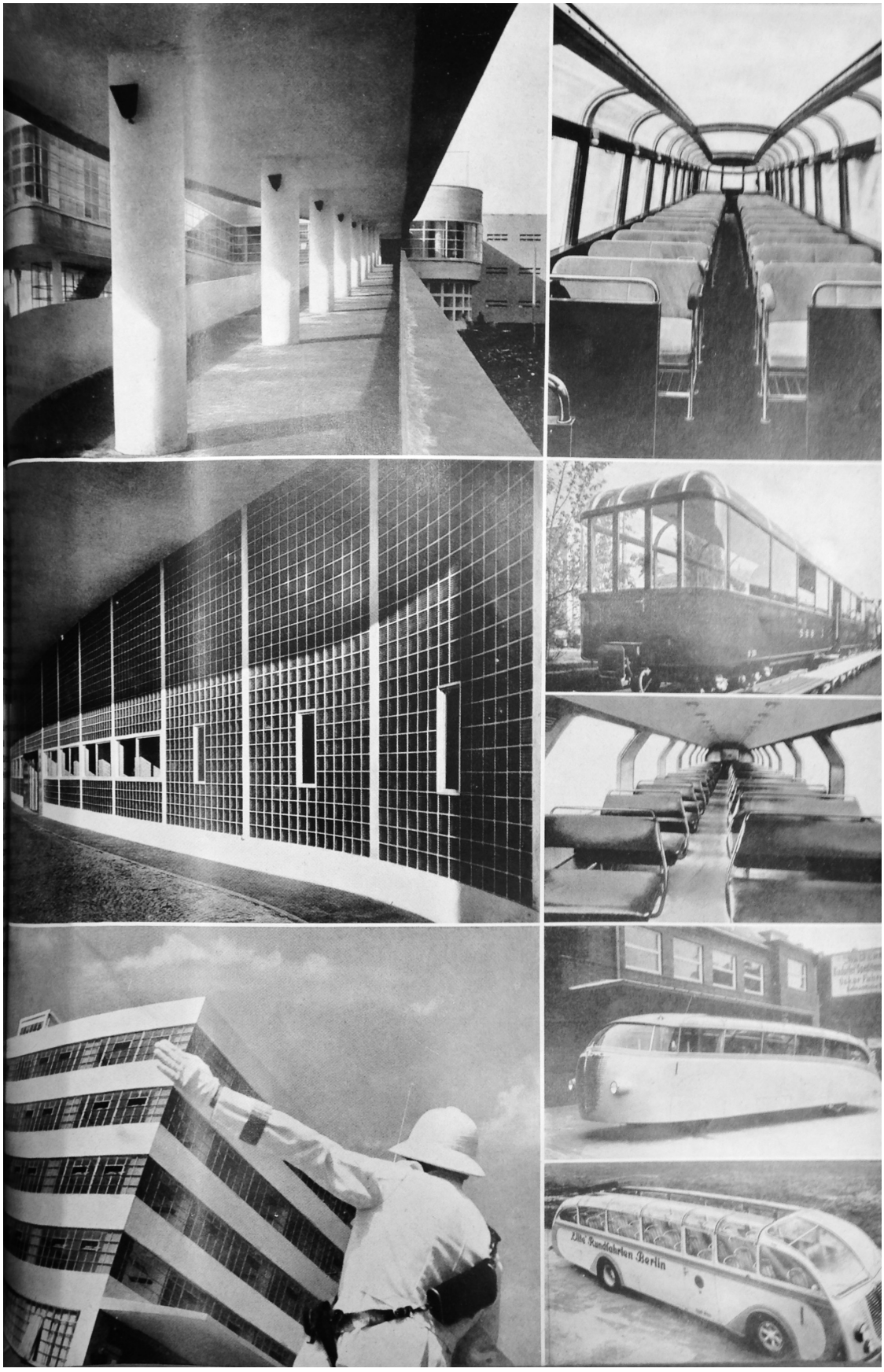
La fotografia predilige invece la piena pagina, riuscendo a entrare maggiormente nell'ambiente rappresentato ma senza disdegnare l'esterno degli edifici, chiaramente i più rappresentativi ed emblematici per lo stile degli architetti pubblicati. Le fotografie hanno maggiori contrasti cromatici e risultano più smarginate che in "Domus". Non disdegnano inoltre le riprese grandangolari e i punti di vista più inusuali, come in un arredamento milanese di Angeli, De Carli e Olivieri, pubblicato nel numero di febbraio 1941, in cui il "singolare tavolino in ciliegio con i piani laterali inclinati", come da didascalia, viene ripreso dall'alto e di spigolo, tagliando la punta all'estremità inferiore, così come la spalliera della poltrona accanto (Figura 88). Ma l'aspetto più interessante è la presenza della figura umana, sia in interno che in esterno, come parte dell'ambiente, anzi essenziale per rendere la vivibilità dello stesso e tutto il confort dell'abitare: sono spesso bambini, donne intente alla lettura o in conversazione ma anche madri o coppie nell'ora del tè, sempre sorridenti. Adesso l'uomo non è più metro di paragone e di misura dell'architettura, gli interni non sono più deserti e incontaminati ma diventano abitati, vissuti.

Una maggiore apertura all'ambientazione coinvolge anche l'architettura che non è più algidamente isolata ma diviene parte di un luogo: il campo si allarga anche alla ripresa paesaggistica, come nella Casa a Fregene di Andrea Busiri Vici, nel numero di aprile del 1941; un vero reportage fotografico che mostra dai particolari degli ambienti a veri e propri brani di vita, senza censure sulla vegetazione circostante. Qui inoltre sono riprodotti, per la prima volta nella rivista, due esterni a colori dello stesso edificio, altra novità per la comunicazione dell'architettura che finora aveva visto il colore solamente negli interni (Figura 89).

88. Porta, arch. Angeli, De Carli, Olivieri, *Appartamento D. G. a Milano. Il tavolino di ciliegio*, in "lo Stile", a. I, n. 2, febbraio 1941, s.p.

Il minimo ingombro nella pagina, le piccole dimensioni e le riprese fortemente diagonali sono utilizzati ne “lo Stile” all’interno degli articoli “tematici”, apparsi in particolare nel numero doppio di maggio-giugno 1941, laddove si parla di edilizia scolastica o dell’utilizzo dello stile del vetro in architettura, in una presentazione quasi parossistica della fotografia, in cui l’accostamento di riprese diverse di edifici simili tra loro per materiali costruttivi affini crea un gioco ritmato e incalzante (Figura 90).

89. S.a., arch. Andrea Busiri Vici, *Casa a Fregene*, in “lo Stile”, a. I, n. 4, aprile 1941, pp. 8-9.



90. (Crimella, Gatti, Aragozzini, Giacomelli, Ebar, Pleyer), arch. Giordani, Bussing, Nag, Calza Bini, *Il vetro e l'architettura del turismo, alberghiera e dei mezzi di trasporto*, in "lo Stile", a. I, n. 5-6, maggio-giugno 1941, pp. 22-23.

La parabola di "Quadrante" è ben diversa, intensa poiché concentrata in un breve arco cronologico, e la sua politica iconografica è esibita, per quanto non espressa formalmente, come visto, in un programma. L'impaginazione e il trattamento delle immagini fotografiche, che a mio avviso è dovuto soprattutto alle scelte oculate di Pier Maria Bardi[320] e all'opera "manuale" dell'editore Guido Modiano[321], va in direzione di un vero e proprio "collage" visivo, in cui le fotografie sono selezionate non tanto per la loro intrinseca estetica, o per la loro capacità documentaria, quanto piuttosto al fine di una narrazione e quindi anche per essere accostate tra di loro, in modo da creare all'occorrenza un cortocircuito o un rafforzamento sia formale che semantico.

Questo periodico si caratterizza per l'utilizzo di espedienti quali "montaggio" e "fotomontaggio" di immagini che indubbiamente ne qualificano la politica iconografica, insieme ad artifici che agiscono maggiormente sul linguaggio interno alla singola immagine, come l'"ellisse". La straordinarietà di questi interventi sta nella coerenza del messaggio e dell'idea che Bontempelli e Bardi vogliono restituire: quella di una società e di una città fascista che si identifica con l'espressione di un'arte e soprattutto di un'architettura razionalista.

Ma vale la pena analizzare brevemente alcuni casi emblematici in cui la rivista documenta un edificio architettonico, come la Villa-Studio per un artista di Luigi Figini e Gino Pollini,

---

[320] Riguardo all'impaginazione di "Quadrante", nella lettera manoscritta di Pier Maria Bardi a Giuseppe Terragni, pubblicata da Francesco Tentori e da quest'ultimo collocata cronologicamente *ante* dicembre 1932, si legge: "I milanesi (gruppo) potrebbero entrare senza Persico. Il quale, a me non serve, perché io so impaginare, molto modestamente". In Tentori, Francesco, *P.M. Bardi con le cronache artistiche de "L'Ambrosiano"...*, cit., p. 368. Quindi, almeno in una fase embrionale della rivista, Bardi dichiara la sua capacità a livello di impaginazione. Anche in merito alla scelta iconografica, è probabilmente sempre Bardi il primo regista, come testimonia una lettera di Umberto Notari datata Roma, 4 luglio 1935 XIII e relativa all'articolo dello stesso Notari, *La città imprendibile*, in "Quadrante", a. II, n. 27-28, luglio-agosto 1934, pp.11-19: "quanto al materiale iconografico richiamo la Vostra attenzione sul fascicolo 'L'Italia rivelata' che riguarda la mia iniziativa per la Fiera Navigante. Troverete colà una pagina che può prestarsi alla riproduzione, quella cioè nella quale mi troverete insieme al Presidente della Repubblica del Portogallo che visita l'yacht reale 'Trinacria' con il quale ho condotto la crociera. Spero che con questo materiale potrete fare la bella pagina di cui mi parlate e della quale vi ringrazio" [Rif. Fondo Pietro Maria Bardi, FPMB, cartella 3, doc. n. 940].

[321] L'editore Guido Modiano si occupava sicuramente dell'assemblaggio della rivista dopo l'invio di bozze e di tavole da parte dello stesso Bardi. La mia idea è che quest'ultimo si occupasse delle immagini, componesse le tavole, e a Modiano spettasse l'aspetto prettamente tipografico e grafico. Come scrive l'editore nella cartolina postale datata 20 aprile 1935: "Caro Bardi, le mando il materiale passatomi da Lei e da quelli di Milano. Gli articoli impaginati glieli manderò col resto impaginato. In ogni modo, si tratta di 10 pagine circa [Necessità di raffinatezza, 2 e 1 colonna - Danze massa, 4 - Ristampa gruppo 7, 4]. Ho ricevuto da V. 6 tavole di architettura, passate direttamente da Banfi. Questi gliene manderà i [fumé?]. Con le 3 già pronte e le 3 mandate da Lei sono, quindi 12 tavole. Quale colore per la copertina?" [Rif. FPMB, cartella 3, doc. n. 943]. Anche un'altra cartolina postale di Modiano a Bardi, s.d. ma probabilmente tra settembre e ottobre 1935, riporta: "Caro Bardi, ho ricevuto il materiale per Q. 30. Ho passato a Valenti le tavole. La composizione sarà iniziata fra qualche giorno, scusa il grande affollamento" [Rif. FPMB, cartella 3, doc. n. 953]. Quindi, almeno per le tavole, non pare essere Modiano il responsabile.

pubblicata nel fascicolo di giugno 1933. Qui tre fotografie degli esterni sono poste una sopra all'altra a suggerire tutte il medesimo andamento orizzontale del manufatto che raffigurano, in un modo molto omogeneo poiché collocano la linea d'orizzonte tutte sullo stesso livello, tanto che l'edificio occupa in tutti e tre i casi il terzo in basso della scena; il resto è lasciato alla vegetazione. Lo stesso margine è inoltre lasciato lateralmente, in una lettura semplificata e quasi "fotogrammatica" dell'edificio. Le medesime tre fotografie sono pubblicate anche da "Domus" nel numero di luglio 1933, ma qui sono per intero, distribuite su due pagine e accreditate Crimella: la differenza è notevole, tanto da far sembrare l'edificio diverso, sicuramente più piccolo poiché visto da più lontano e non ingrandito in fase di stampa come è evidente per "Quadrante", e con un più evidente brano paesistico. "Quadrante" fa un primo piano sul soggetto mentre "Domus" preferisce ambientarlo: resta, in entrambi i casi, la centralità dell'edificio all'interno dell'immagine (Figura 91a e 91b). Discorso diverso per gli interni, dove invece le due testate selezionano pressoché le medesime fotografie, tagliate allo stesso modo, con uno stesso ingrandimento ma con un'impaginazione diversa: più orizzontale, che affianca due immagini per "Domus", incolonnate, sempre a ricordare la pellicola fotografica, è la scelta invece di "Quadrante".

Tale tendenza si mantiene anche nella Casa sul lago per un artista del Gruppo Architetti e Ingegneri Comaschi, pubblicata nel numero di agosto 1933 da "Quadrante" e in quello di ottobre dello stesso anno di "Domus". Il particolare del fronte posteriore è ancora una volta mutilato da "Quadrante" che ne ritaglia completamente la vegetazione sul lato sinistro e solo l'angolo dell'edificio in primo piano su quello destro, facendo così assumere alla fotografia, pubblicata invece da "Domus" per intero, un formato quadrato anziché rettangolare e lasciando più margine al costruito, dunque alla parte architettonica e al gioco geometrico della facciata in vetro, che pone in risalto gli aspetti costruttivi caratteristici dell'architettura razionalista (Figura 92a e 92b). Entrambe le riviste scelgono di pubblicare molte fotografie degli interni, tutte di piccole dimensioni: in comune, le due con il punto di vista dall'alto, a volo d'uccello, che sono scelte evidentemente per il loro dinamismo; nelle altre, diverse tra di loro, "Quadrante" opta per gli ambienti più spogli e razionali, dove l'attenzione è posta non sugli arredi bensì sulle strutture portanti di colonne, tramezzi e sugli infissi (Figura 93). "Domus" preferisce invece le visuali che aprono a tavole imbandite, sopra le quali si intravedono candelabri, lampadari e servizi in porcellana (di cui, in didascalia, viene descritta

PADIGLIONE DELLA STAMPA

La mostra della stampa alla Triennale costituisce un equivoco come programma d'esposizione e una occasione mancata come attuazione pratica. L'equivoco è annunciato nello stesso titolo, che autorizzava i grafici a sperare in una mostra sinceramente dedicata alla loro arte, come ad una delle arti minori. Invece per il direttorio, stampa è principalmente sinonimo di « giornale »: cosa che con l'*arte* grafica ha niente di comune, perchè il giornale, nel caso nostro, è considerato sotto la specie politica e lirica.

Quale apporto provenga da questa attività all'assunto dell'arte decorativa moderna, chiunque può vedere da sè: e a chi si meravigli di avvicinamenti tanto strani, basterà ricordare in quale conto sia tenuta l'arte grafica, tra noi, in fatto di esposizioni e di comprensione, e quali risultati si ricavino da tale atteggiamento.

L'esperienza di Monza 1930 non ha servito. In quella occasione la mostra grafica è stata pretesto per esercitazioni spiritose di « architetture metafisiche », cornice esuberante a un contenuto melanconico; a Milano, l'ambiente non è più adatto di allora alla presentazione di stampati e in più la mostra ha servito a manifestazioni che per l'arte grafica sono irrilevanti.

Recriminabile fatto, perchè, anche senza voler sopravalutare la tipografia, non si può disconoscere la necessità della sua coerenza col gusto dell'epoca e delle altre arti, per la forza propagandistica che è contenuta nella sua universalità.

Il direttorio stesso ha mostrato di averlo inteso, sforzandosi di dare agli stampati e alla propaganda della Triennale un aspetto « alla giornata »: se poi gli uni e l'altra hanno tradito l'intenzione, con le loro attuazioni di gusto, diciamo, dubbio, l'importanza del riconoscimento non ne viene diminuita.

In sott'ordine a questo, due fatti imponevano una sezione seria, competente dedicata all'arte tipografica: — la rarità, in Italia, di mostre grafiche organiche e rigorose; l'essere la tipografia nuova, sempre in Italia, troppo lontana da quella maturità che sola potrebbe legittimare un distinterese propagandistico.

Ammesso, sebbene non sia facile ammetterlo, che si fosse ritenuto giovevole e logico inserire in una « sagra » dell'arte decorativa la mostra del giornale, per rinnovare il fatto di Colonia e Barcellona (ricordare: si è trattato allora di due mostre ben diverse, una tecnica del ramo, l'altra supremamente eclettica — riflettere su quanto abbia perduto in efficacia la propaganda politica di allora, quest'anno XI, con la Mostra della Rivoluzione aperta e nel clima filo-fascista dell'Europa) si sarebbe dovuto evitare ogni equivoco: al giornale ed alle manifestazioni che ne derivano, l'intero padiglione di Baldessari; all'arte grafica, anzi alla tipografia, matrice di tutte le altre « arti » grafiche, uno spazio conveniente nella mole muziana.

Nel pasticcio del Padiglione della Stampa, la tipografia rimane in sott'ordine e si vede tolta la sua autorità.

Dobbiamo concludere: ignorare quest'arte « minore » sarebbe stato preferibile al presentarla in modo tanto poco coerente con la sua importanza e con l'apporto che all'arte decorativa può provenirne.

Su presupposti programmatici di questa consistenza, erano impossibili delle attuazioni pratiche documentate sulla tipografia attuale. Difatti la mostra è una copia mediocre delle solite mostre: a parte il fatto dell'irrazionalità architettonica, della illuminazione insufficiente dove (mostra della fotografia) non è addirittura contraria.

Si è dimenticato che la tipografia nuova, in Italia, è ancora in una fase polemica: che la situazione grafica nel 1933 è quella dell'architettura nel 1928-29. Eppure bastava richiamarsi ai due assunti della Triennale — risposta documentata ai negatori di uno stile del nostro secolo; opera di propaganda sulle masse e di coordinazione dei produttori — per inquadrare con la maggiore evidenza programma e attuazione della mostra che ci interessa.

Tipografi d'avanguardia con esemplari lavori, presentati genere per genere — attuazioni moderne di stampati d'uso comune, con i prodotti correnti accostati alle nuove interpretazioni, mediante accorgimenti grafici che rendessero chiari a tutti le ragioni ed i risultati della tipografia nuova: pagine di cataloghi come sono e come dovrebbero essere, pagine di riviste neoclassiche e pagine di gusto vivo.

Altro indice dell'impreparazione, è l'assenza di una mostra dei caratteri: elementi essenziali nella tipografia ed interessantissimi come dimostrazione di tendenze, perchè le fonderie hanno una sensibilità acuta dei bisogni moderni e creano per tempo i tipi nuovi. Un [illegible] chiaro, concreto: e le fonderie avrebbero mandato molto materiale, anche appositamente studiato in quei loro reparti [illegible] paratissimi, per valore di collaboratori [illegible] efficacia tecnica, allo studio delle esteticità grafiche e delle intelligenti applicazioni dei tipi.

Inquadrata in una sezione così prestigiosa, anche buona parte della mostra fotografica — nella quale la scelta del materiale doveva essere condotta con criteri più rigorosi e moderni: più « grafici » avrebbe raggiunto un significato concreto e attuale.

Riflettere sulla possibilità di accostarsi a nuove forme, a nuove idee, di documentarsi su nuovi impieghi, per quegli artisti plastici e quegli architetti che in numero sempre maggiore diventano i collaboratori della tipografia, e ai moduli tipografici sono spinti dalle direttive dell'arte attuale.

Riflettere sulla suggestione da questo mondo mal noto esercitata sopra il pubblico: committente che impone troppo spesso il proprio gusto, per ignoranza, indeciso e misoneista.

Tutti risultati raggiungibilissimi al posto che le idee fossero state chiare e annunciate a tempo opportuno.

Perchè chi sia appena al corrente della nostra situazione grafica, sa benissimo come il materiale sufficiente non si trovi nella produzione normale: ma debba essere preparato traverso inviti, incarichi, concorsi.

E come s'è stimato imprescindibile avere presenti gli architetti esteri, non v'era ragione seria che sconsigliasse di fare altrettanto con i tipografi esteri. La Triennale doveva essere « europea » anche, e soprattutto, in quell'arte grafica che è la più europea delle arti e fra noi, la meno sviluppata. Soprattutto bisognava evitare che la sezione tedesca così com'è stata attuata, per quanto rappresenta di sperequazione di materiale e d'umiliante confronto.

Con rammarico vivo si deve prendere atto di quale magnifica occasione è stata sciupata per situare l'Italia grafica, almeno come intenzioni, nel gruppo di testa delle nazioni europee: rammarico tanto più vivo, perchè questo si deve a un tremendo nemico di ogni cosa seria nel campo dell'arte: il dilettantismo.

GUIDO MODIANO

TAVOLA III

V Triennale - Architetti Figini-Pollini - Villa-Studio per un artista - La fronte il retro - il fianco.

12

91a. Crimella, arch. Luigi Figini, Gino Pollini, *V Triennale. Villa-Studio per un artista*, in "Quadrante", a. I, n. 2, giugno 1933, tavola III.

Foto Crimella

Architetti Gino Pollini e Luigi Figini - Milano - Villa-studio per un artista - Veduta esterna - Le pareti sono intonacate in bianco, i serramenti di color nero-verde, i muri di recinzione in blocchi neri con giunti in vista di color verde chiaro.

Nella pagina di fronte, in alto: Veduta della piccola piscina (con la scultura policroma di Lucio Fontana) e del giardinetto col "solarium". - sotto: Altre due vedute dell'esterno, la sezione assonometrica e la pianta.

LA VILLA-STUDIO PER UN ARTISTA

Cette maison de Figini et Pollini, architectes à Milan, est une des choses les plus intéressantes et les mieux réussie de la Triennale. Nos illustrations suffisent à en indiquer le caractère et le valeur.

This house of Figini and Pollini, architects of Milan, is one of the best and more interesting of the Triennale. Our pictures are enough to show its worth.

Das Haus der mailändischen Architekten Figini und Pollini, bietet ein sehr grosses Interesse und ist eine der best gelungene Forschung der Triennale. Unsere Bilder genügen um seine Karakteristiken und seinen Wert schon zu lassen.

Esta casa por Figini y Pollini, arquitectos en Milán, es una entre las cosas mejores y más interesantes de la Triennale. Nuestras ilustraciones son suficientes para mostrar sus caracteres y su valor.

La mostra dell'abitazione alla Triennale di Milano è stata da noi definita un « dibattito » di architetti, attraverso esempi costituiti da *vere case*, sulla abitazione moderna.

Uno dei termini di questo dibattito è posto, nel modo migliore, più schietto e ricco di pregi, da questa villa-studio per un pittore presentata da Figini e Pollini. Essa è un organismo interessante concepito e condotto con quella « fantasia di precisioni » che abbiamo detto essere un carattere dell'arte moderna nei migliori temperamenti che la rappresentano.

La pianta, l'assonometria, le fotografie e le didascalie descrivono pienamente questo organismo con il gioco dei suoi muri, dei suoi cortili e delle sue aperture, e danno pienamente l'*atmosfera* di questa abitazione e la misura della sua vetustà.

Vogliamo aggiungere che in quest'opera son presenti una viva immaginazione creativa e meditati ritmi e misure, e che in essa è tanto palese la corrispondenza ad un pensiero raggiunta da una realizzazione curata con passione, da imprimerle un carattere difficile da dimenticare e tale che la staccano nettamente dalle case dello stesso genere che si vedono alla Triennale.

Nella « villa-studio per un artista » la ricerca di dare alla casa una maggiore intimità — ricerca contemporanea a quella dell'adattamento all'ambiente circostante (alberi, cespugli, prati, atmosfera) — ha portato a limitare l'apertura verso l'esterno, e ad aprire sugli spazi a cortile grandi pareti scorrevoli di cristallo, orientate in modo da evitare l'insolazione estiva.

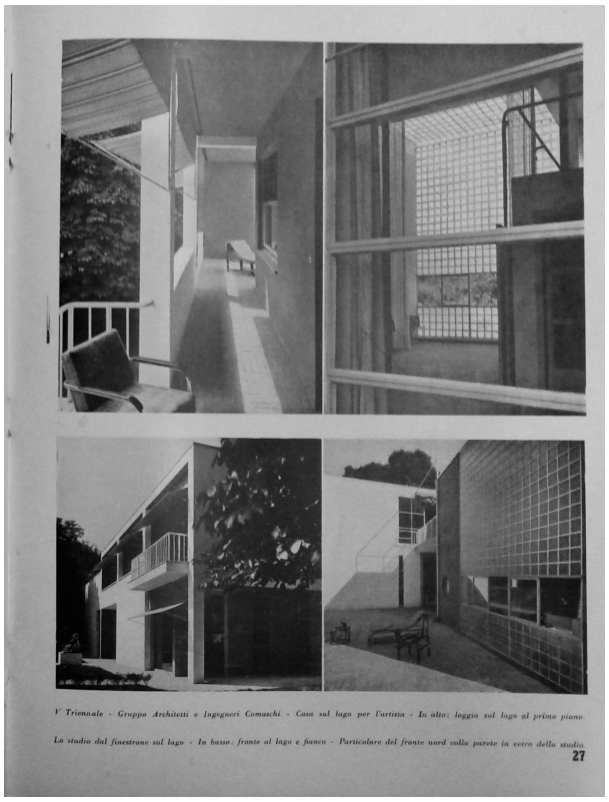
VILLA-STUDIO PER UN PITTORE SCALA 1:50

Foto Crimella

356

357

91b. Crimella, arch. Luigi Figini, Gino Pollini, *V Triennale. Villa-Studio per un artista*, in "Domus", a. VI, n. 67, luglio 1933, 356-357.



V Triennale - Gruppo Architetti e Ingegneri Comaschi - Casa sul lago per l'artista - In alto: loggia sul lago al primo piano. Lo studio dal finestrone sul lago - In basso: fronte al lago e fianco - Particolare del fronte nord colla parete in vetro dello studio.

27

92a. Crimella, Gruppo Architetti e Ingegneri Comaschi, *Casa sul lago per un artista*, in "Quadrante", a. I, n. 4, agosto 1933, p. 27.

1 « Casa sul lago per un artista » - Particolare della fronte posteriore - In primo piano la grande vetrata dello studio - Pavimento del portico e del marciapiede in litroceramica dell'Industria Ceramica Piccinelli - 2 « Casa per un uomo di studio » - Il patio - 3 « Casa sul golfo » - Il loggiato.

538

92b. Crimella, Gruppo Architetti e Ingegneri Comaschi, *Casa sul lago per un artista*, in "Domus", a. VI, n. 70, ottobre 1933, p. 538.

leggono, più enorme ancora è il pericolo in cui incorre l'architettura moderna.

Sappiate Dali che è di buon rendimento estetico assegnare al pensiero e all'arte, come alla tecnica, i limiti di un quadro economico. Non verrebbe allora in mente a nessuno, e tanto meno ai pittori geniali, di inquadrare l'architettura europea nelle sfere nebulose e abbiette dei *Modern style*, le cui opere costituiscono forse dei desideri solidificati, ma dei desideri driranti i quali conducono in via diretta (come nella vostra ripugnante speranza) « aux sources claires de la masturbation, de l'exhibitionnisme, du crime » (Salvador Dali, opera citata), ma non alle sorgenti della plastica pura (come nella speranza dei funzionalisti. D'altra parte, approvando pienamente le idee di Massimo Bontempelli sugli stati d'animo puri, è bene considerare che contrariamente all'elaborazione sistematica della « ruine de la réalité » (Dali, opera citata) nelle « formes et les couleurs de la démoralisation et de la confusion » (Dali, opera citata), l'uomo ha due arti destinate alla espressione dello stato d'animo puro: l'architettura e la musica. Bisogna quindi lasciar loro questo compito.

ALBERTO SARTORIS

CORSIVO N. 30

In mezzo al disordine del pensiero moderno, che non ha ancora stabilito il mezzo di coordinare i principii dell'attività creatrice su uno stesso piano di espressione e di tendenza, ci si pone naturalmente la domanda se, dato il ritmo evolutivo attuale, l'architettura potrà affermarsi in potenza dell'umano, cioè in funzione dell'uomo e delle virtù sociali specifiche della sua razza, secondo i modi di una seggia organizzazione economica, in cui lo stile potrebbe essere subordinato agli elementi plastici naturali dei « materiali » in certe regioni.

La risposta è, tuttavia, chiara e netta, per chi vuol capirla. E, senza dubbio alcuno, al ritmo in cui vanno le tendenze dell'architettura razionale, è facile concepire quale potenza dell'umano si affermerà: paesaggio della meccanica al dinamismo, in virtù dello spirito di necessità, che governa le funzioni del costruire. E questo ci condurrà lontani dal compiacimento in architettura che certe forme internazionali dell'arte moderna facevano temere.

A. S.

30

CORSIVO N. 31

Siamo fascisti intransigenti e « domenicani », che hanno seguito il Capo non per la sistemazione di un loro interesse ideale o pratico, ma con l'intima convinzione che dietro di Lui si serve una Rivoluzione, la grande rivoluzione del secolo ventesimo. —

Noi ben sappiamo per quali motivi, ragazzi, in un momento in cui Mussolini dava una stretta alla storia italiana, siamo stati nei ranghi della sua azione: consapevolezza che l'andare delle cose in cui l'Italia languiva sarebbe mutato, persuasione che una giustizia sociale avrebbe camminato per le buone strade, fede in un figlio di fabbro chiamato a rimettere in sesto una Nazione anelante a farti imprese.

La nostra parola spesso è male intesa, persino tacciata di indisciplina, talvolta messa all'indice, quando irresistibili impeti ci prendono e confessiamo il nostro stato d'animo di fronte a fatti che danno germoglio alla Risoluzione. Cozziamo contro ostacoli di scetticismo, di pigra resistenza, di borghese organizzazione, che ci riempiono di amarezze senza ristoro, di acerbe delusioni, del desiderio di scatenarci senza riflessione, senza calcolo, con la generosità che si scavasenta in una battaglia.

Ci ribelliamo, reclamiamo, brontoliamo; qualcuno ci guarda male, qualcuno ci fa del male, qualcuno tenta il bando, il silenzio, la « frequatura ». Noi resistiamo, e la nostra fede si ingigantisce così, che non sappiamo più come farla ingigantire. E' in codesti momenti avventurosi che noi pensiamo di essere i primitivi d'una religione nata a smantellare l'andazzo arrugginito d'altre religioni.

Noi non sappiamo, non vogliamo sapere d'altro e di altri che di questa norma di vita che si chiama Fascismo. Il resto, abbia pur duemila anni di esistenza, non conta. Pensiamo che le rivoluzioni si fanno per seppellire il mondo, per rinsepellirlo, per ringiovanirlo, per tenergli lontana la caserma dell'ozio e di tutti i vizi che fagiano dell'otio.

Ci siamo abituati a una nostra vita pericolosamente vissuta, bisognosa di novità, volta alle incognite dei domani, emozionante, desiderosa di ricominciare daccapo tutte le mattine.

Ma a ogni minuto ci arriva un parere contrario, a ogni minuto ci sopraggiunge l'avvertimento di non esagerare, e ci si dimostra che l'andare delle cose marcia ch'è un piacere. Il buon senso trionfa. Il nostro parer contrario è biasimato, e chi può lo castiga.

C'è anche un tipo buffo di individuo il quale ritiene che sia da condannarsi chi esercita la critica, chi si manifesta contro l'infallibilità, chi in sostanza pensa che il discutere non tramonti, che non sia da condannarsi insomma il quatafeste. Vi sono dei buffi caratteri che vorrebbero (con la scusa della disciplina) l'universo acclamante a ogni loro barlume di atto. Se così sbagliano, e qualcuno con onestà fa loro notare che hanno sbagliato, saltano su tutte le furie, e sull'ultima furia su cui sono balzati meditano il più acconcio trastullo per sbarazzarti di te. C'è di più: dimostreranno che sei indisciplinato.

Per fortuna della gente con testa sulle spalle e con il cervello funzionante, quando gli infallibili (che per la loro infallibilità, per prima cosa, in tutte le cose, sbagliano appena mettono piede nella ai finiscono in suprema istanza si azzeccano certe bocciature che li bocciano vita natural durante. La gente che si monta, che si gonfia, che si impallona è, per fatalità di tempo e per giovinezza della Rivoluzione, in numero cospicuo. Spesso assisti a gonfiature enormi, a prosopopea cafonesca, a turlupinatura ciarlatanesca, da parte di vecchi arnesi che hanno appreso le malizie alla scuola del più smerdante giolittismo.

La colpa non è di nessuno: è del tempo, è dei tempi che si riformano; e d'altra parte la generosità della Rivoluzione ha preso a pedate gli schifosi deretani della poltroneria statu quo ante.

Perchè siamo così acidi?

Sarà mezz'ora, un amico ci ha detto: — vi conviene a prendervela tanto per questo e per quell'altro? così vuol dire isolarsi.

P. M. B.

V Triennale - Gruppo Architetti e Ingegneri Comaschi - Casa sul lago per l'artista - Dall'alto in basso - a sinistra: Interno dello studio visto dal ponte mobile e parete affrescata da Mario Radice (mobili ricoperti in linoleum azzurro). Sala da pranzo vista dall'ingresso con mobile bar, scrittoio e libreria, parete scorrevole in cristallo legata in anticorodal e pavimento in linoleum bianco unito - A destra - "Servizio", mobile a muro per stoviglie e tavolo ricoperto in linoleum con tavola da stiro scorrevole. Cucina: credenza in legno compensato con ripiani rivestiti in lastre d'acciaio inossidabile. Sala da pranzo verso l'ingresso. Sala di soggiorno con vetrata fissa verso il lago e pavimento in linoleum bianco unito. Tende Indanthren in tutti i locali.

31

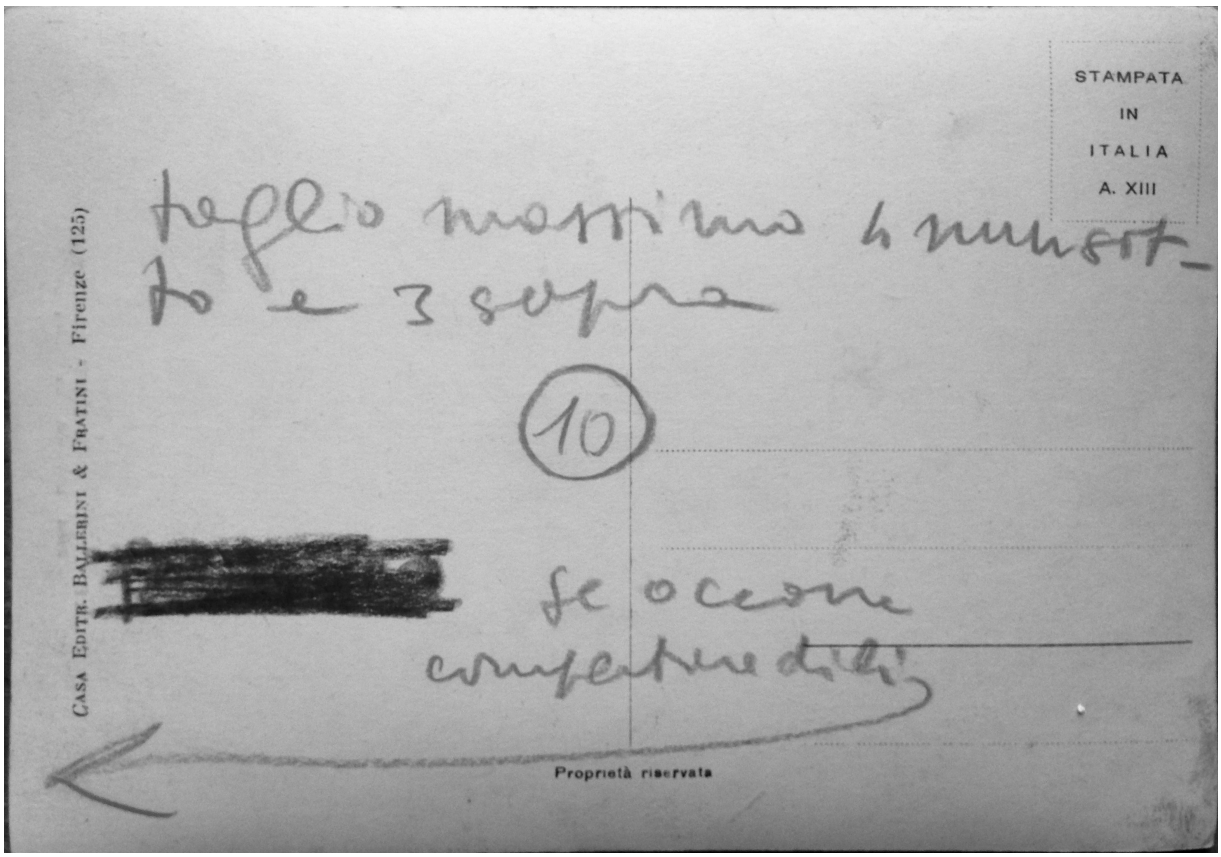
93. Crimella, Gruppo Architetti e Ingegneri Comaschi, *Casa sul lago per un artista*, in "Quadrante", a. I, n. 4, agosto 1933, p. 31.

minuziosamente la manifattura e viene indicata la ditta costruttrice); fino a pezzi d'arte come la statua in legno di Pericle Fazzini nell'atrio, i murali di Alberto Viveri o il dipinto di Eugenio Viti, che connotano lo uno status sociale e rivelano l'espressione del gusto di chi la abita o andrà ad abitarla.

Una politica editoriale iconografica espressa è quella di "Casabella", come ben puntualizzato dalle parole di Anna Maria Mazzucchelli che restituiscono un quadro ben preciso della manipolazione delle immagini in sede tipografica. Dall'archivio della brillante redattrice nonché segretaria della rivista, emergono dei casi importanti, relativi eminentemente alla trattazione delle fotografie relative ad autori italiani, che aiutano a ricostruire le scelte iconografiche del periodico milanese e che inducono a una più profonda riflessione sulla materialità delle immagini stesse.
Data la ristrettezza economica in cui si trova la rivista[322], tutto diviene strumento per l'illustrazione all'interno di "Casabella", purché si seguano dettagliatamente le indicazioni puntuali apposte sul retro dalla mano della stessa "signorina" Mazzucchelli: aspetto non problematico poiché la rivista ha a disposizione degli ottimi ritoccatori in tipografia. Anche le cartoline postali vengono pubblicate, come nella serie delle "grandi opere del regime", dove compare il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Bari di Roberto Narducci[323], o la chiesa di Littoria di Oriolo Frezzotti[324], le cui indicazioni apposte sul retro e il numero cerchiato ne indicano la collocazione all'interno del menabò e gli interventi richiesti che, nel secondo caso, si esplicano nel taglio massimo di "4 [num] sopra e 3 sotto" (Figura 94a e 94b).

---

[322] La stessa Mazzucchelli sosteneva che: "per fare la rivista avevo solo mille lire al mese, che erano poche. Prima ne avevamo di più, ma Persico aveva voluto ridurle perché venivamo accusati di fare una rivista per quattro amici, che non era vendibile, che era passiva, e così noi cercavamo sempre di ridurre i costi. […] Però con le mille mi ci son trovata io. Ne davo cinquecento a Pagano per avere un po' più di libertà nei suoi confronti". In Mazzucchelli, Anna Maria, *Gli anni di Casabella*, cit., p. 8.
Anche Alfonso Gatto e Nino Bertocchi si lamentano per i pagamenti delle loro collaborazioni che l'Editoriale Domus effettuava in ritardo o non copriva a sufficienza. Cfr. Lettera di Alfonso Gatto ad Anna Maria Mazzucchelli, s.l. [Firenze], s.d [autunno 1937], Rif. Archivio Anna Maria Mazzucchelli, AAMM, Faldone 1, cartella "Gatto, Alfonso", n. 21; ma, soprattutto, la Lettera di Nino Bertocchi alla Mazzucchelli, s.l. [Bologna], s.d. [aprile 1936]: "Come si fa a lavorare una settimana […] per dei compensi così miseri? Credevo che 'Casabella' navigasse più decentemente, ma si vede proprio che per gli scrittori non restano che le briciole. Bisognerà che ne parli a Pagano: dovreste vedere di compensare una pagina scritta almeno come una riproduzione fotomeccanica" [Rif. AAMM, Faldone 1, cartella "Bertocchi, Nino", n. 12].
[323] Rif. AAMM, Faldone 3, cartella "Cartoline", serie "Le grandi opere del Regime", n. 1 "Bari, Palazzo Poste e Telegrafi".
[324] Rif. AAMM, Faldone 3, cartella "Cartoline", serie "Le grandi opere del Regime", n. 4 "Littoria, chiesa".



94a e 94b. S.a., arch. Oriolo Frezzotti, *La chiesa di Littoria.* Cartolina postale con indicazioni tipografiche: recto e verso. Casa Editrice Ballerini e Fratini, Firenze. In AAMM, Faldone 3, cartella "Cartoline", serie "Le grandi opere del Regime", n. 4 "Littoria, chiesa".

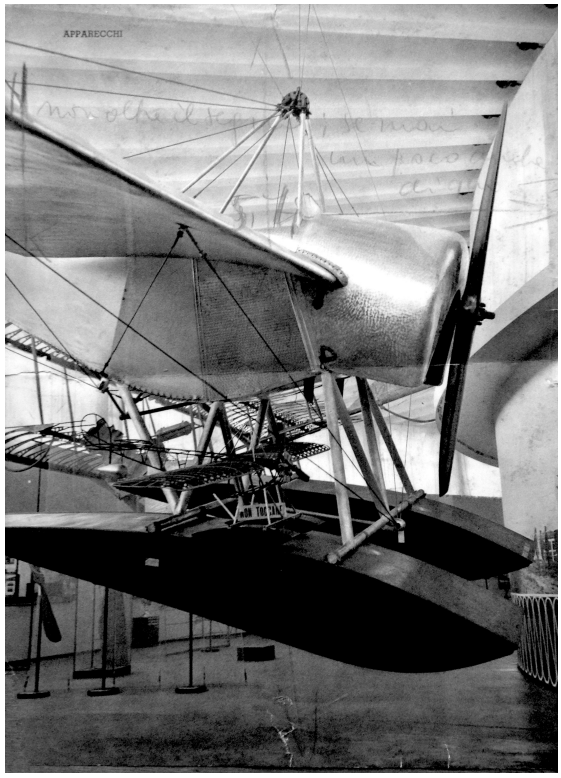
Ovviamente, anche i ritagli dai giornali e da altre riviste vengono manipolati al fine della pubblicazione su "Casabella", come nel bell'esempio della Sala d'Icaro all'Esposizione dell'Aeronautica Italiana di Milano del 1934[325], in cui si indica di non tagliare oltre il segno: la volontà è quella di porre enfasi sulla spirale centrale, restringendo il campo su di essa con i tagli, mantenendone completamente la verticalità e "mangiandone" la lateralità (Figura 95a e 95b).

Tra gli italiani, i casi di Figini e Pollini, Gardella e Levi Montalcini risultano interessanti per i ritocchi effettuati sulle fotografie, poiché oltre ai tagli imposti dalla gabbia tipografica, ve ne sono altri di "correzione", che vanno cioè a epurare l'immagine da elementi disturbatori, come i pali o i fili elettrici, ma anche che sfumano i cieli o le pareti di un edificio, pratica quasi sempre presente, in modo da schiarirli; che cancellano gli elementi in un interno, come una tenda o uno specchio; che evidenziano le fughe del pavimento e di conseguenza la resa prospettica di una sala; o che "rimettono in squadra" una ripresa diagonale.

Nella camera da pranzo, in quella da letto e nel soggiorno della Casa in via Annunciata a Milano di Gino Pollini[326], le modifiche sul recto sono atte proprio a schiarire e uniformare le zone di ombra, i "rumori" all'interno delle rispettive fotografie per le quali viene appuntato sul verso il formato di 17x23 cm (Figura 96a e 96b). Le fotografie escluse dalla pubblicazione registrano invece una X in rosso o la dicitura "no" sul retro, come nella Villa-studio per un artista di Figini e Pollini[327].

Un discorso a parte, seppur assai significativo relativamente alla materialità delle fotografie in archivio, merita Ignazio Gardella, il cui materiale fotografico, presente nel Fondo Anna Maria Mazzucchelli, si riferisce non direttamente a quello pubblicato in "Casabella", bensì a quello inviato ad Argan in previsione della monografia sull'architetto pubblicata nel 1956 per la milanese Edizioni di Comunità. Gli originali fotografici ivi presenti danno infatti importanti indicazioni circa le molte opere pubblicate in precedenza anche sulle pagine di "Casabella", così da ricostruire ogni minimo accorgimento riguardo la trattazione delle immagini che a lui si riferiscono, essendovi comunque riportati gli interventi "correttivi" della stessa Mazzucchelli. La Cappella Pirovano a Missaglia in Brianza, pubblicata sul

[325] Rif. AAMM, Faldone 3, cartella "Esposizione dell'aeronautica italiana, Milano 1934", n. 1 "Vedute dell'allestimento delle sale".
[326] Rif. AAMM, Faldone 3, cartella "Archh. Figini e Pollini", sottocartella n. 2 "Edificio in via Annunciata, Milano, 1933-34".
[327] Rif. AAMM, Faldone 3, cartella "Archh. Figini e Pollini", sottocartella n. 1 "Villa-studio per un pittore, V Triennale di Milano, 1933".

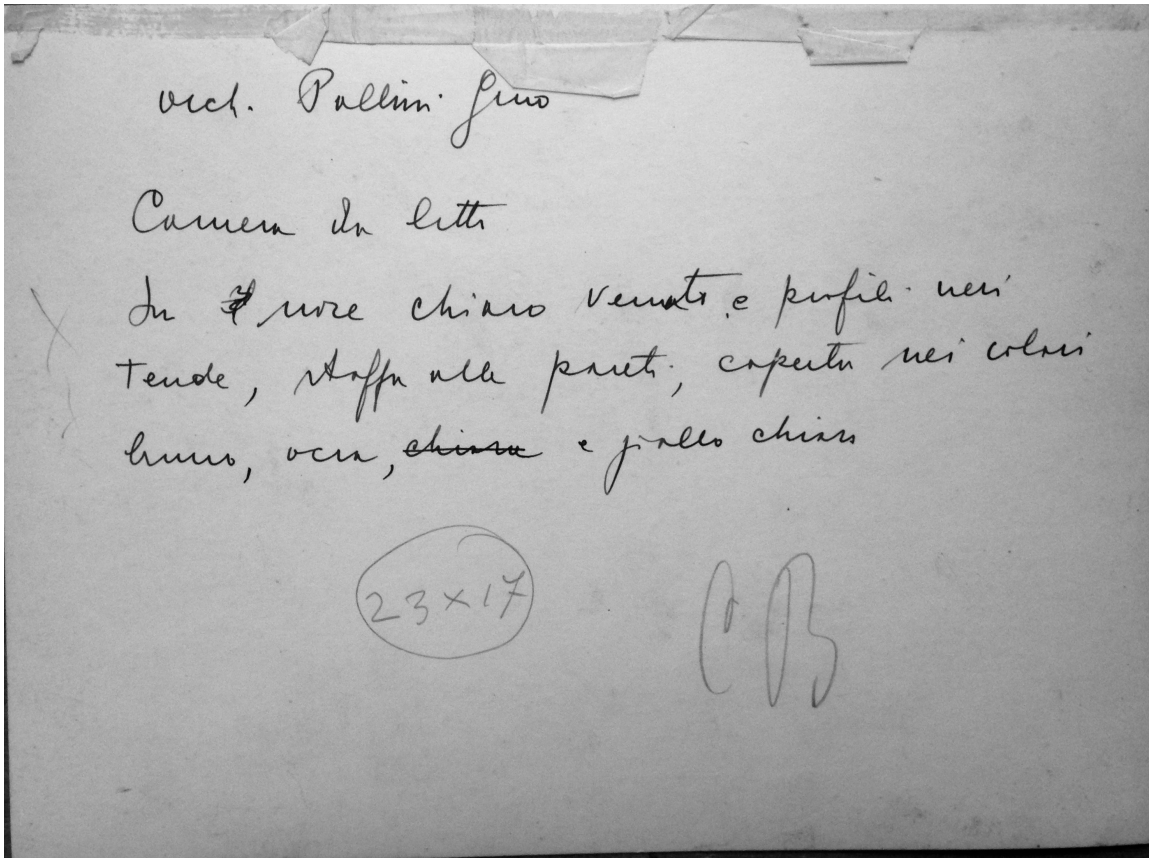


95a e 95b. S.a., arch. Giuseppe Pagano, *La Sala d'Icaro. Esposizione dell'Aeronautica Italiana di Milano*. Ritaglio di giornale con indicazioni tipografiche sul verso. In AAMM, Faldone 3, cartella "Esposizione dell'aeronautica italiana, Milano 1934", n. 1 "Vedute dell'allestimento delle sale".

numero di novembre 1943, rappresenta un esempio di modifica sostanziale: nella prima immagine che la riprende di scorcio sulla fronte, la disposizione nelle tre colonne tipografiche porta a decurtare il margine sinistro, più "paesistico", e a ridipingerne delle intere parti, tra cui gli alberi sempre sulla sinistra — i quali risultano davvero pittoreschi — un brano di cielo e soprattutto i sassi del terreno laterale al monumento (Figura 97). Anche nello scorcio dal basso l'intervento della Mazzucchelli è significativo: riporta "in quadro" il manufatto, tagliando in diagonale laddove occorre (Figura 98a e 98b).

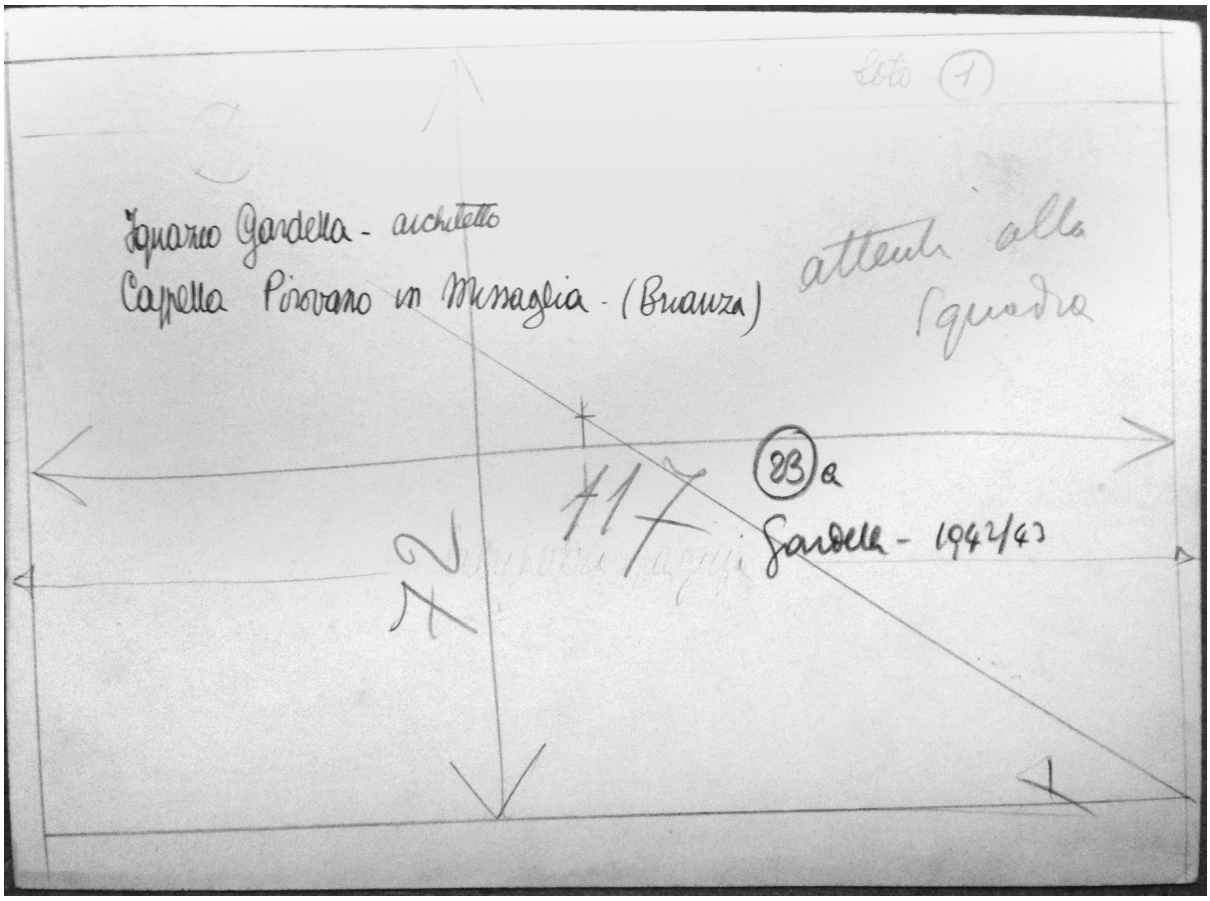
Ancora un ultimo esempio può illustrare l'orizzonte iconografico di "Casabella", che di fatto corrisponde con quello di Anna Maria Mazzucchelli; esso è rappresentato da due interni dell'alloggio dell'Avvocato L. M. a Torino di Gino Levi Montalcini[328], in cui, modificando pesantemente le due fotografie firmate Augusto Pedrini, si ricostruisce letteralmente un brano di ambiente, togliendo la tenda, considerato evidentemente un elemento estraneo alla scena, e proseguendo le fasce cromatiche alternate della parete nella camera dei bambini (Figura 99a e 99b).

[328] Rif. AAMM, Faldone 3, cartella "Arch. Gino Levi-Montalcini", sottocartella n. 2 "Alloggio Avvocato L. M., Torino, s.d.".

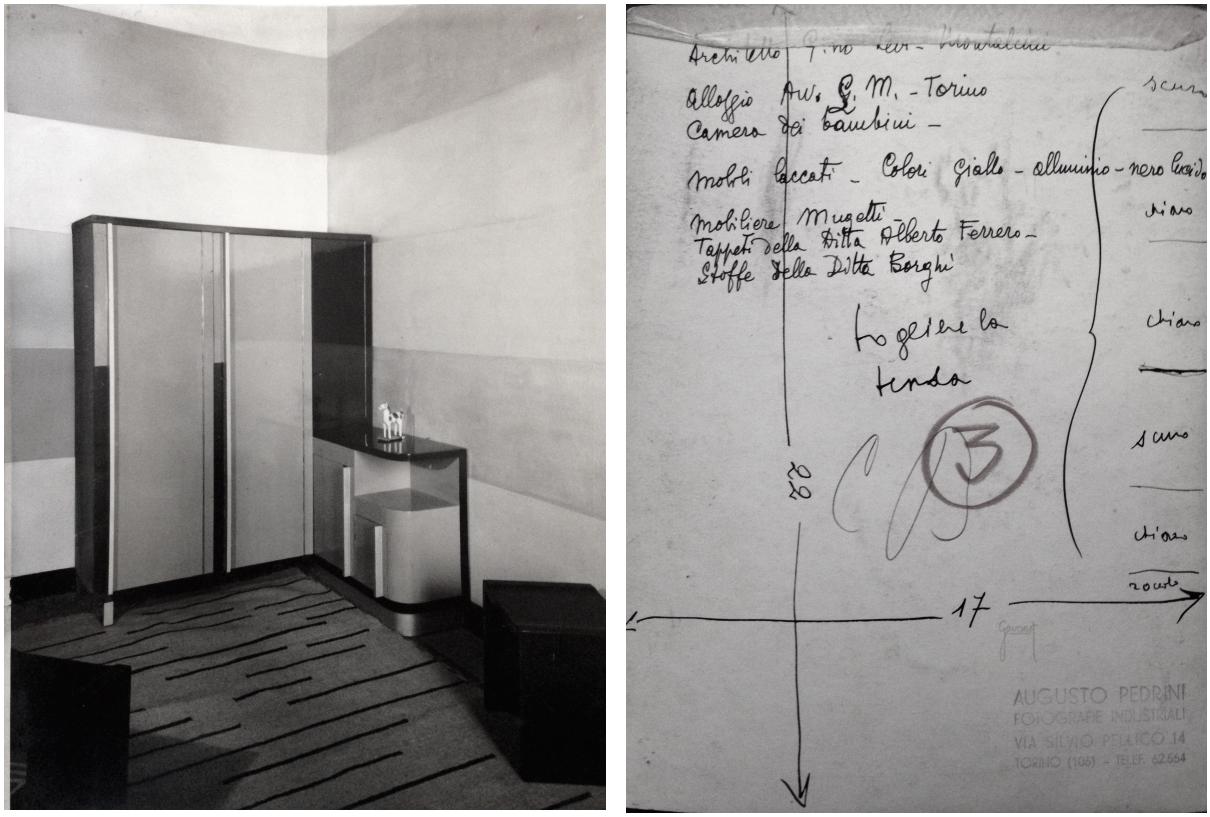


96a e 96b. S.a., arch. Gino Pollini, *Casa in via Annunciata a Milano*. Fotografia con indicazioni tipografiche sul verso. In AAMM, Faldone 3, cartella "Archh. Figini e Pollini", sottocartella n. 2 "Edificio in via Annunciata, Milano, 1933-34".

97. Ancillotti, arch. Ignazio Gardella, *La Cappella Pirovano a Missaglia in Brianza*, fotografia con ritocchi sul recto. In AAMM, Faldone 3, cartella "Arch. Ignazio Gardella", sottocartella n. 15 "Cappella Pirovano, Messaglia (Brianza), s.d.".



98a e 98b. Ancillotti, arch. Ignazio Gardella, *La Cappella Pirovano a Missaglia in Brianza*, recto e verso della fotografia con indicazioni tipografiche. In AAMM, Faldone 3, cartella "Arch. Ignazio Gardella", sottocartella n. 15 "Cappella Pirovano, Messaglia (Brianza), s.d.".



99a e 99b. Pedrini, arch. Gino Levi Montalcini, *Alloggio dell'Avvocato L. M. a Torino*, recto e verso della fotografia con correzioni e indicazioni tipografiche. In AAMM, Faldone 3, cartella "Arch. Gino Levi-Montalcini", sottocartella n. 2 "Alloggio Avvocato L. M., Torino, s.d.".

In definitiva, si ha dunque perfettamente una verifica delle parole espresse dalla Mazzucchelli attraverso gli originali delle immagini fotografiche pubblicate a più riprese su "Casabella", presenti all'interno del suo archivio, poiché non vi sono solamente delle manipolazioni imposte dalla rigida gabbia tipografica, nella quale le fotografie andavano fisicamente incastrate, ma gli interventi di ritocco e di ricostruzione di un ambiente portano a individuarne sicuramente una volontà di ricerca, di modifica a livello estetico e formale. Ciò ha una ripercussione sul linguaggio stesso dell'immagine e sul suo significato: ad esempio l'illuminazione e lo schiarimento di un interno, spogliato degli elementi "inquinanti", rende l'immagine più "astratta" e pura, in linea con il Movimento Moderno europeo di Gropius e Van der Rohe. Altrove si lavora invece alla lettura meno enfatica di un monumento, come nell'esterno scorciato della Cappella Pirovano appena vista. Qui la riquadratura non riduce il forte senso di incombenza per la ripresa fortemente ribassata della stessa, ma elimina l'orientamento in diagonale che rimanda per certo a un tipo di iconografia tipica del regime e dell'effige del Duce, in un tentativo, più o meno riuscito, di attenuazione di quel senso "trionfale" a cui la Mazzucchelli stessa accenna.

L'ultima rivista appartenente all'area geografica milanese è "Rassegna di architettura", un periodico particolare, singolare, come visto nel capitolo precedente e in base alle ricorrenze, in quanto a scelte editoriali, poiché è capace di pubblicare sulle sue pagine dai grandi concorsi e dalle grandi opere fino alle architetture dei pollai.

"Rassegna di architettura", dalla sua fondazione nel 1929 fino a tutto il 1940 (da aprile 1941 si fonde con "Architettura" di Marcello Piacentini), è capace di rimanere fedele a se stessa, alla sua linea editoriale soprattutto dal punto di vista iconografico e tipografico. Si tratta di un periodico che non innova, ad esclusione delle copertine che acquisiscono una veste più moderna con un carattere senza grazie e con l'utilizzo del colore a partire dal gennaio 1937. Edito dall'Istituto Grafico Bertieri di Milano, da sempre in prima linea a favore del tradizionalismo in campo tipografico e grafico, il periodico mantiene all'interno un'impostazione grafica generale e un impaginato che gli fa assumere un aspetto "fuori dal tempo" rispetto alle altre pubblicazioni di settore italiane e ciò penalizza la resa delle fotoincisioni pubblicate che sembrano navigare nello spazio bianco senza allineamento e con margini sempre molto ampi. La direzione è affidata a Giovanni Rocco che resta al comando della rivista fino al 1939, dopodiché subentrerà l'architetto Antonio Cassi Ramelli per il 1940.

Fin dal programma di esordio, ribadito nel 1931 e nel 1936 dal comitato direttivo, la rivista si caratterizza per il suo eclettismo e pluralismo, cambiando i propri collaboratori per ciascun numero, fermo restando il suo intento di pubblicare autori famosi e affermati piuttosto che giovani, la prerogativa accordata all'architettura italiana e, in modo affine con "L'Architettura italiana", la volontà espressa di oggettività che rifugga la faziosità e le polemiche.

Per quanto eclettica, si registrano dei punti fermi nell'utilizzo dell'immagine pubblicata che predilige di gran lunga il medio formato a scapito del grande, riservato alle rare tavole fuori testo e ai numeri speciali, come quello doppio di ottobre-novembre 1931, dedicato alla Stazione di Milano di Ulisse Stacchini, oppure quello del marzo 1932 che presenta il Palazzo della Borsa di Milano di Paolo Mezzanotte. Caratterizza i primi anni, indicativamente dal 1929 al 1931, l'utilizzo ricorrente del disegno, in una percentuale superiore rispetto alle fotografie che, di conseguenza, risultano "rade", non solo a livello numerico, ma anche poiché vengono inserite non più di tre per pagina.

A livello formale, si preferisce un taglio ampio sul soggetto raffigurato, raramente ripreso ravvicinato o in primo piano, più spesso a distanza e con un punto di vista centrale.
La rivista privilegerà sempre la prospettiva centrale per illustrare un manufatto architettonico, da sola o accompagnata da scorci, come esemplificato dall'ineccepibile Padiglione Italiano all'Esposizione di Barcellona di Piero Portaluppi, che apre il numero di ottobre 1929, dove l'ingresso principale è visto frontalmente e centralmente e di conseguenza lo sguardo converge verso un unico punto che si identifica con la statua equestre; l'immagine è quasi quadrata e il tutto gioca sulla simmetria e sul bilanciamento dei pesi (Figura 100).
È collocabile tra il 1931 e il 1932 la pubblicazione del maggior numero di fotografie che derogano dal punto di osservazione a media altezza e dalla prospettiva centrale, ancora una volta al fine di raffigurare l'edilizia privata, in particolare abitativa, come nell'Edificio per la stamperia dei tessuti a Como di Adolfo Dell'Acqua, pubblicato nel luglio 1931, e nello scorcio vertiginoso della Banca Popolare di Milano di Greppi, nel fascicolo di dicembre 1931, in cui vengono presentate con un'immagine fortemente di scorcio dal basso sia la facciata principale che l'intercolumnio (Figura 101).
Nel numero di gennaio 1932 iniziano a diffondersi fotografie impaginate senza margini tra di loro, dunque creando maggiore movimento per l'accostamento di linee e senza scarto visivo dovuto al bianco della pagina; mentre nel fascicolo di aprile, come introduzione a un articolo di redazione sull'estetica delle forme meccaniche, vengono pubblicati due singolari e interessanti saggi visivi di Vinicio Paladini, due fotomontaggi inediti per l'editoria periodica di architettura del tempo (Figura 102).
In conclusione, "Rassegna di architettura" si dimostra più restia alla definizione di una politica iconografica consapevole, aspetto che deve sicuramente all'eclettismo del suo indirizzo e al pluralismo di voci al suo interno che non possono determinare una visione chiara e univoca. La rivista lascia ampio margine d'azione ai suoi collaboratori nella scelta delle immagini e, dato il numero più esiguo di fotografie pubblicate al suo interno, rispetto alle riviste "sorelle", si opta evidentemente per immagini che lascino l'edificio leggibile nella sua globalità, con una minima, ma comunque presente e visibile, deviazione da quella che di fatto risulta essere una "tendenza" più che una vera politica.

RASSEGNA
DI ARCHITETTURA

RIVISTA MENSILE DI ARCHITETTURA E DECORAZIONE

ANNO I - 15 OTTOBRE 1929 - VII - NUMERO 10

Ingresso principale

IL PADIGLIONE ITALIANO ALL'ESPOSIZIONE DI BARCELLONA

ARCHITETTO PIERO PORTALUPPI

100. S.a., arch. Piero Portaluppi, *Padiglione Italiano all'Esposizione di Barcellona*, in "Rassegna di architettura", a. I, n. 10, ottobre 1929, s.p. (Da Casa dell'Architettura di Latina)

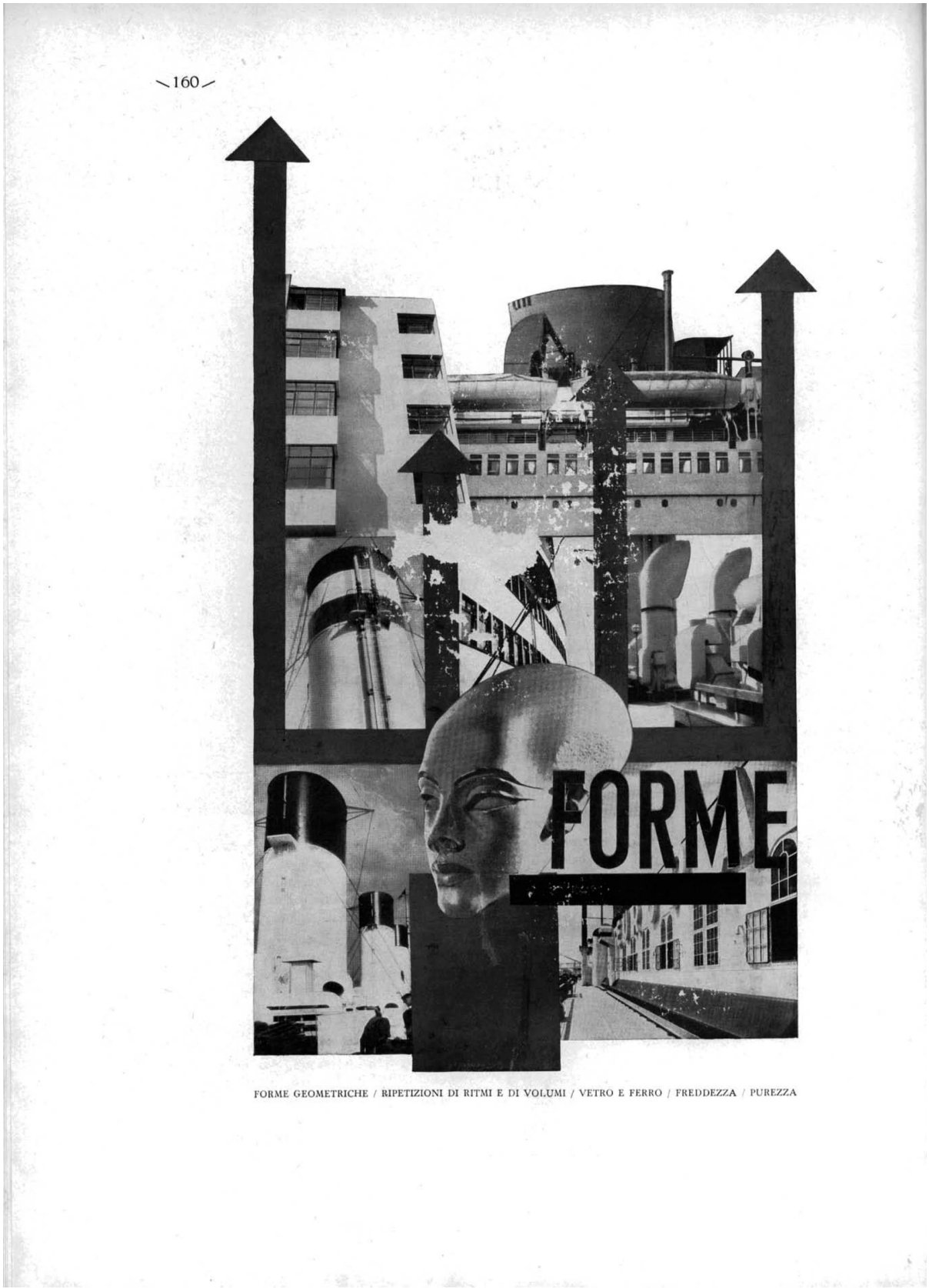
ARCH. ADOLFO DELL'ACQUA

Edificio per stamperia di tessuti a Como

ARCH. TERRAGNI (fot. L. Mazzoletti)

Casa di abitazione a Como - Facciata verso il giardino pubblico

101. S.a., arch. Adolfo Dell'Acqua, *Edificio per stamperia di tessuti a Como*, in "Rassegna di architettura", a. III, n. 7, luglio 1931, p. 255. (Da Casa dell'Architettura di Latina)



102. Vinicio Paladini, *Forme geometriche/Ripetizioni di ritmi e di volumi/Vetro e ferro/Freddezza/Purezza*, fotomontaggio, in "Rassegna di architettura", a. IV, n. 4, aprile 1932, p. 160. (Da Casa dell'Architettura di Latina)

Nell'ambiente romano, "Architettura e Arti Decorative" rappresenta un buon compromesso tra una rivista di fatto anni Venti, ancora legata alle espressioni del gusto e della cultura artistica, e una spinta verso forme e temi di quelle che rappresentano invece le testate di seconda generazione. Questo compromesso si esplica soprattutto nella coesistenza di articoli ancora relativi a opere architettoniche, in particolare monumenti, del passato e di spaccati più aperti allo scenario contemporaneo, di rubriche che inseriscono pian piano le nuove tecniche costruttive, fino alla trattazione del restauro architettonico, argomento riservato alla penna di Gustavo Giovannoni. La parabola di "Architettura e Arti Decorative" è piuttosto uniforme e omogenea dal punto di vista iconografico, con una forte continuità tra la linea di Calza Bini e la successiva di Arnaldo Foschini. Presenta immagini fotografiche generalmente "statiche" e che tendono a inquadrare l'oggetto architettonico, come monumento isolato dal contesto paesaggistico e ripreso nella sua globalità piuttosto che nei particolari, inserito in una vera e propria cornice: un sottile profilo tipografico nero[329] che ha la funzione di delimitare e separare le fotografie dal resto degli elementi nella pagina, in modo da creare una finestra aperta sul soggetto rappresentato e assumendo di fatto, alla stregua di una rivista come "Emporium", una valenza di documento pubblicato con scopi eminentemente pedagogici, come strumento di conoscenza e materiale visivo su cui formarsi.

Nella fase che va dal 1928 al 1931 permane l'utilizzo abbondante del disegno, in accompagnamento a tavole fuori testo, di immagini fotografiche disposte a piena pagina e molto spesso nella verticalità pur avendo un orientamento orizzontale. Come dimostra il reportage sull'Esposizione di Torino del 1928, comparso nel numero di dicembre dello stesso anno, predomina l'uso di una prospettiva preferibilmente centrale e un punto di vista a mezza altezza o leggermente rialzato, ad ogni modo sempre molto distante per cogliere l'edificio nella sua totalità, con la predilezione, in questi anni, per l'obiettivo normale anziché grandangolare.

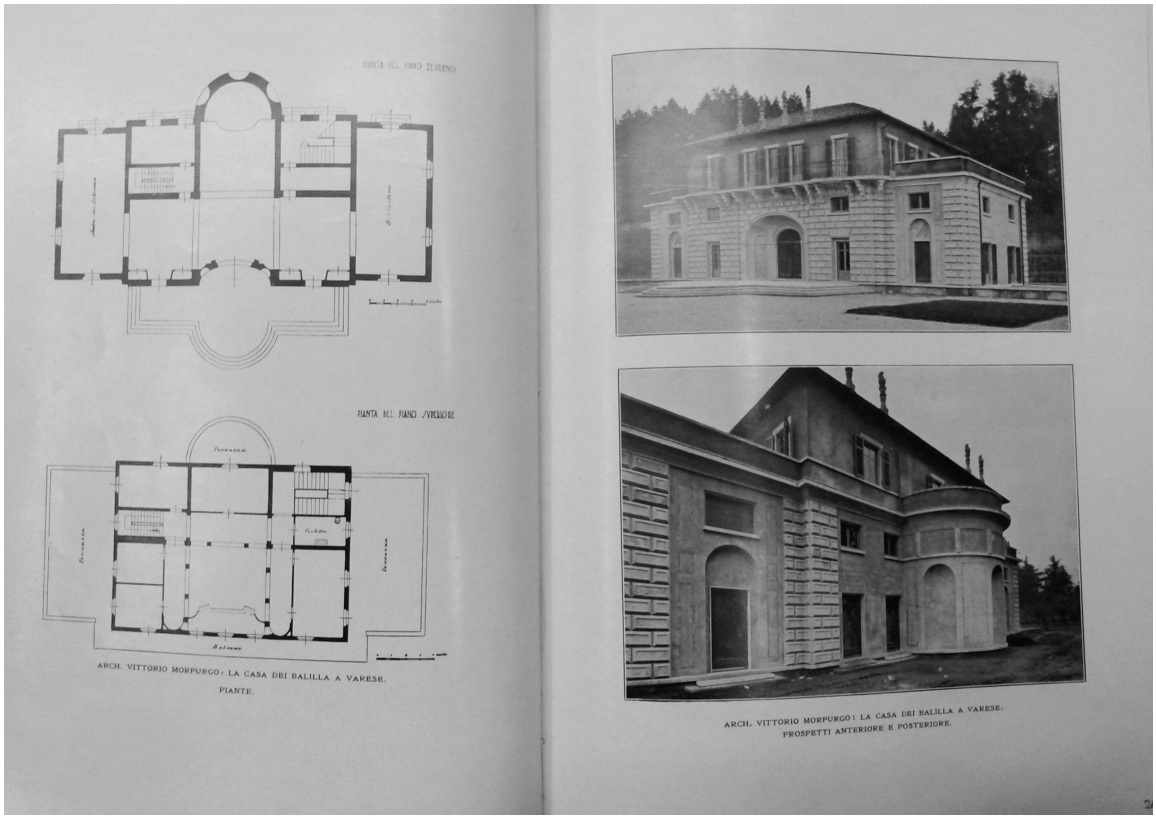
Un leggero cambiamento di utilizzo dell'immagine fotografica all'interno della rivista si registra a partire dal numero di gennaio-febbraio 1930 quando il punto di ripresa pare avvicinarsi al soggetto architettonico e spostarsi dal centro, soprattutto quando si tratta di costruzioni corporative del fascismo, come nel prospetto posteriore della Casa dei Balilla di

[329] Sul retro di uno dei disegni di progetto per il concorso per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra, pubblicato nel numero di novembre 1928, si trova scritto a matita: "comprendere il filetto originale", chiaramente riferito alla pubblicazione [Rif. FMP, cartella 46].

Varese di Vittorio Morpurgo, dove il punto di vista si abbassa e si sposta nella diagonale accentuando la volumetria degli edifici e la resa prospettica (Figura 103).

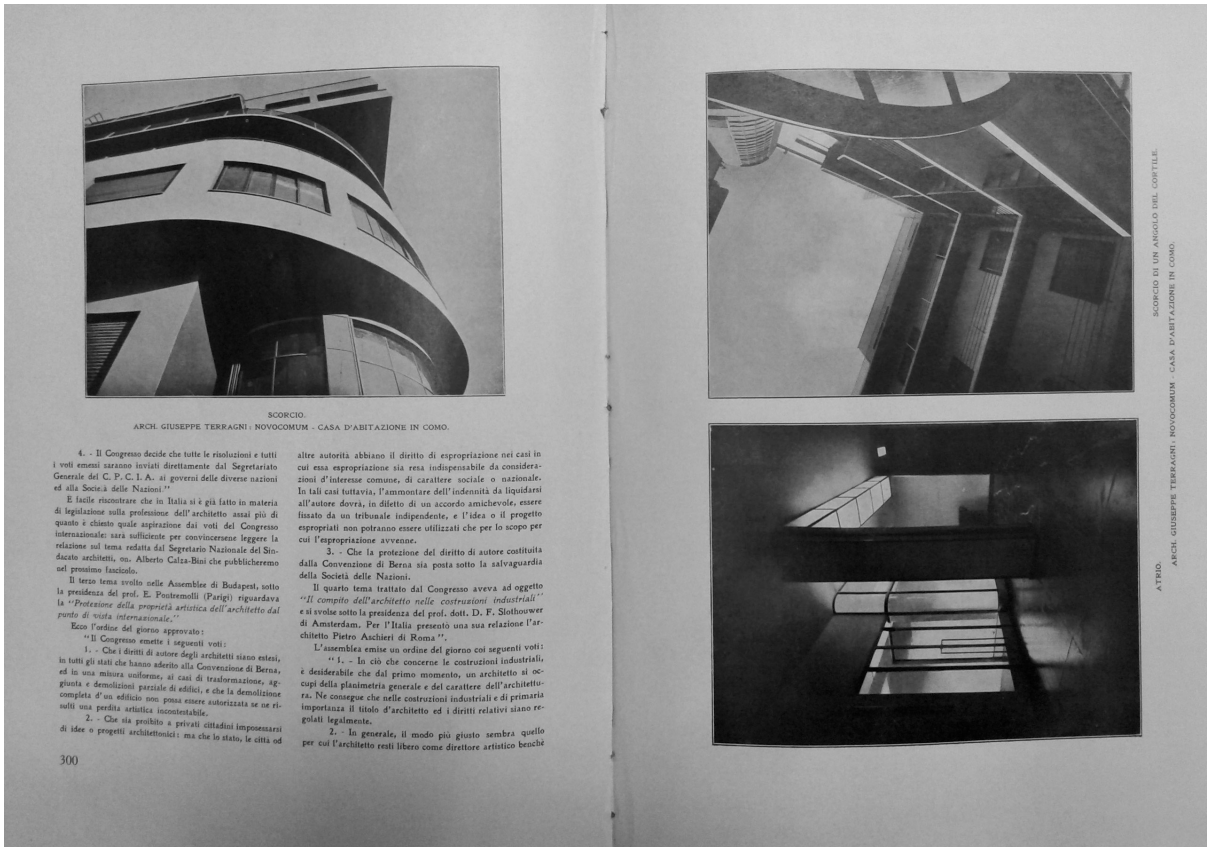
Una singolarità è determinata dall'apparato iconografico all'interno dell'articolo sull'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna di Budapest, nel numero di gennaio-febbraio 1931, che sembra "stonare" con il resto delle immagini fotografiche presentate nella rivista in questi anni, poiché presenta fotografie di opere architettoniche estere che di fatto risultano completamente diverse, ad esempio, dall'apparato iconografico scelto per la sezione italiana: il Monumento alla Vittoria di Bolzano e la Casa Madre dei Mutilati di Roma di Marcello Piacentini, o il Monumento ai Caduti di Milano e il Palazzo dell'Università Cattolica di Giovanni Muzio presentano tutti un punto di vista dal basso e ravvicinato, in grado di modificarne le proporzioni restituendone il senso di imponenza e incombenza sull'osservatore, ma mantenendo una distanza tale da garantirne la visione globale e una prospettiva centrale o leggermente decentrata. Queste ultime restituzioni fotografiche sono ben diverse dalle interpretazioni assai più audaci della già citata casa civile d'abitazione a Budapest di Béla Barat, così come della sede dell'Hannoverscher Anzeiger di Fritz Höger, o della scala con ascensore nel Restaurant Grünfeld a Berlino di Otto Firle: esempi che riportano invece scorci arditamente dal basso ma con un taglio sul soggetto ripreso che ne restituiscono le geometrie di linee o di volute, la resa dei materiali scintillanti piuttosto che la volumetria e l'imponenza.

Dal 1931 iniziano a comparire tra le pagine di "Architettura e Arti Decorative" quelle immagini fotografiche che presentano un evidente spostamento del punto di vista, chiaramente dal basso verso l'alto, che troverà la sua apoteosi con il numero di novembre dello stesso anno, nella Cappella funeraria nel Cimitero di Paternò di Alfio Fallica, "fascistissima" nelle forme ma soprattutto nell'enfasi della ripresa (Figura 104). Questa modalità rappresenterà l'elemento più amato e più caricato ideologicamente dalla direzione di Piacentini, che ne abuserà rendendolo uno degli artifici più adatti per la lettura voluta di un edificio. Emblematiche sono le fotografie del Novocomum di Giuseppe Terragni che, sempre nel numero doppio di apertura al 1931, viene proposto in tre esempi che lo mostrano in modo fortemente scorciato dal basso e diagonale, così da creare un movimento di linee e una resa delle geometrie non scontata e anche inaspettata per la rivista (Figura 105).



103. S.a., arch. Vittorio Morpurgo, *Casa dei Balilla a Varese. Prospetto posteriore*, in "Architettura e Arti Decorative", a. IX, n. V-VI, gennaio-febbraio 1930, s.p.

104. S.a., arch. Alfio Fallica, *Cappella funeraria nel Cimitero di Paternò*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. XV, novembre 1931, p. 813.



SCORCIO.
ARCH. GIUSEPPE TERRAGNI: NOVOCOMUM - CASA D'ABITAZIONE IN COMO.

4. - Il Congresso decide che tutte le risoluzioni e tutti i voti emessi saranno inviati direttamente dal Segretariato Generale del C. P. C. I. A. ai governi delle diverse nazioni ed alla Società delle Nazioni."

È facile riscontrare che in Italia si è già fatto in materia di legislazione sulla professione dell'architetto assai più di quanto è chiesto quale aspirazione dai voti del Congresso internazionale; sarà sufficiente per convincersene leggere la relazione sul tema redatta dal Segretario Nazionale del Sindacato architetti, on. Alberto Calza-Bini che pubblicheremo nel prossimo fascicolo.

Il terzo tema svolto nelle Assemblee di Budapest, sotto la presidenza del prof. E. Pontremoli (Parigi) riguardava la *"Protezione della proprietà artistica dell'architetto dal punto di vista internazionale."*

Ecco l'ordine del giorno approvato:

"Il Congresso emette i seguenti voti:

1. - Che i diritti di autore degli architetti siano estesi, in tutti gli stati che hanno aderito alla Convenzione di Berna, ed in una misura uniforme, ai casi di trasformazione, aggiunta e demolizioni parziale di edifici, e che la demolizione completa d'un edificio non possa essere autorizzata se ne risulti una perdita artistica incontestabile.

2. - Che sia proibito a privati cittadini impossessarsi di idee o progetti architettonici: ma che lo stato, le città od altre autorità abbiano il diritto di espropriazione nei casi in cui essa espropriazione sia resa indispensabile da considerazioni d'interesse comune, di carattere sociale o nazionale. In tali casi tuttavia, l'ammontare dell'indennità da liquidarsi all'autore dovrà, in difetto di un accordo amichevole, essere fissato da un tribunale indipendente, e l'idea o il progetto espropriati non potranno essere utilizzati che per lo scopo per cui l'espropriazione avvenne.

3. - Che la protezione del diritto di autore costituita dalla Convenzione di Berna sia posta sotto la salvaguardia della Società delle Nazioni.

Il quarto tema trattato dal Congresso aveva ad oggetto *"Il compito dell'architetto nelle costruzioni industriali"* e si svolse sotto la presidenza del prof. dott. D. F. Slothouwer di Amsterdam. Per l'Italia presentò una sua relazione l'architetto Pietro Aschieri di Roma".

L'assemblea emise un ordine del giorno coi seguenti voti:

"1. - In ciò che concerne le costruzioni industriali, è desiderabile che dal primo momento, un architetto si occupi della planimetria generale e del carattere dell'architettura. Ne consegue che nelle costruzioni industriali e di primaria importanza il titolo d'architetto ed i diritti relativi siano regolati legalmente.

2. - In generale, il modo più giusto sembra quello per cui l'architetto resti libero come direttore artistico benchè

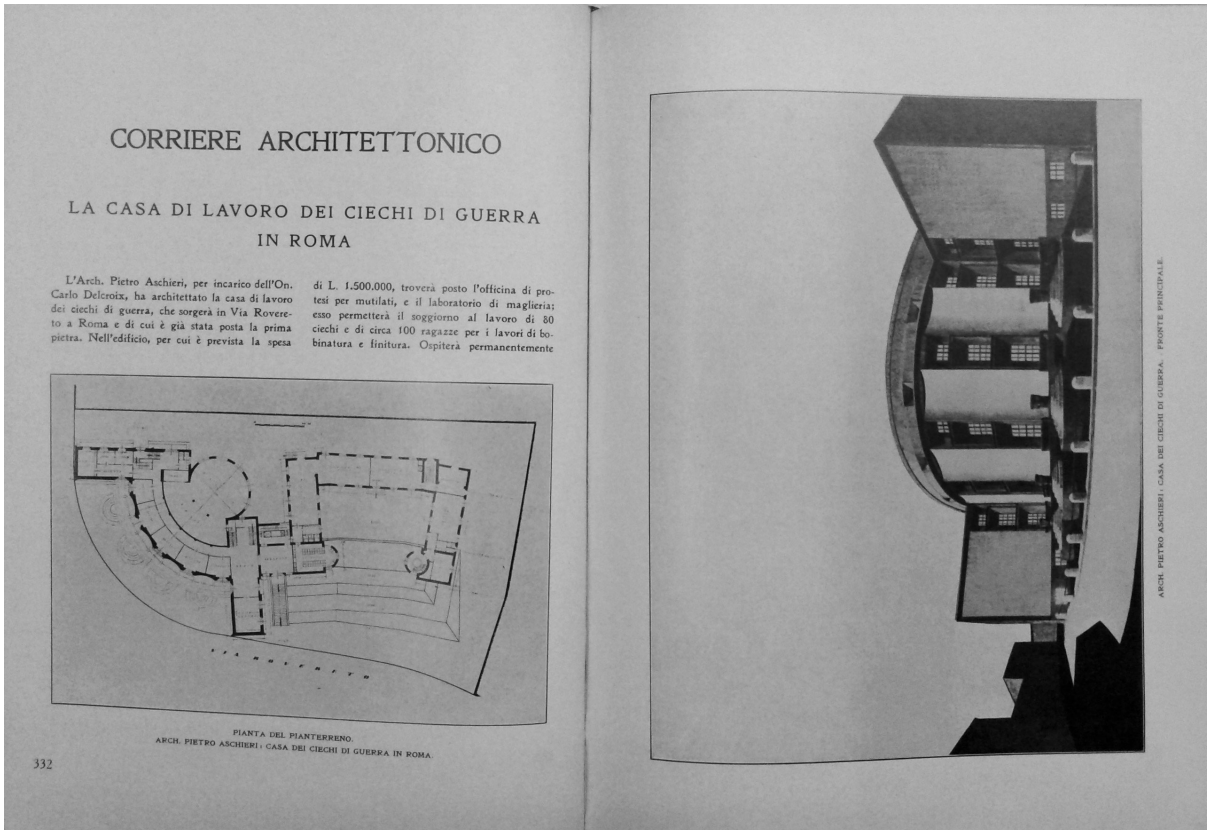
300

SCORCIO DI UN ANGOLO DEL CORTILE.

ATRIO.
ARCH. GIUSEPPE TERRAGNI: NOVOCOMUM - CASA D'ABITAZIONE IN COMO.

105. S.a., arch. Giuseppe Terragni, *Novocomum*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. V-VI, gennaio-febbraio 1931, pp. 300-301.

Il punto di passaggio da quelle che di fatto risultano essere due riviste diverse l'una dall'altra, pur in continuità redazionale, è rappresentato dalla Casa di Lavoro dei Ciechi di Guerra a Roma di Pietro Aschieri, presentata in forma progettuale nel numero di "Architettura e Arti Decorative" del marzo 1931 e riproposta come articolo cardine e di apertura del primo numero di "Architettura", quello del gennaio 1932, con direzione di Piacentini. Lo schizzo del fronte sud, quello principale, risulta fedelmente ripreso in fotografia nel numero del 1932, dove si documenta la realizzazione dell'edificio, ponendo enfasi sulla curva monumentale come corpo simbolo dell'opera intera (Figura 106a e 106b). Il resto delle immagini fotografiche porta uno sguardo mutato e molto dettagliato del complesso di Aschieri, assolutamente in linea con il programma della nuova direzione, ma soprattutto con un uso rinnovato della fotografia che adesso risulta essere la vera protagonista nella rivista. A testimonianza di questo aspetto vi è il fatto che il solo testo visivo campeggi nella pagina, accompagnato da una didascalia ma assolutamente in proporzione maggiore rispetto a quello scritto.



CORRIERE ARCHITETTONICO

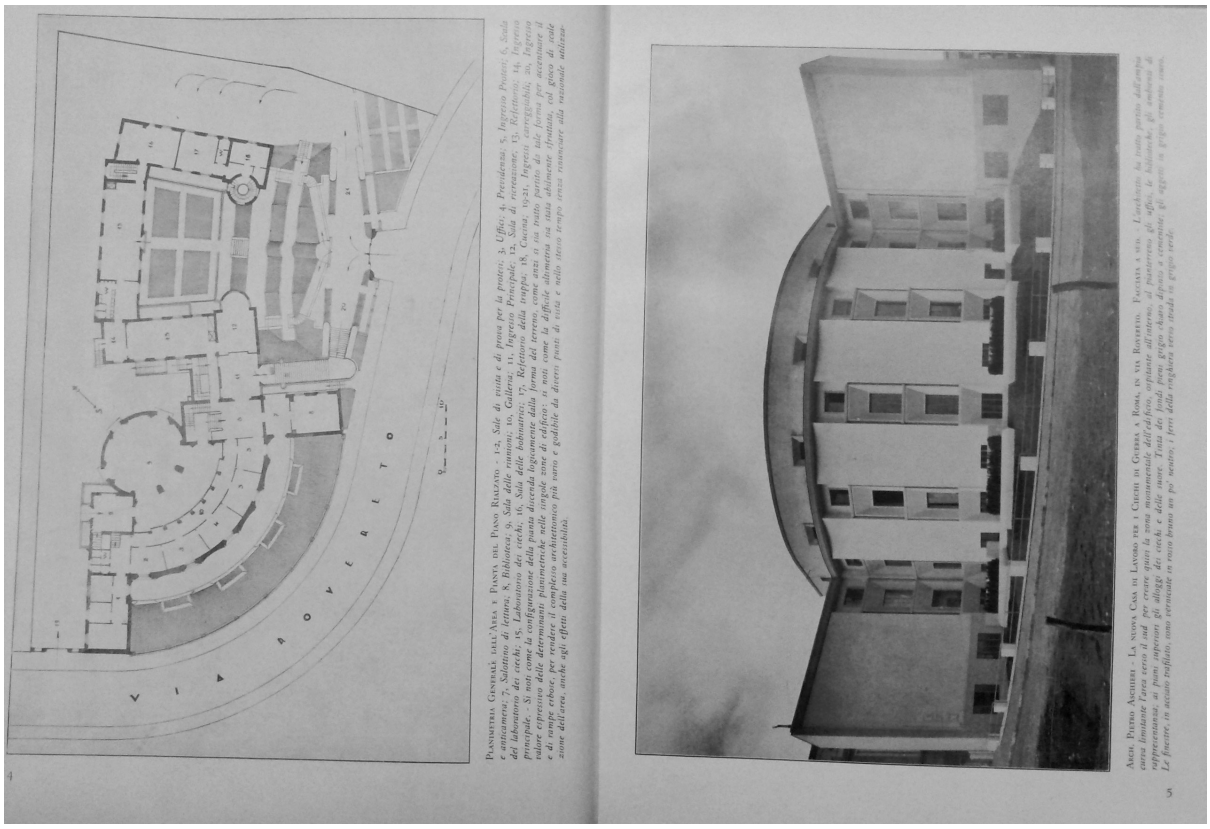
LA CASA DI LAVORO DEI CIECHI DI GUERRA IN ROMA

L'Arch. Pietro Aschieri, per incarico dell'On. Carlo Delcroix, ha architettato la casa di lavoro dei ciechi di guerra, che sorgerà in Via Roveretо a Roma e di cui è già stata posta la prima pietra. Nell'edificio, per cui è prevista la spesa di L. 1.500.000, troverà posto l'officina di protesi per mutilati, e il laboratorio di maglieria; esso permetterà il soggiorno al lavoro di 80 ciechi e di circa 100 ragazze per i lavori di bobinatura e finitura. Ospiterà permanentemente

PIANTA DEL PIANTERRENO.
ARCH. PIETRO ASCHIERI: CASA DEI CIECHI DI GUERRA IN ROMA.

332

ARCH. PIETRO ASCHIERI: CASA DEI CIECHI DI GUERRA. - FRONTE PRINCIPALE.



PLANIMETRIA GENERALE DELL'AREA E PIANTA DEL PIANO RIALZATO. - 1-2, Sale di visita e di prove per le protesi; 3, Ufficio; 4, Previdenza; 5, Ingresso pedoni; 6, Sala e antiamera; 7, Salottino di lettura; 8, Biblioteca; 9, Sala delle riunioni; 10, Galleria; 11, Ingresso Principale; 12, Sala di orientazione; 13, Refettorio; 14, Ingresso del laboratorio dei ciechi; 15, Laboratorio dei ciechi; 16, Sala delle bobinatrici; 17, Refettorio della truppa; 18, Cucina; 19, Ingresso principale. - Si noti come la configurazione della pianta discenda logicamente dalla forma del terreno, come anzi ci sia tutto partito di tale forma, sfruttando pienamente ogni dislivello planimetrico nelle singole zone di edificio: si noti come la difficile altimetria sia stata abilmente sfruttata, col gioco di code e di rampe erbose, per ottenere planimetricamente ambienti più sani e gradevoli da diversi punti di vista e nello stesso tempo senza rinunciare alla razionale utilizzazione dell'area, anche agli effetti della sua accessibilità.

ARCH. PIETRO ASCHIERI - LA NUOVA CASA DI LAVORO PER I CIECHI DI GUERRA A ROMA, IN VIA ROVERETO. FACCIATA A SUD. - L'architetto ha tratto partito dall'ampia curva limitante l'area verso il sud per creare quivi la zona monumentale dell'edificio, ospitante all'interno, al pianterreno, gli uffici, le biblioteche, gli ambienti di ritrovo e di lettura, ai piani superiori, gli alloggi dei ciechi e delle suore. Tinte dei limoli verso grigio chiaro dipinto a cemento; gli aggetti in grigio cemento cotto. Le facciate, in accordo pittorico, sono verniciate in verde bruno un po' acceso; i fori delle ringhiere verso strada in grigio verde.

5

106a e 106b. S.a., arch. Pietro Aschieri, *La Casa di Lavoro dei Ciechi di Guerra a Roma. Fronte sud*. Esempio di continuità tra le due riviste, attraverso la pubblicazione del disegno (in alto) in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. VII, marzo 1931, p. 333 e della fotografia (in basso) in "Architettura", a. XI, n. I, gennaio 1932, p. 5.

Il cambiamento dell'apparato iconografico emerge evidente con "Architettura" la quale, pur continuando a presentare un numero significativo di immagini fotografiche che si caratterizzano, a livello formale, per una prospettiva centrale e un punto di vista frontale e a mezza altezza, o che comunque continuano a dialogare con il disegno architettonico, va esplicitamente in direzione, in particolare nel periodo che va dal 1933 al 1938, di un utilizzo frequente di immagini come strumento più efficace per esprimere il senso del monumentale e del celebrativo.

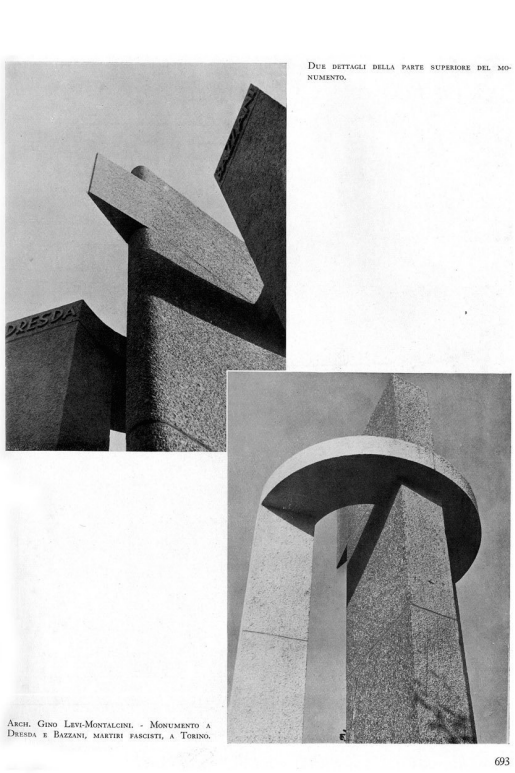
In "Architettura" si registra allora una tendenza a vedere e a comunicare il manufatto architettonico "in maniera artificiosa e ampollosa, attraverso l'uso di espressioni (iconiche oltreché verbali) ridondanti e manierate"[330], di fatto in una sorta di "gemellaggio linguistico" ed espressivo tra il linguaggio scritto e quello fotografico, che si traduce in una subordinazione reciproca dell'uno dall'altro: due codici diversi che però si rafforzano entrambi nell'utilizzo "delle identiche unità di contenuto 'tradotte' nel rispettivo codice espressivo"[331].

L'immagine cosiddetta "enfatica" non consiste solamente nella presentazione di una ripresa che sposta il punto di vista in basso, ma anche nell'esasperazione della separazione tonale e nell'alterazione del rapporto cromatico dell'immagine stessa. Dunque comprende tutti quegli interventi che portano di base a un'evidenziazione e una caratterizzazione semantica ulteriore, in senso qualitativo, di un oggetto già di per sé fortemente connotato ideologicamente.

Nel Monumento ai Martiri Fascisti Dresda e Bazzani di Torino, di Gino Levi Montalcini, comparso nel fascicolo di novembre 1933, la "singolare forza espressiva" dei "semplici e sintetici mezzi plastici", per usare le parole dell'articolo, viene resa con tre immagini fotografiche dei dettagli dell'estremità superiore del monumento che colgono tutta l'imponenza di due pilastri squadrati che cingono un enorme fascio littorio stilizzato al centro. Il richiamo visivo alle immagini trionfali ed emblematiche dei fasci metallici nella facciata di ingresso alla Mostra della Rivoluzione Fascista è evidente e chiaramente cercato; il risultato è ben diverso dall'immagine fotografica della stessa opera pubblicata ad esempio da "Domus" quello stesso mese, che riprende il monumento con uno scorcio molto meno marcato e con un punto di vista più distante e convenzionale (Figura 107a e 107b).

---

[330] Pappalardo, Salvatore, Palmieri, Claudio, *op. cit.*, p. 121.
[331] Ivi, p. 119.



DUE DETTAGLI DELLA PARTE SUPERIORE DEL MONUMENTO.

ARCH. GINO LEVI-MONTALCINI. - MONUMENTO A DRESDA E BAZZANI, MARTIRI FASCISTI, A TORINO.

693

Arch. Agnoldomenico Pica e Scultore Leone Lodi - Milano - Tomba nel Cimitero Monumentale di Milano

Arch. Gino Levi Montalcini - Monumento ai Martiri Fascisti Bazzani e Dresda - Piazzetta di via Genova - Torino.

Nella pagina di fronte: in alto: *Arch. Giovanni Muzio - Milano - Cappella Tadini nel Cimitero di Bergamo, in marmo rosa di Zandobbio.* - sotto, da sinistra a destra: *Arch. Fabbroni e Winderling - Milano - Tomba Visale nel Cimitero di Milano - Spalliera e cromatura in diorite d'Anaola; lastrone in pietra ed arco in marmo grigio di musso; croce in acciaio inossidabile al cromo-nichel - Arch. A. Terzi - Bergamo - Tomba Invernizzi - Arch. Tedesco Rocca - Torino - Tomba Ottolenghi nel Cimitero di Torino.*

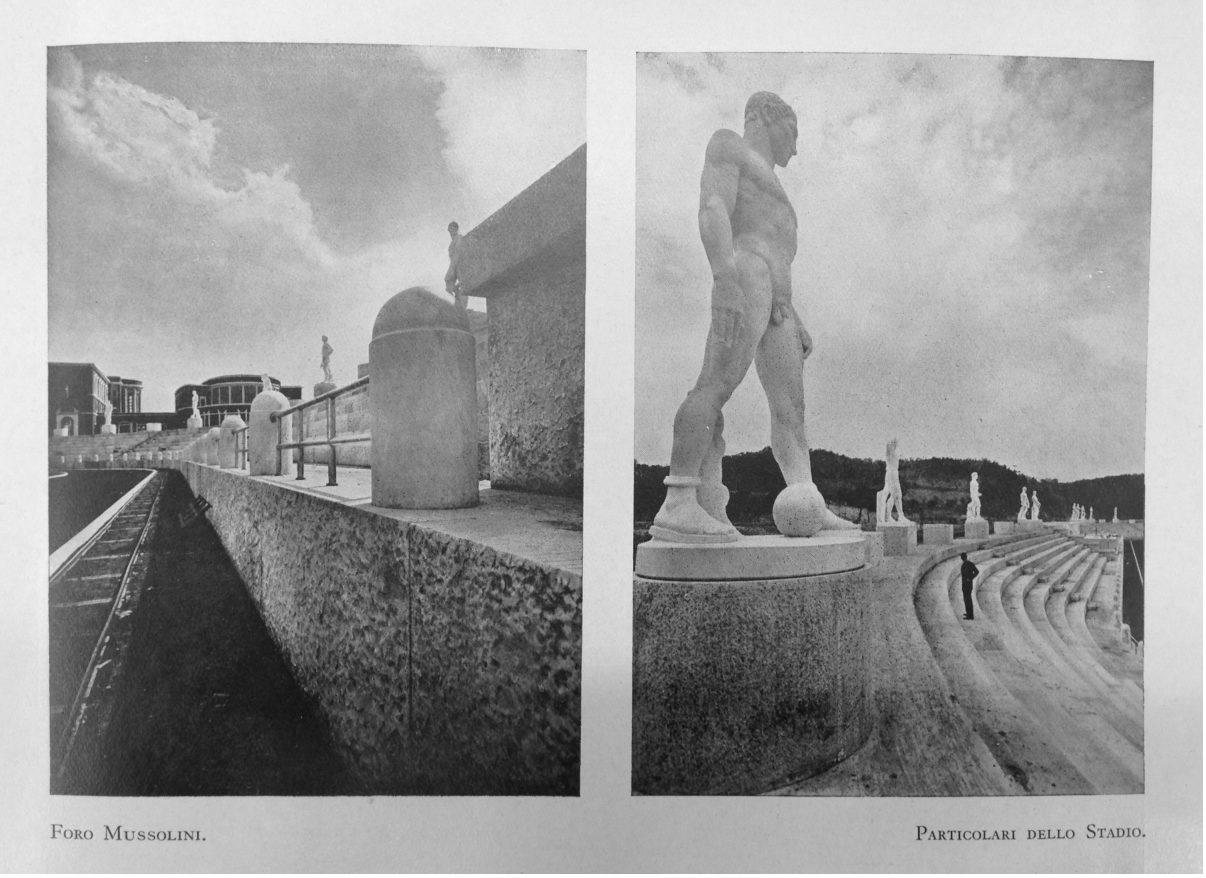
AI NOSTRI MORTI

L'arte funeraria è una delle espressioni più toccanti e l'esercitare su essa una critica è cosa estremamente delicata, perchè se in alcune sue manifestazioni che si disapprovano si può facilmente riconoscere una grossolana umana vanità, in altre che parimenti non ci convincono vi è moltissime volte lo specchio di un pio, onesto e sincero sentimento dei dolenti che sarebbe crudele deplorare.
Un giro in uno dei grandi cimiteri è un po' la storia fatta pietra del gusto e dell'educazione sociale di un periodo. Leggiamo nelle lapidi del primo ottocento deliziosi epitaffi in una lingua ornata e purgata, che sa esprimere tuttavia sentimenti anche intimi (non avete mai letti gli epitaffi del cimiterino accanto a Santa Croce ed alla cappella dei Pazzi, a Firenze?); questi monumenti ottocenteschi son delicati di concetto e gentili di fattura. Viene poi il tardo ottocento con certe rodomontate scultoree, riflesso della « scapigliatura » degli artisti e dell'involgarimento del costume; il primo novecento s'esprime in un *liberty* che si fa, nei cimiteri, un po' egiziano.
Cosa esprime il nostro tempo? Nei migliori è una castigatezza — reale esempio — che s'è ispirata, più che ai cippi ed ai monumenti antichi, al costume degli antichi. Ricordiamo, fra le altre, le opere di Muzio e d'Andreotti, che *Domus* ha già se-

593

107a e 107b. S.a., arch. Gino Levi Montalcini, *Monumento ai Martiri Fascisti Bazzani e Dresda a Torino*, in "Architettura", a. XII, n. XI, novembre 1933, p. 693. Le due immagini (a sinistra) sono poste a confronto con un'altra fotografia (a destra) dello stesso monumento pubblicata in "Domus", a. VI, n. 71, novembre 1933, p. 593.

Ma l'enfasi viene prodotta anche attraverso una modifica delle proporzioni, più in dettaglio con la resa falsata di queste e soprattutto con la sproporzione tra due o più parti riprese all'interno della fotografia, come nell'esempio del Foro Mussolini a Roma di Enrico Del Debbio, pubblicato da "Architettura" nel fascicolo di febbraio 1933, in cui la statua vigorosa in primo piano risulta enorme e grandiosa se viene accostata alla figura umana più arretrata nello spazio e di conseguenza molto più piccola: un artificio e una proporzione falsata dal rapporto prospettico che restituiscono quell'effetto di magniloquenza e di imponenza tipico della propaganda di regime e che cavalca in particolare la volontà di un ideale ritorno alla romanità, di cui "Architettura" si fa portavoce. Tale resa prospettica è amplificata poi anche dall'inquadratura dal basso verso l'alto, atta a chiudere significative porzioni di spazio e a monumentalizzare l'insieme (Figura 108).

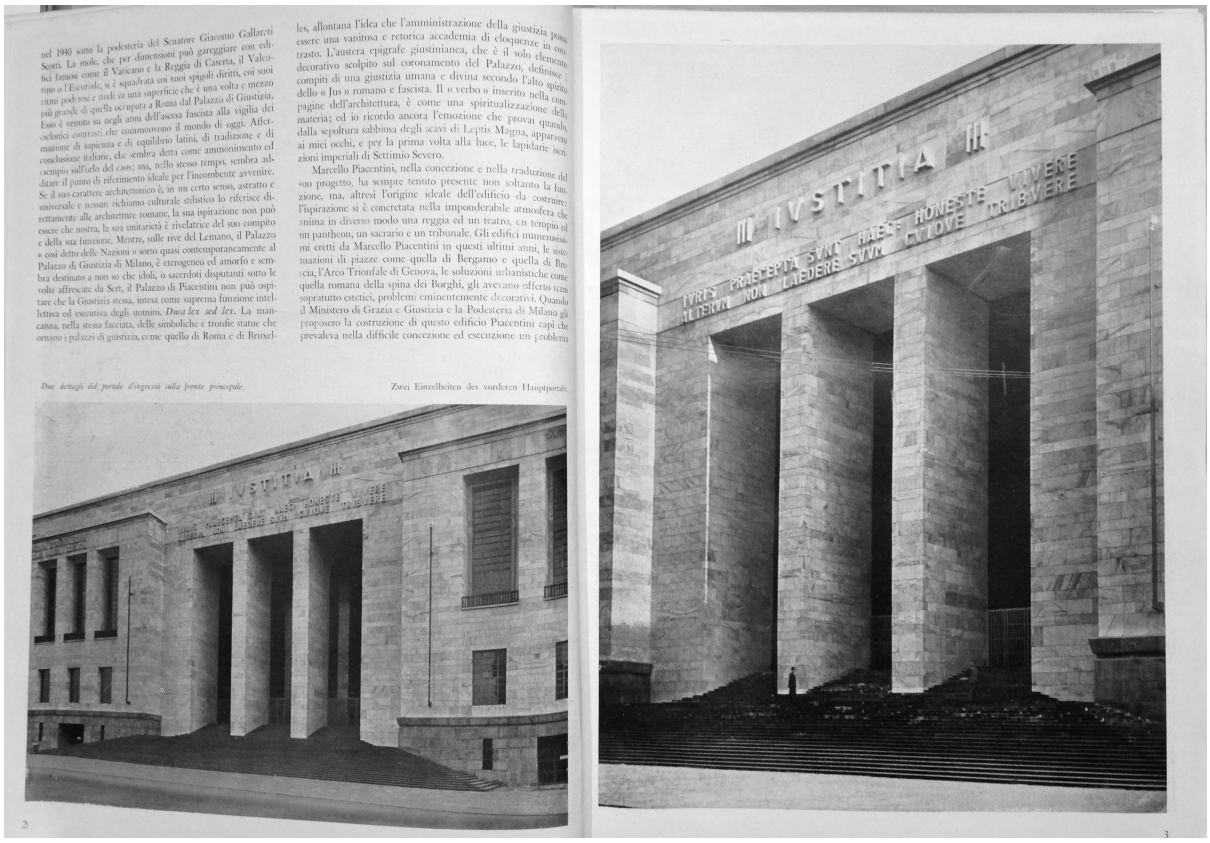


108. S.a., arch. Enrico Del Debbio, *Il Foro Mussolini. Particolare dello Stadio*, in "Architettura", a. XII, n. II, febbraio 1933, p. 77.

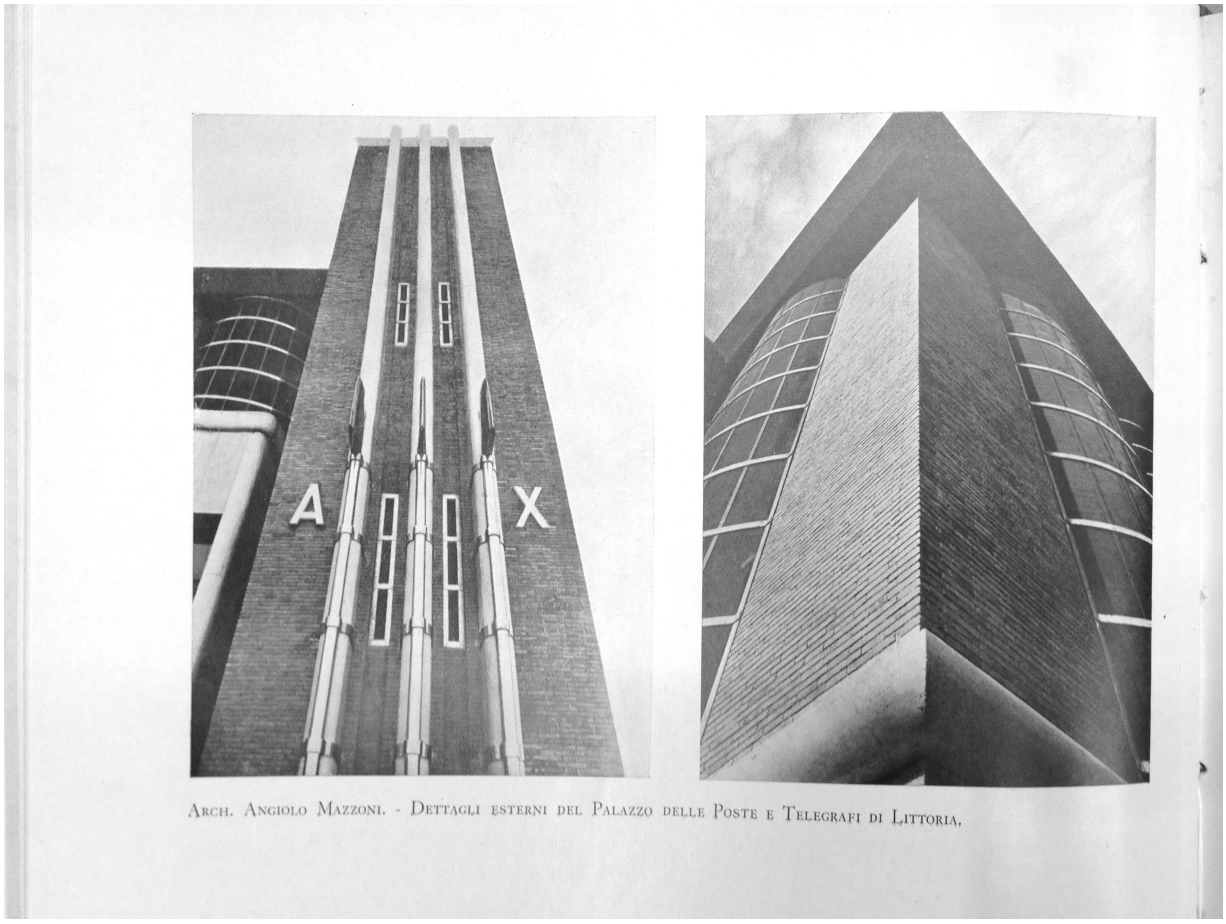
In "Architettura" i procedimenti enfatici in fotografia vanno di pari passo a quelli così definiti "iperbolici", consistenti cioè nell'utilizzo del grandangolo in modo molto ravvicinato e dal basso, con un potere e una resa conseguentemente deformante, come nell'esempio del Palazzo di Giustizia di Milano di Marcello Piacentini, pubblicato nel numero doppio di gennaio-febbraio 1942, dove il primo piano esaltato e la resa prospettica esagerata portano la vista di scorcio dell'edificio a primeggiare, nel momento storico degli anni Quaranta, in cui le difficoltà belliche minano il consenso e si richiede allora ancor più di caricare ideologicamente le opere del regime (Figura 109). Anche nel modo di impaginare tali immagini, "Architettura" opta chiaramente per la pagina intera o per l'accostamento di due immagini che duplicano letteralmente tali artifici di evidenziazione e ridondanza semantica, quasi a voler far conoscere e memorizzare visivamente un dato edificio per i suoi caratteri di grandiosità e magniloquenza o per determinate parti più trionfali; in particolare sono predilette le torri e i simboli del regime posti in facciata, come nel caso delle immagini

fotografiche relative al Palazzo delle Poste di Littoria di Angiolo Mazzoni, pubblicate nel numero del maggio 1933 (Figura 110).

Nel luglio 1941 si ha l'effettiva fusione della rivista "Architettura" con "Rassegna di architettura", preannunciata già dal precedente numero di aprile. Di fatto, la seconda si "annulla" nella prima poiché la nuova veste a cui si accenna nel nuovo programma di fatto è un restyling minimale, che fa assomigliare questo "nuovo" prodotto editoriale indubbiamente ad "Architettura" degli anni 1938-1940. Nel programma non si accenna più all'utilizzo delle immagini, tantomeno di quelle fotografiche: questo atteggiamento si traduce in una riproposizione, a livello iconografico, di modi, temi e di un linguaggio formale visti in precedenza, per arrivare alla sclerotizzazione degli stessi. Le fotografie si ampliano di dimensione nella pagina grazie alla riduzione dei margini e la composizione diventa ancora più ariosa; non si disdegnano le immagini a piena pagina, soprattutto quelle più enfatiche, disposte sempre nella verticalità, così da restituire ancor più il senso di un monumentale che adesso però, a differenza degli anni Trenta, si fa glaciale, algido, raggelato, come si nota dalle immagini fotografiche della Piazza Mussolini o dell'Impero, di fatto l'ingresso principale



109. Crimella, arch. Marcello Piacentini, *Palazzo di Giustizia di Milano*, in "Architettura", a. XXI, n. I-II, gennaio-febbraio 1942, pp. 2-3



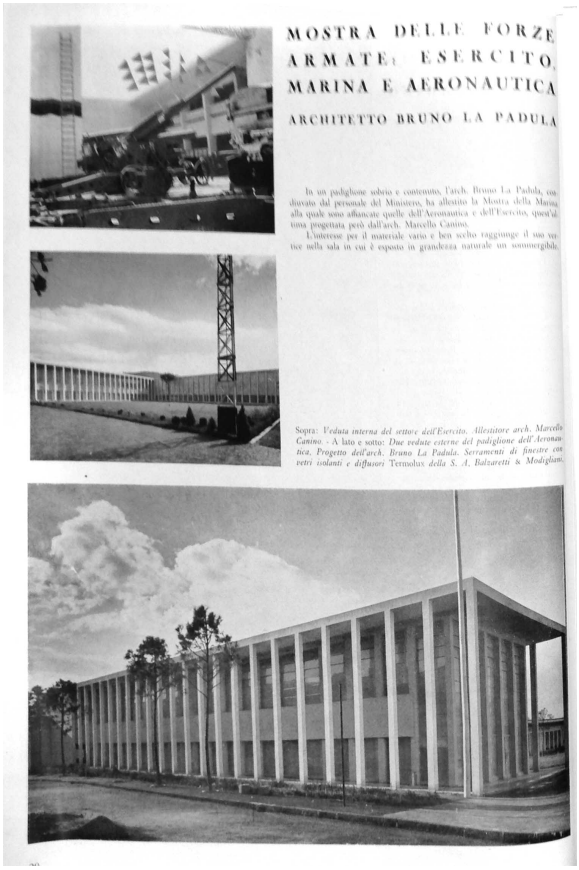
110. S.a., arch. Angiolo Mazzoni, *Palazzo delle Poste di Littoria*, in "Architettura", a. XII, n. V, maggio 1933, p. 288.

della Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli, o ancor più in quelle del Padiglione dell'Aeronautica di Bruno La Padula alla Mostra delle Forze Armate, che si estende nell'orizzontalità in un ambiente desolato, quasi desertico, fuori dal tempo, proiettandosi in lontananza con le sue forme algide e con il candore del travertino (Figura 111). Isolamento che si ripropone anche nella ripresa notturna della Torre del Partito Nazionale Fascista di Venturino Ventura, sempre parte della Triennale d'Oltremare, con un punto di vista ribassato accentuato dall'illuminazione dell'edificio e dalla fontana in primo piano che amplificano la sacralità dell'insieme, ma ne restituiscono quasi un aspetto cimiteriale. Gli artifici enfatici perdurano in una immagine del fronte laterale della Torre, in cui la parete squadrata contrasta con la resa tonale e morbida della statua raffigurante La Vittoria Fascista di Pasquale Monaco e Vincenzo Meconio. In questo caso, l'utilizzo ravvicinato e dal basso del grandangolo falsa le proporzioni e il complesso statuario pare quasi della stessa altezza della Torre; inoltre, la chiusura significativa dello spazio, in

particolare del brano di cielo, restituisce l'idea di incombenza amplificando il tema della Vittoria Fascista, che schiaccia la belva feroce come l'osservatore (Figura 112a e 112b).

Si assiste a una monopolizzazione generale degli argomenti nella rivista che, sul voltare nei primi anni Quaranta pare divenire un altare votivo del partito fascista: questo si traduce, iconograficamente, in un carattere assolutamente trionfale, cerimoniale ma con un tono che mostra ormai una celebrazione vuota, svuotata della carica rivoluzionaria del fascismo dei primi anni Trenta, come nella resa degli allestimenti interni ed esterni della già vista Mostra d'Oltremare a Napoli, che apre il numero doppio di gennaio-febbraio 1941, o ancora di quelli della Mostra di Roma Antica sul Mare, ove la disposizione paratattica di statue della romanità in penombra e in proporzione scalare conferisce mestizia e freddezza, come si nota nell'immagine della Sala dei Cesari, figure che popolano una scena vuota e il cui dialogo muto si rivolge verso il nulla (Figura 113).

In definitiva dunque, la politica iconografica di "Architettura" si traduce con la reiterazione nel tempo, in modo costante a partire dal 1932, di fotografie che presentano, in quantità notevoli numericamente parlando, gli artifici formali e semantici visti e che, in generale, sono tesi ovviamente a un tentativo di amplificazione dei significati, a un sovraccarico ideologico oltreché formale, a una volontà palese di indottrinamento degli addetti ai lavori, in particolar modo a livello nazionale ma anche con un interesse spiccato verso la Germania, soprattutto i primi fascicoli del 1942, in dettaglio gennaio-febbraio e marzo che sono di fatto bilingue italiano e tedesco: si tratta cioè di quel pubblico di specialisti, cultori, professionisti e studenti che rappresentano il bacino di utenza e fruizione di una testata come "Architettura".


MOSTRA DELLE FORZE ARMATE: ESERCITO, MARINA E AERONAUTICA

ARCHITETTO BRUNO LA PADULA

111. S.a., arch. Bruno La Padula, *Padiglione dell'Aeronautica. Mostra delle forze armate*, in "Architettura", a. XX, n. I-II, gennaio-febbraio 1941, p. 20.

LA TORRE DEL PARTITO NAZIONALE FASCISTA

ARCHITETTO VENTURINO VENTURA

In un edificio stabile di m. 46 di altezza è ospitata la Mostra che illustra in sintesi l'opera grandiosa svolta dal Fascismo in venti anni di lotte, di fervore costruttivo e di battaglie.

La Mostra ha inizio all'ultimo piano dove il visitatore giunge in ascensore ed ha termine con il Sacrario dedicato ai Legionari caduti.

I piani di esposizione sono opportunamente sfalsati onde permettere il disimpegno con una vasta rampa.

Il progetto dell'edificio è dell'arch. Venturino Ventura che ebbe l'incarico in seguito alla vittoria di un concorso nazionale espressamente indetto. Hanno ordinato ed allestito la Mostra rispettivamente il dott. Ettore Curzio, l'arch. Erberto Carboni ed il pittore Loris De Rosa.

L'edificio con la sua mole quadrata e pure svelta, sorge su di un piedistallo che lo avvolge, come una fascia preziosa, con i suoi pregevoli bassorilievi. Nel fondamentale motivo volumetrico verticale è inserito un motivo orizzontale che valorizza e al tempo stesso mitiga il dinamismo compositivo di contrasto.

Il giuramento, l'800 politico e coloniale, la realtà coloniale Mussoliniana, il volontarismo fascista, l'esperimento sanzionista, l'epopea legionaria in Africa, la guerra in Spagna, sono altrettanti episodi che, illustrati nelle varie sale, sintetizzano la marcia ventennale del Fascismo.

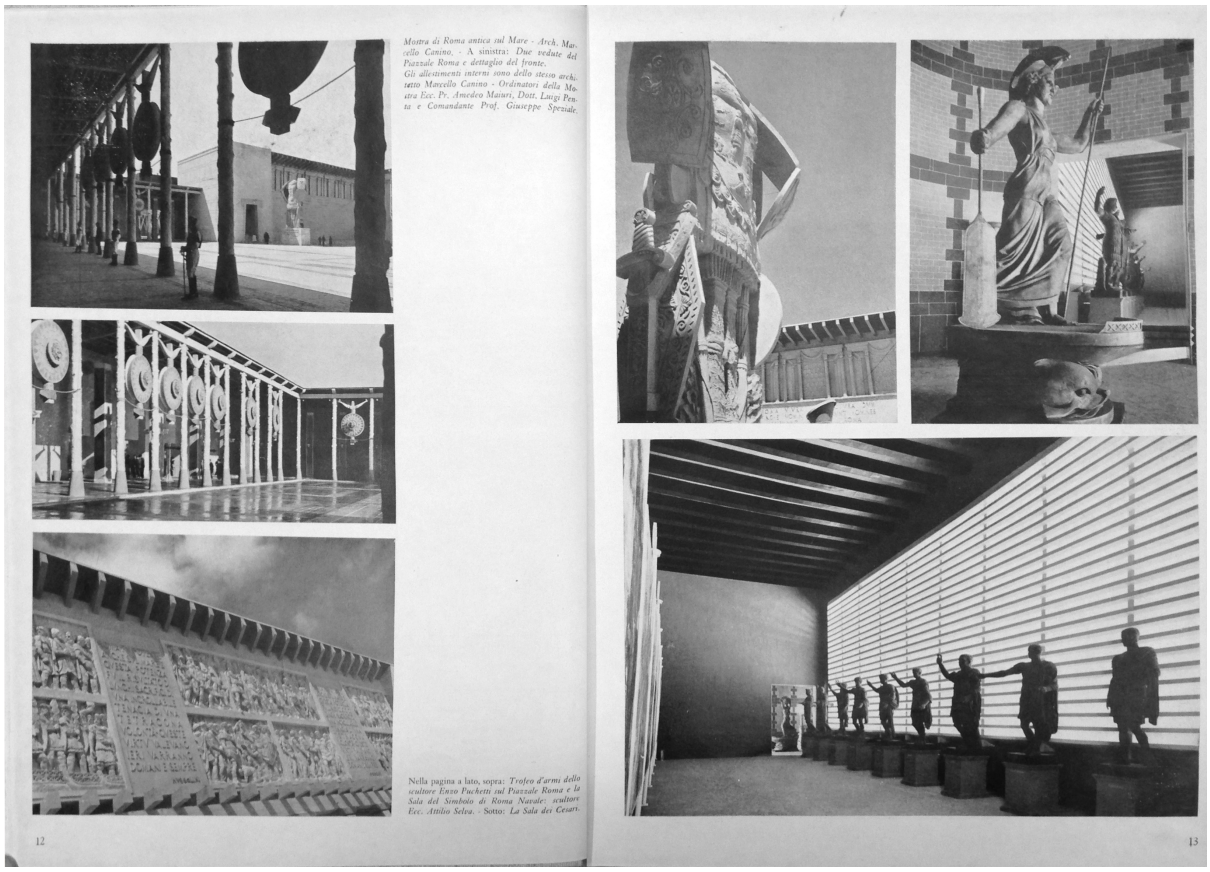
21

A lato: *La Vittoria Fascista, statua di Pasquale Monaco e Vincenzo Meconio.* - Sotto: *Bassorilievi nel basamento, degli stessi autori.*

L'edificio ha l'ossatura di cemento armato: è rivestito di travertino con listelli di cotto.

23

112a e 112b. S.a., arch. Venturino Ventura, *La Torre del Partito Nazionale Fascista. Ripresa notturna e fronte laterale*, in "Architettura", a. XX, n. I-II, gennaio-febbraio 1941, pp. 21 e 23.



Mostra di Roma antica sul Mare - Arch. Marcello Canino. - A sinistra: *Due vedute del Piazzale Roma e dettaglio del fronte.*
Gli allestimenti interni sono dello stesso architetto Marcello Canino - Ordinatori della Mostra Exc. Pr. Amedeo Maiuri, Dott. Luigi Penta e Comandante Prof. Giuseppe Spezzaferro.

Nella pagina a lato, sopra: *Trofeo d'armi dello scultore Enzo Puchetti sul Piazzale Roma e la Sala del Simbolo di Roma Navale: scultore Exc. Attilio Selva.* - Sotto: *La Sala dei Cesari.*

12

13

113. S.a., arch. Marcello Canino, *Mostra di Roma Antica sul mare. La Sala dei Cesari*, in "Architettura", a. XX, n. I-II, gennaio-febbraio 1941, p. 13.

Un riferimento interessante, a conclusione di questa "mappatura" tesa a delineare le politiche editoriali iconografiche ricercate ed esibite dalle principali riviste di settore in Italia, avviene ancora con il periodico "Emporium", altra testata, oltre ad "Architettura", in prima linea nella campagna espressa di educazione e di istruzione del pubblico dei lettori che la anima fin dalla fondazione, per quanto non specialistica della materia. Il carattere divulgativo e universale della rivista viene espresso in modo semplice e lampante già nel dicembre 1894 quando, abbozzato da Gaffuri e redatto da Ghisleri, è pubblicato un vero e proprio manifesto programmatico in una circolare pubblicitaria che annuncia l'imminente uscita del periodico:

> Popolarizzare l'alta coltura, i risultati della scienza, il fior fiore delle arti, non solamente dell'Italia, ma di tutto il mondo civile; con notizie e monografie precise, brevi, succose, dovute a specialisti, e accompagnate sempre da illustrazioni, che siano documenti, presi dal vero e sui luoghi, riprodotti con sistemi ultimi dell'arte grafica più progredita; tale l'intento della nuova Rivista[332].

L'intento dei due fondatori è dunque quello di divulgare una rivista che sia "universale e bella, utile e attuale, italiana e cosmopolita, ben illustrata, rivolta a tutti, nello stesso tempo di lusso e popolare"[333]. Sta di fatto che risulta forte, fin da subito, la volontà di massima valorizzazione del rapporto tra parola e immagine, come afferma Miriam Fileti Mazza:

> il proposito di "popolarizzare l'alta coltura, i risultati della scienza, il fior fiore delle arti", doveva trovare forma in pagine nuove dove testo e figure non sarebbero state invadenti ma si sarebbero completate reciprocamente "così da porgere al lettore le notizie nella forma meno pesante e più perspicua". Il valore documentario delle diverse tecniche fotografiche, la riproduzione dell'immagine, o come spesso si scriveva 'la pittura incisa' o 'la fotografia dipinta', iniziarono un percorso in continua crescita che aprì alla conoscenza e all'apprezzamento non solo della fotografia artistica, ma anche dell'artista fotografo[334].

Tale impostazione perdura nei decenni successivi e questi assunti valgono anche, ovviamente, per gli argomenti che su "Emporium" illustrano più specificatamente l'attualità architettonica, avvalorata dal numero e dalla scelta oculata delle immagini fotografiche riprodotte, in modo da creare quel linguaggio comunicativo che sempre la Fileti Mazza definisce come vero e proprio "lessico visivo", un modello imprescindibile "per la

---

[332] Cit. in Mangini, Giorgio, *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873-1915*, in Mirandola, Giorgio (a cura di), *"Emporium" e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, Nuovo istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1985, p. 63.
[333] Ivi, p. 64.
[334] Fileti Mazza, Miriam, *Emporium e i Macchiaioli*, in "Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale", n. 4, 2010, p. 1, www.memofonte.it.

divulgazione dell'illustrazione culturale"[335]. Le illustrazioni risultano infatti numerosissime e accompagnano tutti gli articoli, in media più di una a pagina[336].

Dunque l'immagine architettonica diviene in "Emporium" un potente strumento pedagogico, di conoscenza, non un semplice ornamento bensì un vero documento:

> tutti vogliono apprendere, ma per le vie più rapide […] il migliore espediente è di offrirne, se possibile, *l'immagine*, di mettere, a così dire, lo studioso in presenza delle cose. *Ecco perché le illustrazioni* non sono più oggidì un pleonasmo […] ma parte essenziale di ogni trattazione. L'illustrazione deve essere *documentale* […] perché dev'essere la *realtà presentata agli occhi nostri*[337].

Il fatto che la rivista non registri particolari cambi redazionali e che continui ininterrottamente la pubblicazione dei suoi fascicoli, a cadenza mensile, ne determina inoltre una struttura costante e un'omogeneità iconografica anche nel corso degli anni che vanno dal 1928 al 1943. Le immagini fotografiche relative all'architettura pubblicate da "Emporium" sono, per la stragrande maggioranza, provenienti dal catalogo dei cosiddetti fotografi editori[338], Alinari, Anderson e Brogi in primis e, più generalmente, per gli anni di riferimento, dagli stabilimenti fotografici quali, tra i principali, Crimella di Milano, Vasari e Bazzichelli di Roma, ma anche Bombelli, Paoletti, Giacomelli; molto meno frequenti sono le fotografie pubblicate risalenti al singolo fotografo: Secco D'Aragona, Gianni Mari, Umberto Sciamanna, Castagneri e Boggeri, tra gli altri, che compaiono con una frequenza inferiore a dieci immagini tra il 1928 e il 1943.

Questo aspetto non è scontato per quanto riguarda la tipologia di fotografie utilizzate nonché le modalità di comunicazione dell'architettura preferite da "Emporium": regna, come accennato, l'omogeneità generale a livello formale; di prospettiva, punti di vista, formato e taglio. Tra le sue pagine il manufatto architettonico contemporaneo è ripreso preferibilmente secondo quella maniera definita "rinascimentale", che possa cioè restituirgli quella facilità di

---

[335] *Ibidem.*

[336] Sempre nella circolare di propaganda pubblicata sulla terza copertina del numero di gennaio 1895 di "Emporium", si legge: "*La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni* - il materiale delle quali sarà apprestato con una proporzione, una scelta ed un valore artistico di primo ordine. Anche sotto questo riguardo la nuova rivista si propone di rispondere ad una delle esigenze caratteristiche della odierna cultura, a cui, nella fretta dell'apprendere, torna spessissimo più utile il *vedere* una figura ben fatta, che non leggere un lungo capitolo". Cfr. "Emporium", vol. I, n. 1, gennaio 1895, s.p., cit. in Caldara, Chiara, *La nascita di "Emporium" nelle carte dell'archivio Gaffuri della biblioteca civica Angelo Mai*, in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, Anno Accademico 2008-2009*, Sestante, Bergamo 2010, p. 522.

[337] *Collezione di Monografie Illustrate*, in "Emporium", vol. XIX, n. 109, gennaio 1904, cit. in Caldara, Chiara, *op. cit.*, p. 524.

[338] Per approfondimenti: Tomassini, Luigi, *I fotografi editori italiani (Alinari, Anderson, Brogi) ed "Emporium"*, in Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II*..., cit., pp. 59-84.

lettura e quell'oggettività ricercata per una rivista che vuole presentare un apparato iconografico esemplare e che vuole istruire. Regna cioè la tipologia di fotografie "alla maniera" degli stabilimenti fotografici, pensate cioè non soltanto a documentare l'opera ma anche per essere inserite in catalogo e vendibili. Quindi la contestualizzazione dell'oggetto architettonico nell'ambiente attraverso una ripresa ampia, la prospettiva centrale, l'utilizzo del grandangolo con un punto di vista a mezza altezza o dall'alto laddove è disponibile; i cieli tersi e gli scarsi, pressoché inesistenti contrasti cromatici. Tale modalità di ripresa fotografica persiste anche nella resa di edifici dal sapore più prettamente "modernista", dunque con una tendenza controcorrente, in particolar modo negli anni tra il 1932 e il 1933, e che crea una sfasatura tra la nuova architettura di cui parla il testo scritto e la sua modalità di presentazione.

> Anche grazie all'uso sapiente del mezzo fotografico, l'edificio è il più possibile raffigurato in forma non-isolata. Di fronte, di lato o di scorcio, l'oggetto è comunque posto in relazione con gli spazi e con i volumi che lo circondano […] il più possibile presentato in modo *contestuale* ovvero collocato in un preciso contesto dal quale trae significati, se non addirittura la sua ragion d'essere. Laddove si tratti di edificio, lo si introduce attraverso una visione dall'alto quando questa è disponibile: in ogni caso viene posto in relazione con l'ambiente circostante, come se la sua essenza dovesse fondarsi anche su valori estrinseci e relazionali[339].

Ne è un esempio il prospetto principale del Ministero dell'Aeronautica a Roma di Roberto Marino, pubblicato nel numero di luglio del 1932, il quale viene introdotto con una veduta proprio di questo tipo, inserita come prima fotografia, in apertura a tutto l'articolo e come di fatto rappresentativa dell'edificio: è infatti l'unica a rappresentarlo nella sua globalità, con una vista dall'alto e leggermente di scorcio, contestualizzato nell'ambiente, in uno scatto firmato Bruni. L'edificio si staglia su un cielo terso e bianco che contrasta con i toni cromatici dell'oggetto e con il giardino e la vegetazione in primo piano: aspetto che tende a evidenziare il manufatto architettonico ancora maggiormente, collocandolo proprio sulla linea d'orizzonte, posta a metà dell'immagine fotografica (Figura 114).

Il 1933 vede invece anche una certa diffusione di immagini fotografiche con uno scorcio accentuato dal basso e ravvicinato a chiudere significative porzioni di spazio, per l'illustrazione, guarda caso, delle opere del regime, in particolare il Ministero delle

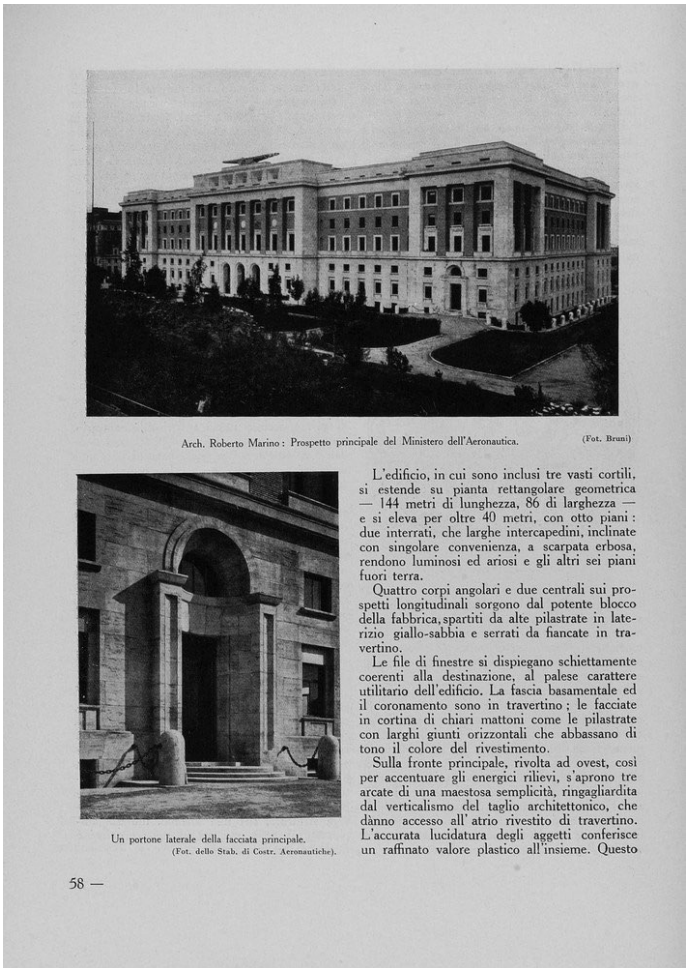
---

[339] Zucconi, Guido, *Architettura e contesti architettonici nelle pagine di "Emporium"*, in Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II*..., cit., pp. 109-110.

Corporazioni a Roma di Piacentini e Vaccaro, con fotografie Vasari (Figura 115) che mostrano la facciata e il vestibolo su via Veneto, così come una scala di sottinsù[340], ma anche la Torre del comune di Littoria di Oriolo Frezzotti, il Monolite Mussolini nell'omonimo foro a Roma[341], il Palazzo delle Poste di Bergamo e quello di Grosseto di Angiolo Mazzoni, il Palazzo dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni a Brescia di Piacentini con fotografia Bravo[342].

Con una certa continuità, negli anni Trenta, "Emporium" si aprirà a trattare, oltre alle opere del regime, temi legati più direttamente al razionalismo e ad autori di indirizzo dichiaratamente moderno, soprattutto grazie alla penna di Roberto Papini, come afferma Guido Zucconi:

> un altro genere di sinergia si ritrova nell'opera dello studio fotografico Crimella: insieme con la Triennale di Milano e a "Casabella", anche "Emporium" utilizzerà nel corso degli anni Trenta la sua incisiva capacità di ritrarre gli edifici di sapore modernista[343].



Arch. Roberto Marino: Prospetto principale del Ministero dell'Aeronautica. (Fot. Bruni)

Un portone laterale della facciata principale. (Fot. dello Stab. di Costr. Aeronautiche).

L'edificio, in cui sono inclusi tre vasti cortili, si estende su pianta rettangolare geometrica — 144 metri di lunghezza, 86 di larghezza — e si eleva per oltre 40 metri, con otto piani: due interrati, che larghe intercapedini, inclinate con singolare convenienza, a scarpata erbosa, rendono luminosi ed ariosi e gli altri sei piani fuori terra.

Quattro corpi angolari e due centrali sui prospetti longitudinali sorgono dal potente blocco della fabbrica, spartiti da alte pilastrate in laterizio giallo-sabbia e serrati da fiancate in travertino.

Le file di finestre si dispiegano schiettamente coerenti alla destinazione, al palese carattere utilitario dell'edificio. La fascia basamentale ed il coronamento sono in travertino; le facciate in cortina di chiari mattoni come le pilastrate con larghi giunti orizzontali che abbassano di tono il colore del rivestimento.

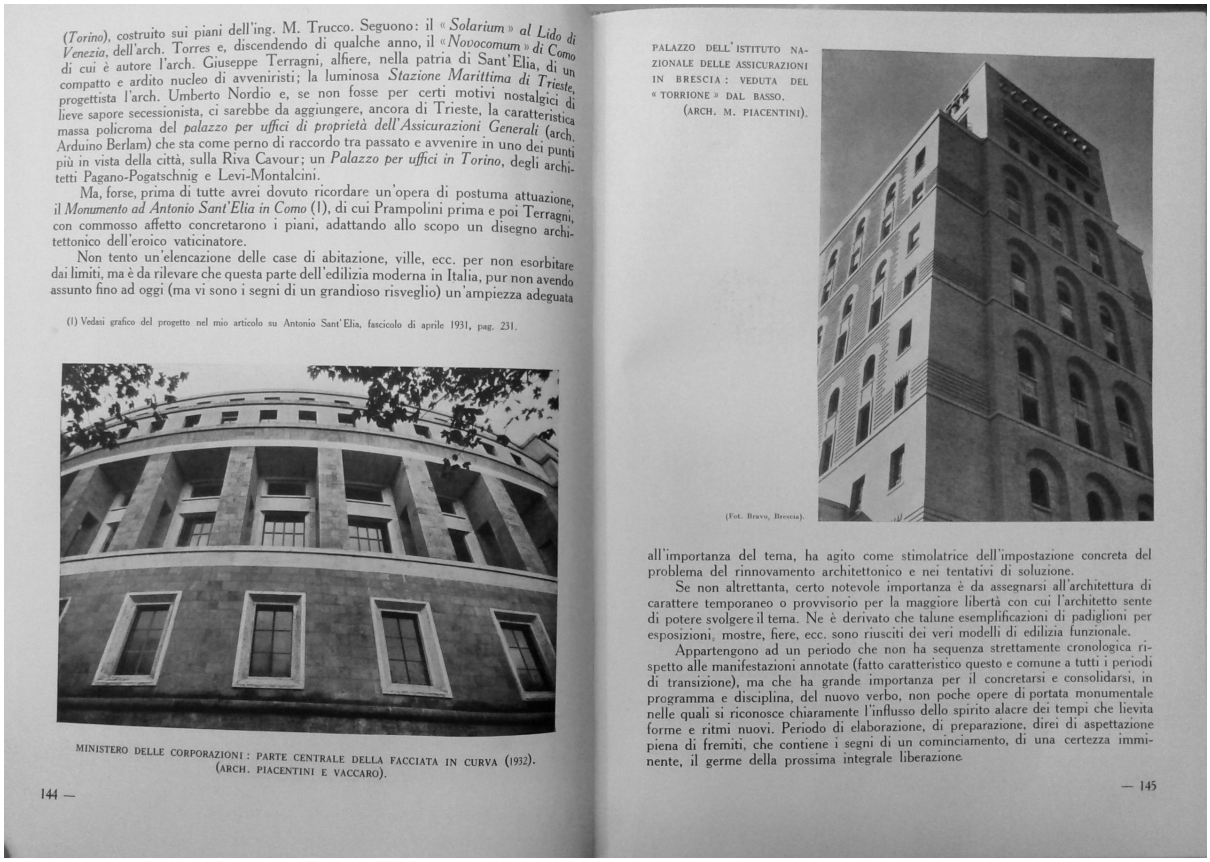
Sulla fronte principale, rivolta ad ovest, così per accentuare gli energici rilievi, s'aprono tre arcate di una maestosa semplicità, ringagliardita dal verticalismo del taglio architettonico, che dànno accesso all'atrio rivestito di travertino. L'accurata lucidatura degli aggetti conferisce un raffinato valore plastico all'insieme. Questo

58 —

114. Bruni, arch. Roberto Marino, *Ministero dell'Aeronautica a Roma*, in "Emporium", a. XXXVIII, vol. LXXVI, n. 451, luglio 1932, p. 58.

Proprio le Triennali milanesi sono, come visto, i soggetti più rappresentati dalla rivista che chiaramente utilizza come materiale fotografico quello proveniente dal fotografo ufficiale della manifestazione, ovvero lo

[340] Fotografie pubblicate nel fascicolo n. 457 del gennaio 1933, all'interno delle *Cronache romane* di Antonio Nezi.
[341] Entrambi pubblicati nel fascicolo n. 466 di ottobre 1933 dedicato alla *Roma di Mussolini*.
[342] Tre esempi tutti pubblicati all'interno del fascicolo n. 465 del settembre 1933, per l'articolo di Antonio Nezi *Battesimo dell'architettura moderna in Italia: L'opere e gli artefici.*
[343] Zucconi, Guido, *op. cit.*, p. 108.



(*Torino*), costruito sui piani dell'ing. M. Trucco. Seguono: il « *Solarium* » *al Lido di Venezia*, dell'arch. Torres e, discendendo di qualche anno, il « *Novocomum* » *di Como* di cui è autore l'arch. Giuseppe Terragni, alfiere, nella patria di Sant'Elia, di un compatto e ardito nucleo di avveniristi; la luminosa *Stazione Marittima di Trieste*, progettista l'arch. Umberto Nordio e, se non fosse per certi motivi nostalgici di lieve sapore secessionista, ci sarebbe da aggiungere, ancora di Trieste, la caratteristica massa policroma del *palazzo per uffici di proprietà dell'Assicurazioni Generali* (arch. Arduino Berlam) che sta come perno di raccordo tra passato e avvenire in uno dei punti più in vista della città, sulla Riva Cavour; un *Palazzo per uffici in Torino*, degli architetti Pagano-Pogatschnig e Levi-Montalcini.

Ma, forse, prima di tutte avrei dovuto ricordare un'opera di postuma attuazione, il *Monumento ad Antonio Sant'Elia in Como* (1), di cui Prampolini prima e poi Terragni, con commosso affetto concretarono i piani, adattando allo scopo un disegno architettonico dell'eroico vaticinatore.

Non tento un'elencazione delle case di abitazione, ville, ecc. per non esorbitare dai limiti, ma è da rilevare che questa parte dell'edilizia moderna in Italia, pur non avendo assunto fino ad oggi (ma vi sono i segni di un grandioso risveglio) un'ampiezza adeguata

(1) Vedasi grafico del progetto nel mio articolo su Antonio Sant'Elia, fascicolo di aprile 1931, pag. 231.

MINISTERO DELLE CORPORAZIONI: PARTE CENTRALE DELLA FACCIATA IN CURVA (1932). (ARCH. PIACENTINI E VACCARO).

144 —

PALAZZO DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI IN BRESCIA: VEDUTA DEL « TORRIONE » DAL BASSO. (ARCH. M. PIACENTINI).

(Fot. Bravo, Brescia).

all'importanza del tema, ha agito come stimolatrice dell'impostazione concreta del problema del rinnovamento architettonico e nei tentativi di soluzione.

Se non altrettanta, certo notevole importanza è da assegnarsi all'architettura di carattere temporaneo o provvisorio per la maggiore libertà con cui l'architetto sente di potere svolgere il tema. Ne è derivato che talune esemplificazioni di padiglioni per esposizioni, mostre, fiere, ecc. sono riusciti dei veri modelli di edilizia funzionale.

Appartengono ad un periodo che non ha sequenza strettamente cronologica rispetto alle manifestazioni annotate (fatto caratteristico questo e comune a tutti i periodi di transizione), ma che ha grande importanza per il concretarsi e consolidarsi, in programma e disciplina, del nuovo verbo, non poche opere di portata monumentale nelle quali si riconosce chiaramente l'influsso dello spirito alacre dei tempi che lievita forme e ritmi nuovi. Periodo di elaborazione, di preparazione, direi di aspettazione piena di fremiti, che contiene i segni di un cominciamento, di una certezza imminente, il germe della prossima integrale liberazione.

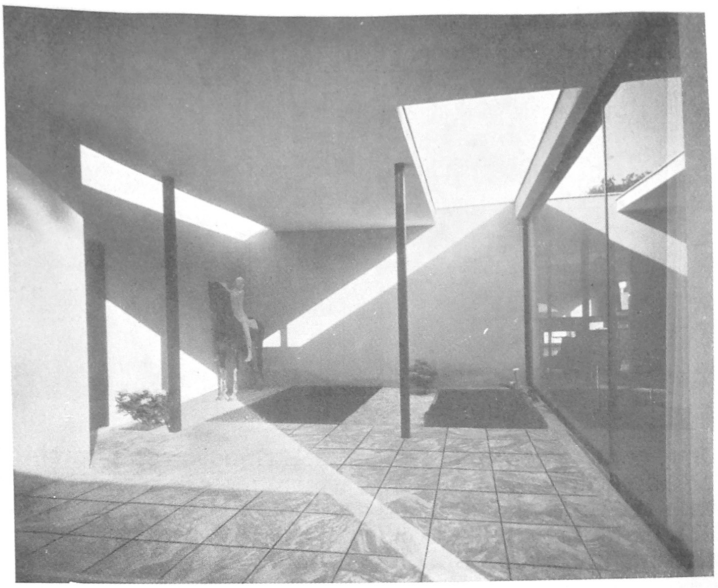
— 145

115. Vasari, arch. Marcello Piacentini e Giuseppe Vaccaro, *Ministero delle Corporazioni a Roma*, in "Emporium", a. XXXIX, vol. LXXVIII, n. 465, settembre 1933, p. 144.

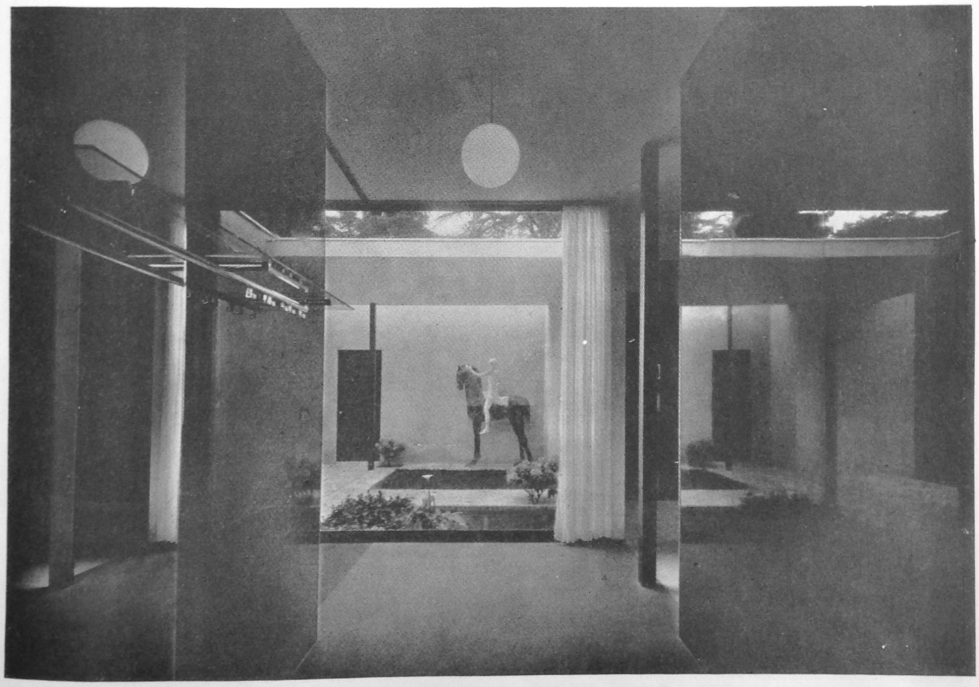
stabilimento Crimella di Milano. Per l'edizione del 1933 vengono documentate la Villetta al mare di Griffini, Faludi e Bottoni, la Casa dell'Aviatore di Scoccimarro, Zanini e Midena, la Casa per le vacanze sempre di Faludi, Griffini e Bottoni, fino alla Villa-Studio per un artista di Figini e Pollini. Questa ultima, in particolare, è significativa se posta a confronto con le fotografie, sempre Crimella, pubblicate su "Domus" e su "Quadrante": "Emporium" sceglie solamente la visuale esterna dall'alto e contestualizzata nell'ambiente, in sintonia con la sua tendenza generale, mentre compare la celebre fotografia dell'interno con una veduta sul giardino del cortile, in un taglio quasi quadrato e con un gioco di luce e ombra che deriva dall'ingresso dei raggi del sole dall'alto e che sono tali da creare vere e proprie lame di luce in diagonale, in contrasto con i pilastri esili e scuri, con le fughe prospettiche del pavimento e della parete vetrata, dunque con la volontà di una diversa resa spaziale e fotogenica dell'ambiente che comunque rimante piuttosto eccezionale rispetto alla linea generale adottata dall'apparato iconografico di "Emporium" (Figura 116).

VILLA-STUDIO PER UN ARTISTA. — IL GIARDINO DEL CORTILE.

(ARCH. G. POLLINI E L. FIGINI).



(Fot. Crimella).



VILLA-STUDIO PER UN ARTISTA, VEDUTA DALL'INGRESSO. (Fot. Crimella).
(ARCH. G. POLLINI E L. FIGINI).

— 347

116. Crimella, arch. Luigi Figini, Gino Pollini, *Villa-Studio per un artista. Il giardino del cortile*, in "Emporium", a. XXXIX, vol. LXXVIII, n. 468, dicembre 1933, p. 347.

4.4 L'immagine di se stesso: Marcello Piacentini committente fotografico

Il direttore di "Architettura", come visto, mantiene una certa dose di autocelebrazione all'interno della propria rivista, risultando di fatto il più rappresentato tra gli autori, tra l'altro anche con una certa costanza, oltreché frequenza, nel corso degli anni. Interessante diviene allora indagare i modi con i quali egli stesso si mostra tra le pagine della "sua" rivista, quali sono le fotografie che più lo rappresentano e come vengono trattate all'interno della pagina tipografica, anche in riferimento con l'immagine che ne restituiscono invece le altre coeve testate. Ci sono ovviamente delle tangenze, delle concordanze, poiché tra le diverse redazioni vi è uno scambio di materiali e poiché di fatto è Piacentini che invia alle stesse le immagini che, nella maggior parte dei casi, lui personalmente commissiona agli stabilimenti fotografici e che sono atte a rappresentare le proprie opere, come per il Palazzo di Giustizia di Milano, commissionato allo stabilimento fotografico Crimella, o il Palazzo di Giustizia di Messina al fotografo romano Angelo Carletti, fino alla Casa Madre dei Mutilati di Roma alla ditta Vasari. Tra il settembre e l'ottobre del 1928 è datata la corrispondenza con Angelo Carletti, al quale Piacentini commissiona la ripresa fotografica del suo Palazzo di Giustizia di Messina. Si ha infatti il preventivo di spesa, risalente al 12 settembre 1928, "per eseguire circa 50 negativi 45x24 con una copia compresa" e "circa 50 negativi 13x18 con una copia compresa". Viene inoltre puntualizzato che

> detto preventivo s'intende per la sola Città di Messina per eventuali lavori nel circondario tutte le spese occorrenti sono a carico del Cliente.
> Spese di Viaggio 2a Classe alla mano
> Spese di Vitto e Alloggio a Carico del Cliente
> Anticipo di metà sull'importo totale del lavoro
> Resto di pagamento a consegna lavoro
> (Il presente preventivo resta nullo se il lavoro viene diminuito al di sotto delle 35 negative)[344].

La minuta dattiloscritta e indirizzata al Comm. Salvato, dell'impresa Carmelo Salvato e figli, datata Roma 24 Ottobre 1928 - VI°, riporta la situazione totale dell'intero lavoro commissionato a Carletti: ne emerge che il formato largamente preferito e utilizzato da Piacentini risulta essere il 18x24 — piuttosto vicino al cosiddetto Normale 20x26 — poiché

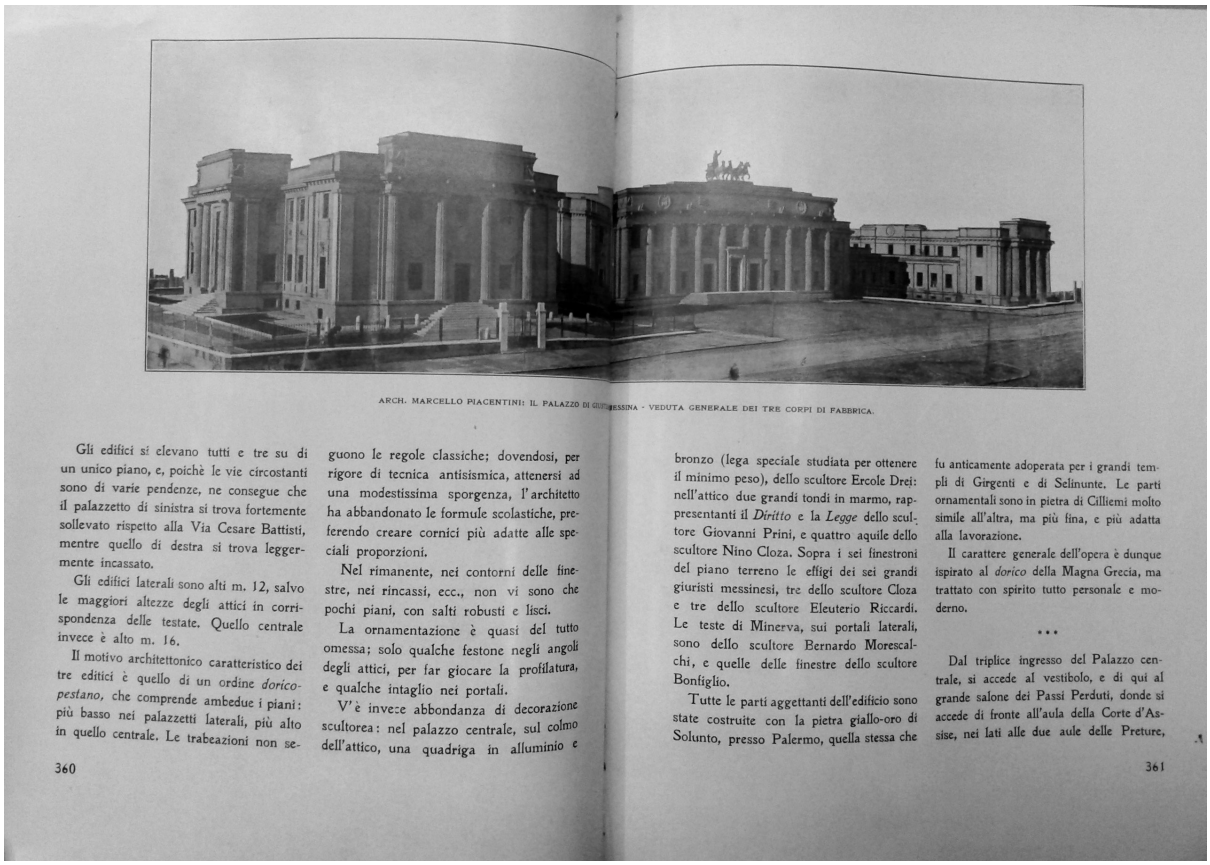
[344] Lettera di Angelo Carletti a Piacentini datata 12-9-1928 [Rif. FMP, cartella 50.3.5]. Al preventivo seguono poi l'acconto spese di lire 500, in data 22 settembre 1928, e i pagamenti per spese e in conto lavori tra settembre e ottobre. Una fattura del 19 ottobre riporta poi il prezzo relativo al "lavoro eseguito oltre quello del Palazzo di Giustizia", consistente in 2 negativi 18x24 per il cimitero di Messina, con le spese per la vettura per recarvisi, e un negativo dello stesso formato "Dietro l'Istituto".

si registrano 61 negative e 44 copie delle stesse dimensioni, a dispetto di 3 negative e 3 copie 13x18. Da annotare anche 37 ingrandimenti, di cui non se ne conosce la misura, e il fatto che 6 delle negative vengono scartate. Quindi, mentre è indubbio che Piacentini abbia commissionato a un fotografo romano la ripresa del suo Palazzo di Messina, poco emerge circa le modalità di rappresentazione, poiché non se ne conserva alcuna documentazione. Questa è ricostruibile attraverso le immagini pubblicate all'interno delle riviste di settore, in particolare su "Architettura e Arti Decorative" nell'aprile 1929 ma anche a confronto con la presentazione fattane da "La Casa bella" del maggio 1929 e da "Emporium" nel febbraio del 1930.

L'edificio è ampiamente documentato a livello iconografico nella rivista di cui Piacentini fa parte come membro del comitato redazionale, e non è da escludere che sia proprio lui a firmare l'articolo sotto la generica dicitura N.D.R. Le fotografie sono 24 di cui 14 ne riprendono gli esterni. In questa fase, è sicuramente la prospettiva centrale a piacere all'architetto, utilizzata in questo caso per la resa sia della facciata del palazzo che delle sale interne, ma anche dei particolari, soprattutto quando si tratta dei portali e degli ingressi: ben 13 fotografie presentano questo tipo di ripresa, con un obiettivo normale, l'uso del medio formato e un taglio che ne accentua la perfetta simmetria, come se si trattasse di tutta una serie di boccascena in muratura, in particolare il Salone dei Passi Perduti ma anche il prospetto principale con il suo particolare. Non mancano le riprese di scorcio, generalmente mai esibito e piuttosto lontano (solo quello che ritrae il portale d'ingresso dei palazzetti laterali è più ravvicinato), e il punto di vista è sempre a mezza altezza, in modo molto naturale, tranne che per la veduta globale dall'alto dei tre corpi di fabbrica costituenti il palazzo, fotografia che tra l'altro è riprodotta su due pagine, in modo piuttosto originale e unico per la rivista in questi anni (Figura 117).

Traspare allora sicuramente la volontà, da parte di Piacentini, di documentare a tappeto il Palazzo di Giustizia di Messina in un modo piuttosto canonico, ovvero fronte, lato, retro, ingresso principale, sale interne, scalinate e con una ripresa fotografica considerata la più oggettiva, senza distorsioni, unidirezionale e molto affine al disegno architettonico. Stessa immagine che viene restituita da "Emporium", la quale utilizza soltanto tre delle medesime fotografie, scegliendo solamente dei particolari: ovvero il prospetto centrale del corpo principale, la fronte posteriore di uno dei corpi laterali e il portale dell'aula della corte

d'assise. Anche "La Casa bella" pubblica cinque delle fotografie già apparse in "Architettura e Arti Decorative", preferendo però inaugurare il suo articolo con uno scorcio "superbo" della facciata di uno dei palazzetti laterali e con la vista intera sulla facciata principale che però viene scontornata minuziosamente e fatta fluttuare nel vuoto bianco della pagina, proprio al di sopra del titolo che non si esime dal porre un fascio littorio come vezzo grafico (Figura 118). Solo nella rivista milanese compaiono poi le due sculture raffiguranti "Il Diritto" e La Legge" di Giovanni Prini, anch'esse scontornate: evidentemente è questa la resa iconografica che meglio rende quella "nuova veste architettonica più adatta alle esigenze del suo spirito in evoluzione, e più aderente ai tempi mutati"[345].



ARCH. MARCELLO PIACENTINI: IL PALAZZO DI GIUSTIZIA MESSINA - VEDUTA GENERALE DEI TRE CORPI DI FABBRICA.

Gli edifici si elevano tutti e tre su di un unico piano, e, poichè le vie circostanti sono di varie pendenze, ne consegue che il palazzetto di sinistra si trova fortemente sollevato rispetto alla Via Cesare Battisti, mentre quello di destra si trova leggermente incassato.

Gli edifici laterali sono alti m. 12, salvo le maggiori altezze degli attici in corrispondenza delle testate. Quello centrale invece è alto m. 16.

Il motivo architettonico caratteristico dei tre editici è quello di un ordine *dorico-pestano,* che comprende ambedue i piani: più basso nei palazzetti laterali, più alto in quello centrale. Le trabeazioni non seguono le regole classiche; dovendosi, per rigore di tecnica antisismica, attenersi ad una modestissima sporgenza, l'architetto ha abbandonato le formule scolastiche, preferendo creare cornici più adatte alle speciali proporzioni.

Nel rimanente, nei contorni delle finestre, nei rincassi, ecc., non vi sono che pochi piani, con salti robusti e lisci.

La ornamentazione è quasi del tutto omessa; solo qualche festone negli angoli degli attici, per far giocare la profilatura, e qualche intaglio nei portali.

V'è invece abbondanza di decorazione scultorea: nel palazzo centrale, sul colmo dell'attico, una quadriga in alluminio e bronzo (lega speciale studiata per ottenere il minimo peso), dello scultore Ercole Drei: nell'attico due grandi tondi in marmo, rappresentanti il *Diritto* e la *Legge* dello scultore Giovanni Prini, e quattro aquile dello scultore Nino Cloza. Sopra i sei finestroni del piano terreno le effigi dei sei grandi giuristi messinesi, tre dello scultore Cloza e tre dello scultore Eleuterio Riccardi. Le teste di Minerva, sui portali laterali, sono dello scultore Bernardo Morescalchi, e quelle delle finestre dello scultore Bonfiglio.

Tutte le parti aggettanti dell'edificio sono state costruite con la pietra giallo-oro di Solunto, presso Palermo, quella stessa che fu anticamente adoperata per i grandi templi di Girgenti e di Selinunte. Le parti ornamentali sono in pietra di Cilliemi molto simile all'altra, ma più fina, e più adatta alla lavorazione.

Il carattere generale dell'opera è dunque ispirato al *dorico* della Magna Grecia, ma trattato con spirito tutto personale e moderno.

* * *

Dal triplice ingresso del Palazzo centrale, si accede al vestibolo, e di qui al grande salone dei Passi Perduti, donde si accede di fronte all'aula della Corte d'Assise, nei lati alle due aule delle Preture,

360

361

117. S.a. [Carletti], arch. Marcello Piacentini, *Palazzo di Giustizia di Messina*, in "Architettura e Arti Decorative", a. VIII, n. VIII, aprile 1929, pp. 360-361.

[345] O.B.P., *Il Palazzo di Giustizia di Messina*, in "La Casa bella", a. II, n. V, maggio 1929, p.11.

10

Non è nato dalla volontà del singolo o dei singoli, bensì dalle mutate condizioni di vita: dal cemento armato che non è più il mattone e la pietra e che come ogni buon materiale ha la sua estetica, dai meravigliosi progressi in ogni branca della tecnica, che hanno aperto agli artisti un'estesissimo campo di possibilità, dall'urbanesimo che ha fatto rincarare le aree ed ammassare la gente in ambienti ristretti, dalla città strepitosa che fa ricercare per giusta reazione, una decorazione pacata, sobria, essenziale e dei mobili rispondenti appieno alla loro funzione per il nostro *comfort*, per il nostro bisogno di calma.

Fintanto che non ritorneremo al tram a cavalli, ai muri massicci, a Milano e Roma grosse città di provincia anzichè metropoli, allo spazio non conteso, l'arredo moderno guadagnerà sempre terreno, perchè risponde non ad un capriccio estetico, ma a delle precise necessità che vanno mano a mano rendendosi palesi anche a chi non s'è mai occupato di problemi di arte applicata.

Ed il timore della caducità può dirsi infondato, purchè la scelta sia stata oculata e diretta ad una produzione artisticamente pregevole.

È questo precisamente il punto essenziale: scegliere bene, accettare con cautela, non lasciarsi mistificare dalla suggestiva etichetta di « moderno » sulla quale v'lu pure chi specula, come per tanto tempo s'è fatto e fa tutt'ora per « l'antico ».

Stile moderno?

Non stile ancora, ma tendenze moderne, bisogni materiali ed estetici sentiti dalle masse, tutti gli elementi quindi necessari per la creazione di quello che soltanto la prospettiva del tempo permetterà di chiamare « stile ».

Il discernere può essere difficile, ma un postulato si può enunciare: l'arte nuova trae il suo soffio animatore da un'aspirazione diffusa all'equilibrio, all'armonia, alla sobrietà; tutto quanto è acrobazia, ricerca del nuovo ad ogni costo, irrazionale snobismo, *non è moderno*.

A. BONFIGLIOLI

Un superbo scorcio della facciata del Palazzo di Giustizia Messina, opera insigne di Marcello Piacentini, quale tratta articolo che segue.

11

IL PALAZZO DI GIVSTIZIA A MESSINA

Tra le magnifiche ricostruzioni dei palazzi di Messina, il Palazzo di Grazia e Giustizia, recentemente inaugurato, è veramente quella che dòmina e che rappresenta un' altra incancellabile affermazione della genialità architettonica di Marcello Piacentini, onore fattivo e sempre in continua àscesi tra il risveglio dell'arte italiana.

Progettato fin dal 1912, il palazzo fu iniziato, nelle sue fondamenta poco prima della guerra, durante la quale vennero ripresi i lavori che non poterono essere proseguiti per i torbidi politici sopravvenuti dopo l'armistizio. Nel frattempo l'autore, pur lasciando intatto il progetto strutturale, concepì una nuova veste architettonica più adatta alle esigenze del suo spirito in evoluzione, e più aderenti ai tempi mutati.

Sollecitamente vennero ripresi i lavori e condotti alacremente fino al compimento dell'opera che è un vero gioiello (se non può chiamar-

118. S.a. [Carletti], arch. Marcello Piacentini, *Palazzo di Giustizia di Messina*, in "La Casa bella", a. II, n. V, maggio 1929, pp. 10-11.

Per quanto riguarda invece la Casa Madre dei Mutilati, dal Fondo Piacentini emerge una corrispondenza, risalente al novembre 1928, tra Ugo Nebbia e l'ingegner Ernesto Rapisardi dello studio dell'architetto. In due lettere, Ugo Nebbia, che all'epoca lavora alla pubblicazione relativa alla Casa Madre commissionatagli dall'Associazione Mutilati e Invalidi di Guerra all'indomani dell'inaugurazione, chiede con particolare raccomandazione "quelle 6 fotografie 'speciali' dell'architettura Casa Madre, di cui abbiamo ieri fissato i tipi e di cui ho fatto cenno pure al fotografo Vasari"[346]; e ancora:

> ricevo in questo momento il suo plico con le due belle fotografie della porta di Giovanni Prini. Grazie.
> Le raccomando però assai vivamente anche l'invio delle altre 6-8 fotografie di particolari architettonici della Casa Madre, giusta il tipo ed il carattere già fra noi concordato. Tali fotografie sono per ora indispensabili perché il volume è già in stampa ed urge

[346] Lettera di Ugo Nebbia all'Ingegner Rapisardi, datata Venezia 6.XI.28 [Rif. FMP, cartella 50.3.5, settembre ottobre 1928].

> completarlo nella parte architettonica e decorativa, mobili compresi, assai manchevole. Veda perciò di favorirmi più presto che può, con altre belle fotografie Vasari[347].

Il rimando costante a Vasari e la pubblicazione sia all'interno della monografia a cura di Nebbia che sulle principali testate coeve di fotografie attribuite a questo fotografo[348], come è sicuramente il caso del Salone delle Assemblee che compare nel numero di "Architettura e Arti Decorative" del giugno 1929 e in "Emporium" di febbraio 1930, possono far supporre una commissione da parte di Piacentini allo stesso, perlomeno per quanto riguarda i particolari sia architettonici che decorativi, "mobili compresi" e gli interni. Ad avvalorare tale ipotesi è il fatto che oggi siano presenti nel Fondo Piacentini una significativa quantità di fotografie Vasari, almeno due con il Salone delle Assemblee[349] (Figura 119a e 119b), della Casa Madre dei Mutilati.

Ancora una volta, la volontà di autorappresentazione di Marcello Piacentini viene ricavata da un'analisi condotta sulla ricorrenza di questo edificio nelle diverse testate. Nelle parole dell'articolo pubblicato su "Architettura e Arti Decorative" sono utilizzati aggettivi quali "grande", "ampia", ma soprattutto si afferma che

> è evidente anzitutto il senso della monumentalità, nonostante le modeste proporzioni planimetriche (superficie coperta mq. 1650) ed altimetriche, e nonostante lo schiacciante confronto delle vicine formidabili masse della Mole Adriana e del Palazzo di Giustizia. Tale senso di monumentalità vittorioso dell'angustia della materia e delle sue necessità pratiche, emerge dal fecondo e sapiente uso dei ritmi nella distribuzione delle masse dotate di valore decorativo, e dal gioco delle proporzioni tra coteste masse e l'insieme della fabbrica. […] Ancora, a coronare l'edificio, un largo fascione occupa tutto lo spazio relativo all'altezza delle finestre del terzo piano, facendo unico motivo con la cornice terminale e contribuendo con la maestosità della sua proporzione in rapporto con l'altezza totale dell'edificio, ad accentuare il senso di monumentalità[350].

La reiterazione del termine "monumentalità" per ben tre volte in poche righe dà immediatamente l'idea di quale sia il concetto che si vuole esprimere. Il fatto che in pianta le dimensioni dell'edificio non siano poi così notevoli, porta a un accumulo conseguente di

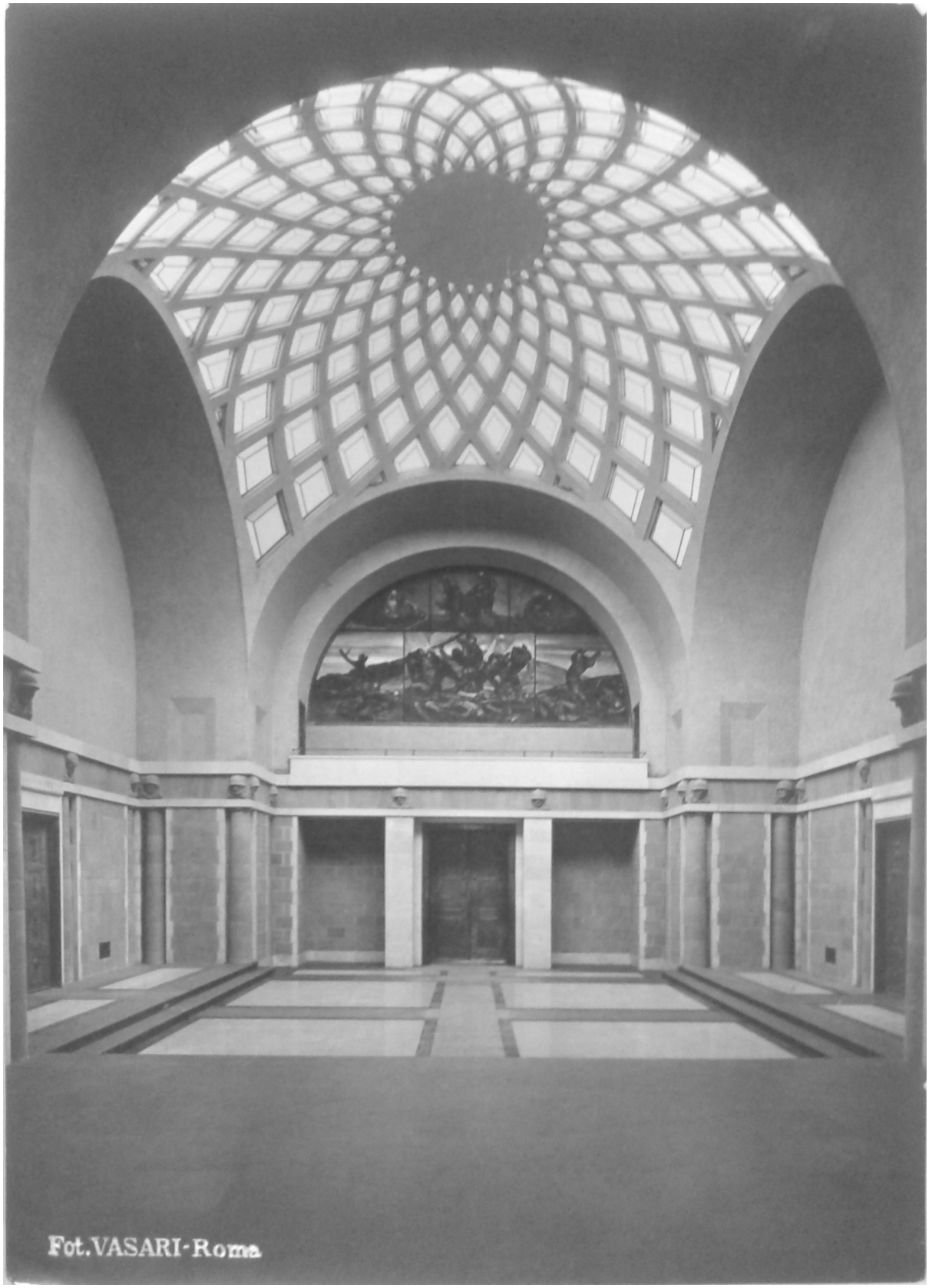
---

[347] Lettera di Ugo Nebbia all'Ingegner Rapisardi, datata Venezia 15-11-1928 [Rif. FMP, cartella 50.3.6, novembre dicembre 1928].

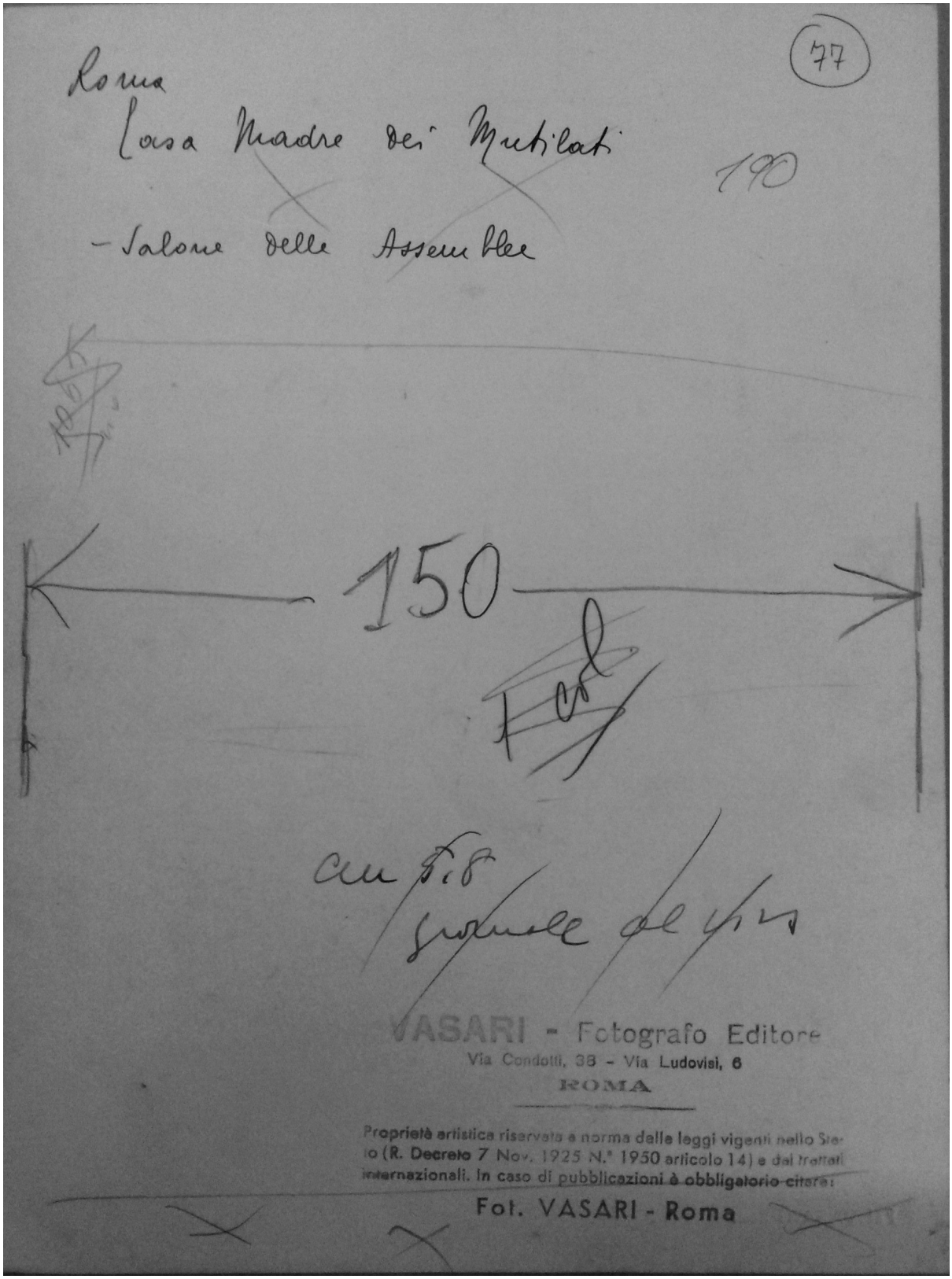
[348] La paternità della fotografia del Salone delle Assemblee, proposto da "Architettura e Arti Decorative" e da "Emporium", è verificabile proprio attraverso la pubblicazione monografica curata da Ugo Nebbia, *La casa madre dei mutilati in Roma: 4 novembre 1928, a. 7*, L. Alfieri e C., Milano 1929, in cui si riportano sia gli interni che gli esterni dell'edificio, con 28 fotografie accreditate Vasari.

[349] Sono due fotografie originali analoghe [Rif. FMP, cartella 52.8]: una con timbro a secco sul fronte e a inchiostro a tergo con alcuni segni a matita di indicazioni per i tagli "al vivo", evidentemente utilizzata per la pubblicazione; l'altra con i soli timbri.

[350] N.D.R., *La Casa Madre dei Mutilati in Roma dell'arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", a. VIII, n.10, giugno 1929, pp. 437-438.



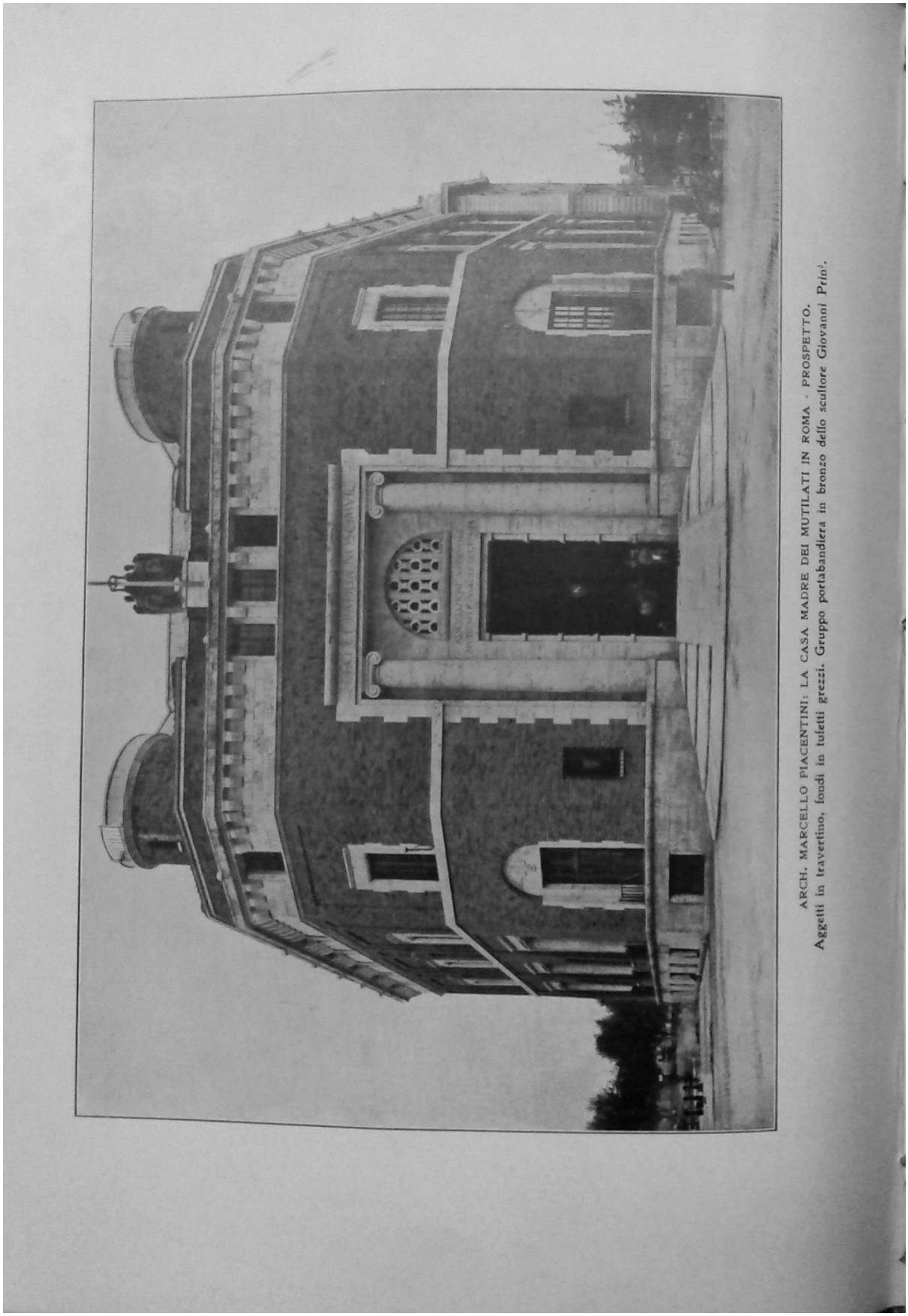
119a. Vasari, arch. Marcello Piacentini, *La Casa Madre dei Mutilati in Roma. Il Salone delle Assemblee*. Recto della fotografia, in FMP, cartella 52.8.



119b. Vasari, arch. Marcello Piacentini, *La Casa Madre dei Mutilati in Roma. Il Salone delle Assemblee*. Verso della fotografia con indicazioni tipografiche e timbro del fotografo, in FMP, cartella 52.8.

immagini fotografiche che invece possano avvalorare, anzi amplificare le parole dell'articolo e rendere coerentemente il senso di maestosità che l'edificio trasmette. Pertanto Piacentini sceglie delle fotografie in cui il corpo architettonico arriva a riempire tutto il campo, facendo pressoché scomparire totalmente i brani di cielo e il terreno del piazzale antistante l'ingresso, in particolare nella fotografia del prospetto principale, ripubblicata esattamente uguale anche nel gennaio-febbraio 1931, in cui la Casa Madre si erge imponente e perfettamente al centro dell'immagine, vista tanto ravvicinata quanto possibile (per non tagliarne le estremità), con uno scorcio dal basso evidente. La forma triangolare dell'edificio, che terminerebbe (virtualmente poiché è smussata) con la punta proprio laddove è collocato l'osservatore, amplifica la proiezione di tutto il corpo architettonico in avanti e dunque il senso di imponenza: questo è ulteriormente moltiplicato anche dalla collocazione della figura umana sia di fronte al portale d'ingresso che di lato a destra, un modo per rendere le proporzioni mastodontiche della Casa Madre (Figura 120). Anche "Emporium" opta per la stessa fotografia e la accompagna con l'interno già visto del Salone delle Assemblee, mentre "Casabella" riporta sì il prospetto principale, molto simile ai precedenti, ma in realtà leggermente disassato e arretrato, con una filettatura nera a inquadrarlo, come fosse una cartolina. "Ritmo, semplicità e arditezza" sono gli aggettivi che la descrivono e che l'apparato iconografico pare confermare, accompagnando alla facciata quattro interni di scorcio e dinamici e tre particolari di arredi scontornati, mostrando più l'apparato decorativo dell'edificio che quello architettonico; tendenza questa sposata da "Domus" che sceglie di mostrare solamente dei particolari dell'arredamento, come le tarsie ma soprattutto le porte, sovrapponendo le immagini a spigolo quasi fossero delle carte da gioco.

Un rapporto analogo a quello con Vasari è ipotizzabile anche con lo stabilimento Anderson di Roma, benché le fotografie inserite all'interno dei cataloghi fotografici editi e aggiornati periodicamente, che si riferiscono soprattutto a opere romane di Piacentini, risultino mai pubblicate dalle riviste di settore coeve. Della Casa Madre sono presenti due fotografie, una dell'esterno e l'altra del Salone delle Assemblee; vi sono poi opere architettoniche realizzate anche fuori della Capitale, come il Monumento alla Vittoria di Bolzano, presente in un solo



ARCH. MARCELLO PIACENTINI: LA CASA MADRE DEI MUTILATI IN ROMA - PROSPETTO.
Aggetti in travertino, fondi in tuletti grezzi. Gruppo portabandiera in bronzo dello scultore Giovanni Prini.

120. S.a., arch. Marcello Piacentini, *La Casa Madre dei Mutilati in Roma*, in "Architettura e Arti Decorative", a. VIII, n. X, giugno 1929, s.p. e in "Architettura e ArtiDecorative", a. X, n. V-VI, gennaio-febbraio 1931, s.p.

esemplare[351].

È ad ogni modo citato il nome del "Signor Anderson" in una minuta presente nel Fondo Piacentini, datata "Roma 22 Ottobre 1936 XIV°" e indirizzata a Luigi Alfieri, evidentemente circa la nuova pubblicazione in occasione dell'ampliamento della Casa Madre, in cui si afferma:

> ha potuto prendere ugualmente gli accordi necessari con il Signor Anderson.
> Per la copertina, ho parlato con S.E. Piacentini e la Sua opinione sarebbe di tralasciare lo schizzo disegnato a cui si era pensato come fondo alla scritta, per fare più modernamente e non meno elegantemente un fondo con una fotografia stampata più in chiaro ed in tinta sepia o verde o come Ella crederà meglio, con un effetto tale che la [?]ppicchi poi bene sopra.
> Il tipo sarebbe simile a questo che Le unisco, […] da un giornale, ma naturalmente la fotografia sarà una di quelle mandate da Anderson. Il testo è: LA CASA MADRE DEI MUTILATI IN ROMA 1936 XIV°[352].

Dunque si fa riferimento a più fotografie Anderson che verranno inviate non da Piacentini, o da chi per lui, ma questa volta direttamente dal fotografo al Cavalier Alfieri: tale "delega" diretta allo stabilimento Anderson fa semmai presupporre che gli esemplari richiesti non fossero presenti nello studio di Piacentini, il cui archivio presenta oggigiorno un solo e inedito esempio che mostra l'edificio da tergo, da assegnare con certezza alla ditta Anderson grazie al timbro apposto sul retro. Ponendo a confronto la fotografia della vista esterna della Casa Madre in archivio Anderson e la stessa vista che introduce l'articolo, già citato, pubblicato su "Architettura e Arti Decorative", si notano tra l'altro delle sottili differenze che fanno supporre a una campagna fotografica successiva rispetto a quella Vasari, effettuata da parte degli Anderson forse proprio al fine della pubblicazione sull'ampliamento dell'edificio. Sono delle minime evidenze architettoniche sul piano strada, sia sulla destra, dove si intravedono dei colonnini con una ringhiera, che sulla sinistra, dove si percepisce un corpo

---

[351] In dettaglio, le fotografie Anderson relative a opere di Marcello Piacentini presenti nei cataloghi a stampa dello stabilimento romano e tutt'ora conservate all'interno dell'omonimo Fondo presso la F.lli Alinari di Firenze sono: Il Salone interno [Rif. Archivio Fotografico D. Anderson, ADA n. 040939] e la struttura architettonica esterna [ADA n. 040169] della Casa Madre dei Mutilati in Roma; la struttura architettonica esterna della Chiesa di Cristo Re a Roma [ADA n. 040090] e l'ingresso del Palazzo del Rettorato nella Città Universitaria di Roma [ADA n. 040549], [ADA n. 040550] e [ADA n. 040551], tutte fotografie datate 1940 ca.; la Torre dei Caduti a Bergamo [ADA n. 032351], scatto datato 1932 ca.; l'esterno del Palazzo delle Corporazioni a Roma [ADA n. 040172], fotografia risalente al 1940 ca.; il Palazzo del Banco di S. Spirito a Roma [ADA n. 031184], scatto databile 1927 ca.; l'Albergo degli Ambasciatori a Roma [ADA n. 031355], fotografia del 1932 ca.; il Monumento alla Vittoria di Bolzano [ADA n. 040797], in uno scatto datato 1930 ca.

[352] Lettera senza mittente, per conto di Marcello Piacentini, indirizzata a Luigi Alfieri e datata Roma 22 Ottobre 1936 XIV° [Rif. FMP, cartella 51.4.7].

basso, un muretto, e dei pali in legno che potrebbero essere elettrici o da cantiere (Figura 121a e 121b).

Anche nel Salone delle Assemblee si notano due panche laterali e un tavolo centrale con quattro sedie non presenti nella fotografia Vasari risalente al 1928-1929.

Dunque in questa prima fase, concomitante con la fine degli anni Venti, Piacentini fa una selezione *a valle*, ovvero scegliendo in sede di pubblicazione le fotografie più adatte a dare di sé l'immagine che più lo rappresenta, quella di una monumentalità classica e tradizionale, quella di un moderno che si rinnova nella classicità.

Ben diverso appare il Piacentini degli anni Quaranta, quando cioè commissiona le fotografie del Palazzo di Giustizia di Milano allo Stabilimento Fotografico Crimella: si tratta di un servizio fotografico del tutto speciale, che comprende le immagini che andranno a illustrare la sua opera nel fascicolo doppio speciale di gennaio-febbraio 1942 ma soprattutto in una fine pubblicazione

> di gran lusso, simili a quella testè pubblicata a Berlino per il Palazzo della cancelleria del Reich: formato 29x36,5; rilegatura in tela azzurra e scritte e simbolo in oro vero inciso; sopracopertina in tricromia; custodia di cartone; peso di una copia kg 1,500[353].

Si specifica che il testo, la cui pubblicazione è inizialmente prevista per il mese di ottobre 1941 poi posticipata alla primavera del 1942[354], sarà bilingue, italiano e tedesco, poiché se ne programma la vendita anche in Germania, con una prefazione di Giuseppe Bottai ed edita dalla casa editrice Tumminelli, in realtà sarà poi Garzanti, in 1000 copie numerate. Un totale di 136 pagine delle quali 96 sono riservate a immagini in nero di cui una metà circa a piena pagina, per 144 illustrazioni in tutto, 8 pagine a colori e 16 con disegni di progetto e particolari grafici.

Contemporaneamente a tale pubblicazione "d'arte e di gran lusso", come documenta un'altra minuta di Piacentini, questa volta a Rapisardi, datata Roma 14[o 15] maggio 1941.XIX,

---

[353] Lettera inviata da Piacentini al Podestà di Milano, Conte Sen. Gian Giacomo Gallarati Scotti, datata Roma 13 maggio 1941.XIX. [Rif. FMP, cartella 94.3.3].

[354] Una minuta datata Roma 26 Marzo 1942.XX da parte di Piacentini al Podestà di Milano riprende la "corrispondenza intercorsa nel passato circa l'edizione di un volume dedicato alla illustrazione del Palazzo di Giustizia di Milano, volume che avrebbe dovuto essere affidato alla Casa Editrice Tumminelli […] ma [sarà edito] dalla Casa Editrice Garzanti. 2°) Resta confermato quanto concordato con l'Arch. Marconi, che cioè di tale volume, ricchissimamente illustrato con grandi tavole fuori testo, di cui sono state viste le bozze e stabilito il tipo della copertina in tela con relativa dicitura e l'aggiunta di un'altra tavola fuori testo, saranno date per lo stesso prezzo […] N. 500 copie anziché N. 350" [Rif. FMP, cartella 94.4.1].
Una minuta del 23 Maggio 1942.XX testimonia l'omaggio fatto da Piacentini al Duce del libro, grazie alla lettera al suo Segretario particolare Nicolò De Cesare [Rif. FMP, Cartella 94.4.2].

40169 - ROMA - Casa Madre dei Mutilati - Arch. Piacentini - (Stab. D. Anderson

SOMMARIO DEL X FASCICOLO - ANNO VIII.

N. D. R.: La Casa Madre dei Mutilati in Roma dell'arch. Marcello Piacentini, con 28 illustrazioni.

Corriere architettonico: Alcune vetture del Treno Reale decorate da Giulio Casanova, con 7 illustr. - Una sala da thè nell'Hôtel Majestic in Roma dell'ing. Ugo Gennari, con 5 illustrazioni.

Notiziario: La Biblioteca Nazionale di Firenze dell'arch. Cesare Bazzani, con una illustrazione. - Una Cappella votiva per i Caduti di Ponte Buggianese dell'arch. R. Brizzi, con 4 illustrazioni.

Recensioni.

Commenti e polemiche.

Cronaca dei monumenti, con 12 illustrazioni.

Sindacato Nazionale Architetti: Pagine di vita Sindacale.

COMITATO DI REDAZIONE:

Consiglio Direttivo: ALBERTO CALZA BINI, Segretario Generale del Sindacato Nazionale Architetti - EDGARDO NEGRI, Presidente dell'Associazione Artistica fra i Cultori d'Architettura in Roma - CARLO CECCHELLI - GINO CHIERICI - GUSTAVO GIOVANNONI - GIOVANNI MUZIO - MARCELLO PIACENTINI - CALOGERO TUMMINELLI.

Redattore capo: PLINIO MARCONI. *Redattori:* LUIGI LENZI - LUIGI PICCINATO - CESARE VALLE

REDATTORI CORRISPONDENTI IN TUTTE LE CITTÀ ITALIANE ED ALL'ESTERO.

DIREZIONE: ROMA, Via Michelangelo Caetani, 32, Palazzo Mattei.

IV

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI MODERNE – VILLA REALE DI MONZA

APRILE-OTTOBRE 1930 ANNO VIII

Mobili, vetri, ceramiche, marmi, bronzi, oreficerie, tessuti, ricami, ecc., tutte le industrie d'arte davvero efficienti o capaci di rinnovarsi saranno rappresentate all'Esposizione secondo criteri di qualità e non di quantità. Il Direttorio organizzatore andrà cordialmente a visitare gli artisti, gli artigiani e gli industriali per raccoglierne e coordinarne le opere, e nella Villa di Monza si occuperà di distribuirle nel miglior modo, così da evitare ai produttori rischi, spese e delusioni, ed assicurarsi in tempo debito che i committenti ed i compratori possano venire, nella qualità e nella quantità, prontamente e degnamente soddisfatti.

CHIEDERE PROGRAMMI E INFORMAZIONI E INDIRIZZARE LE DOMANDE DI PARTECIPAZIONE ALLA DIREZIONE: MILANO, VIA G. NEGRI, 10 - TELEFONO 37-587

ARCH. MARCELLO PIACENTINI: LA CASA MADRE DEI MUTILATI IN ROMA.

LA CASA MADRE DEI MUTILATI IN ROMA

dell'Architetto MARCELLO PIACENTINI

Anche di questo edificio dell'Architetto Marcello Piacentini, inaugurato nello scorso novembre in occasione del decennale della Vittoria, vennero offerti su riviste e giornali vaste riproduzioni ed analisi estetiche dovute ai più noti critici d'arte. Noi dunque, nel presentare dell'illustre artista condirettore della nostra Rivista, la più recente opera, che d'altronde è ormai presente alla mente di tutti, ci limiteremo, oltre l'esauriente documentazione grafica e fotografica, a dire poche cose circa i caratteri obbiettivi.

Il perimetro planimetrico dell'edificio ha la forma di un grande triangolo con vertice tronco verso la piazza Cavour.

433

121a e 121b. (In alto) Anderson, arch. Marcello Piacentini, *La Casa Madre dei Mutilati in Roma. Struttura architettonica esterna* [ADA n. 040169]. ©F.lli Alinari I.D.E.A. S.p.a.; (In basso) Vasari, arch. Marcello Piacentini, *La Casa Madre dei Mutilati in Roma*, in "Architettura e Arti Decorative", a. VIII, n. X, giugno 1929, p. 433.

per "Architettura" si potrà fare una pubblicazione di carattere più tecnico, con piante, particolari e foto anche dei macchinari, degli impianti, etc. Per questo il materiale dovrebbe essere pronto per fine Maggio.
Con queste due pubblicazioni, che dovrebbero tra loro integrarsi (una più artistica, l'altra più tecnica), si potrà degnamente illustrare la grande opera, ed avere anche noi quella soddisfazione morale che meritiamo[355].

Tralasciando tutta la serie di lettere intercorse tra l'Editore Garzanti e la redazione di "Architettura", nella persona di Plinio Marconi, circa la consistenza dello stesso fascicolo che da 80 pagine complessive arriva a più di 100, pubblicità incluse, interessa soprattutto la lettera che Piacentini invia a Raffaele Calzini, invitandolo a scrivere una presentazione proprio per il doppio numero di "Architettura". Piacentini stila ben otto pagine in cui descrive la sua opera nei minimi particolari, in modo da dare a Calzini più informazioni possibili e il risultato è un articolo che, benché di "carattere piuttosto giornalistico, con scarso approfondimento e non rilevante capacità di penetrare nell'organismo costruttivo", come spiega Marconi in una lettera a Piacentini datata Roma 20 gennaio 1942.XX[356], viene accettato dal committente proprio perché le correzioni da apportare sono minime[357]. Scrive dunque Piacentini:

Mio caro Calzini, La Rivista "Architettura" pubblicherà nei primi due numeri riuniti del 1942 (Gennaio e Febbraio) una esauriente illustrazione del Palazzo di Giustizia di Milano. Circa 100 pagine, circa 160 illustrazioni tra fotografie e grafiche, due pagine a colori. Vi saranno tutti i disegni di piante, prospetti, sezioni, particolari, fotografie dal vero, sia delle parti architettoniche, sia delle parti decorative, sia delle opere d'arte (le migliori soltanto). […] Vorrei far precedere tutto ciò da due o tre pagine di presentazione, con una grossa firma, e vorrei che la firma fosse: RAFFAELE CALZINI. Cosa ne pensi? Ti senti di non dir male della mia più grande (grande nel senso di grossa) opera? Venuta alla luce in un periodo poco propizio, nessuno ne ha parlato a fondo: qualche articoletto qua e là, più di cronaca che di critica. Molto nota all'estero e soprattutto in Germania, dove è giudicata con grande riconoscimento. Eccoti qualche nota… per invogliarti a scrivere. Io ho inteso soprattutto dare all'edificio, esternamente e internamente, un

---

[355] [Rif. FMP, cartella 94.3.3].
[356] Evidentemente questo è il giudizio precedentemente espresso da Piacentini a Marconi che si limita ad aggiungere: "io per conto mio, in una nota redazionale, aggiungerò qualcos'altro a complemento di quanto dice Calzini: il cui scritto anche a me è sembrato di carattere piuttosto giornalistico…" [Rif. FMP, cartella 114.2].
[357] "Roma 17 Gennaio 1942.XX / Mio caro Raffaele, Ti sono molto grato. Hai messo a posto il mio Palazzo, con pennellate larghe e sicure: una presentazione chiara, che ne fa comprendere il carattere, il significato, l'importanza, sia nei riguardi del contenuto architettonico, sia nei riguardi di Milano. Hai perfettamente imboccato il tono. Su due punti soltanto vorrei richiamare la tua attenzione; più per chiarire che per cambiare.
- Toglierei l'allusione alla polemica ojettiana: meglio non stuzzicare…
- Concederei una migliore parola per i pittori che hanno veramente fatto bene, citandoli come hai fatto per gli scultori: e cioè Funi, Ferrazzi, Conti, Vagnetti, Colacicchi, Usellini, etc. insistendo così nel concetto di aver voluto chiamare a rapporto tutti, o quasi, i rappresentanti dell'arte italiana di questo ventennio… cosicché il Palazzo si presenta come un campione di un'epoca" [FMP, cartella n. 114.2].

> carattere monumentale, ma edificando rigorosamente su basi funzionali. […] La risonanza all'estero, specialmente in Germania, di questo Palazzo è stata grandissima, non ostante la gravità dell'ora. Per importanza, per mole, per ricchezza di materiali, per il risultato, questo Palazzo costituisce uno degli avvenimenti più salienti nel campo dell'Architettura mondiale. È una delle opere che in una Città capitano, ogni 100 anni come nell'800 a Roma, il Monumento a Vittorio Emanuele e il Palazzo di Giustizia. A me è toccata questa fortuna […] ed è questa certamente l'opera mia maggiore: l'opera che caratterizza un artista e lo fissa nella critica[358].

Una tale enfasi e importanza data alla propria opera, come se rappresentasse l'emblema del suo passaggio nella storia, e alla pubblicazione di un numero speciale di cui se ne studiano minuziosamente i passaggi, deve essere illustrata da fotografie di altrettanto valore e questo è sicuramente il motivo per cui Piacentini, tramite Rapisardi, dirige fin nei minimi dettagli la ripresa del suo Palazzo, di cui si richiede con insistenza, oltre alle altre, una fotografia centrale della facciata, come testimonia lo scambio epistolare con Crimella, risalente ai primi mesi del 1942:

> Spett. Ditta Crimella Milano (all'attenzione del Comm. Aragozzini)
> L'Eccellenza Piacentini desidera avere una veduta della fronte principale (Corso di Porta Vittoria) del Palazzo di Giustizia. Per avere tale veduta il punto di vista deve essere posto sull'asse dell'ingresso, piazzando la macchina verso la Chiesa di S. Pietro in Gessate. La veduta deve risultare quasi una proiezione ortogonale. Questa veduta, che l'Ecc. Piacentini desidera, ve l'ho sempre chiesta ma voi mi avete prospettato delle difficoltà per eseguirla. Se la difficoltà consiste nei molteplici pali (luce, tram, telefoni, etc.) credo che facilmente si possa superare. Oltre questa veduta, l'Ecc. Piacentini desidera una foto della grande statua della Giustizia, del Cortile d'Onore: il punto di vista deve essere quello naturale e cioè piazzando la macchina al piano del cortile[359].

In una successiva lettera del 15 gennaio, Rapisardi ribadisce la necessità di esecuzione entro dieci o dodici giorni, pena l'annullamento dell'ordine, e aggiunge che i fotografi possono fare come meglio credono per la ripresa della facciata e per una migliore riuscita. Questi ultimi rispondono quindi di aver eseguito le due pose del Palazzo di Giustizia e che

> riguardo alla facciata questa non è completa e ciò perché al limitare della Piazza S. Pietro in Gessate Vi sono delle piante che essendo in primo piano coprirebbero tutta la facciata. Oggi poi ci telefonano a nome di S.E. Piacentini per eseguire tre selezioni a colori di una aula, della corte d'Assise, e dell'Ambulatorio ove Vi sono i tre bassorilievi. Per quest'ultimo date le condizioni di luce non è il caso neppure di tentare. Per l'aula non Vi sono grandi difficoltà salvo l'illuminazione artificiale e per quella di Assise se ci si limita al mosaico e al banco di Presidenza la cosa può essere fatta bene, ma se si vuole un

[358] Lettera di Piacentini a Calzini del 2.1.42.XX [FMP, cartella n. 114.2].
[359] Lettera di Ernesto Rapisardi alla Ditta Crimella di Milano, datata Roma 2 Gennaio 1942.XX [FMP, Cartella 94.4.1].

> campo maggiore il colore di tutti i banchi invade tutto il campo rimanente con risultato negativo come già abbiamo constatato in una prova eseguita mesi fa e che non abbiamo creduto bene consegnare[360].

Puntuale, Rapisardi risponde allora con ulteriori delucidazioni, affermando che Piacentini desidera solamente due pose a colori, ovvero quella relativa all'aula d'Assise, per la quale i fotografi possono limitare il campo come suggerito, e l'altra, dell'Ambulatorio, limitandosi anche in questo caso ai soli altorilievi comprendendo le due lesene e i lumi "e precisamente come la posa corrispondente al n. 72. Per queste selezioni a colori ci avete dichiarato che il risultato non sarà perfetto, ma non comprendiamo le ragioni, tanto più che trattasi di interni, per i quali potere adoperare luce artificiale"[361]. Per i Crimella risponde infine Vincenzo Aragozzini, in data 11 febbraio[362], affermando di aver provveduto alla spedizione delle

> due nuove fotografie della facciata del Palazzo di Giustizia per l'esecuzione delle quali si è reso necessario il carro ponte dell'Azienda Elettrica per poter arrivare all'altezza necessaria onde evitare le piante che impedivano l'arretramento della macchina.
> Spero che così vada bene. La neve che si vede per la strada si potrà farla togliere prima di far fare la riproduzione per la nota pubblicazione.
> Per la statua della Giustizia mi sono attenuto alle Vs/ precise istruzioni e cioè stando al piano di terra: ora ritengo che la vogliate dal piano del loggiato ma il guaio è che la neve sul terreno è molta e non si può togliere senza rovinare il tappeto verde.
> Appena sarà in condizioni da potersi fare, sarà cosa fatta. Le due fotocolore sono già in stampa e mi auguro che se tutto procederà regolarmente potranno essere pronte per i primi giorni della ventura settimana[363].

Ecco dunque la committenza piacentiniana all'opera, la sua regia nella costruzione di un'immagine di sé, ai fini esclusivi della pubblicazione, che risulti la più esplicativa e precisa possibile. Il fotografo si attiene allora alle precise istruzioni dell'architetto, passando in secondo piano ma comunque sempre a stretto dialogo con il committente.

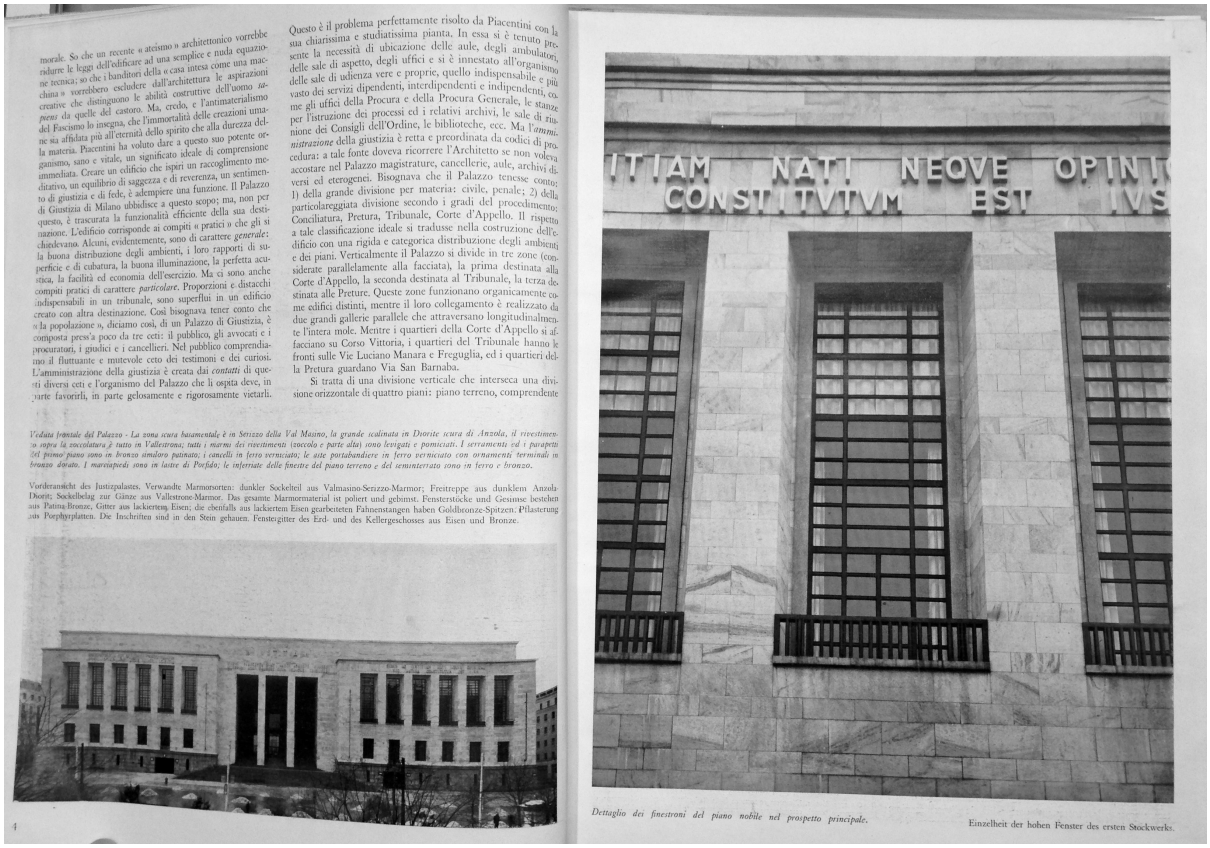
Come si traduce allora tutta la serie di disposizioni di Piacentini all'interno della sua rivista "Architettura"? Il centinaio di pagine del periodico evidenziano una differenza netta dal Piacentini del Palazzo di Giustizia di Messina o della Casa Madre di Roma: ben sette

---

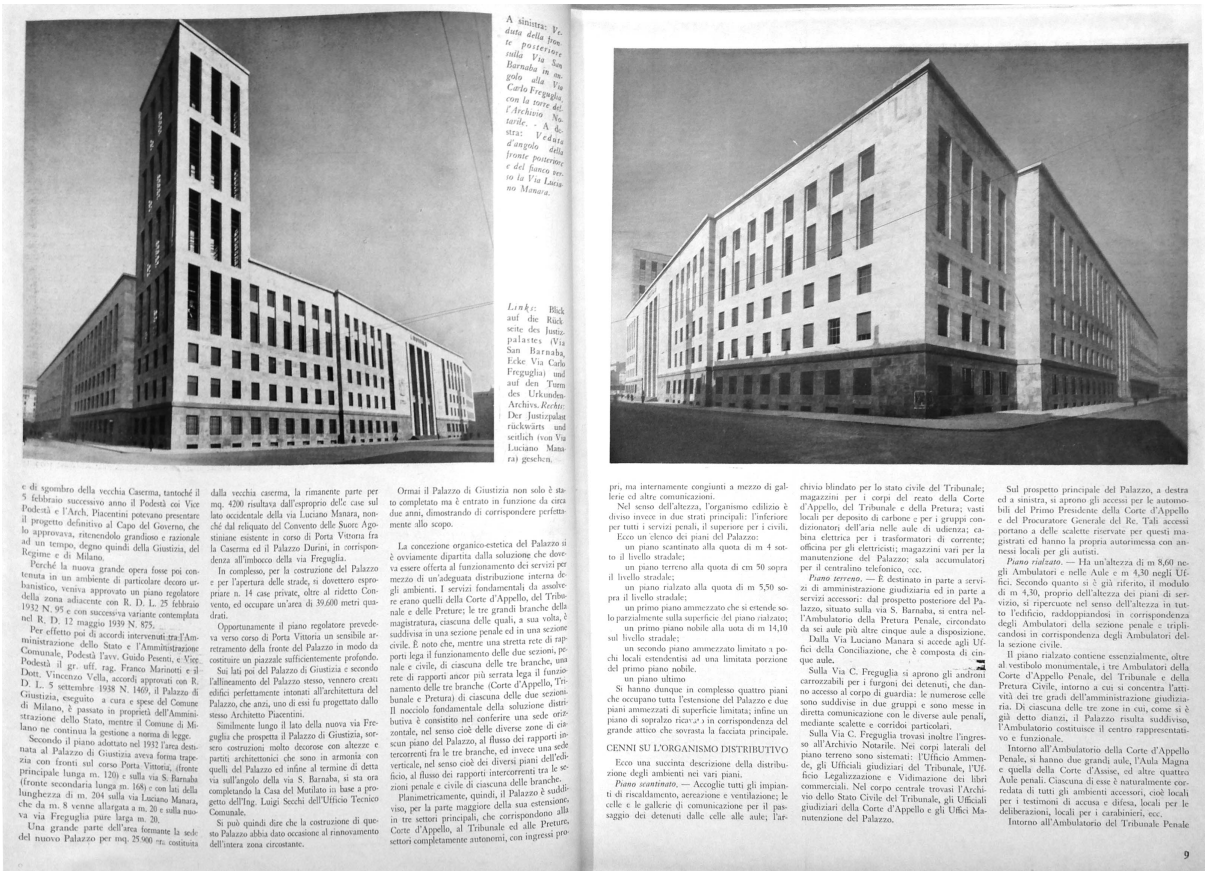
[360] Lettera da parte dello Stabilimento Fototecnico Crimella a Rapisardi, datata 24 gennaio 1942 XX [FMP, Cartella 94.4.1].
[361] Minuta datata Roma 27 Gennaio 1942.XX [FMP, Cartella 94.4.1].
[362] Nella lettera si fa inoltre riferimento a "una telefonata da parte di un Architetto che veniva da Roma e che aveva urgenza di fare queste copie". Probabilmente si tratta di Plinio Marconi che, proprio il 10 febbraio 1942 invia una cartolina da Milano a Piacentini, in cui si fa cenno esattamente alle fotografie a colori mancanti: "le fotografie a colori di Crimella sono indietro. Solo ieri si è deciso a farle: temo ci farà ritardare perché poi la preparazione degli zincotipi a tricromia è lunga" [FMP, Cartella 114.3].
[363] Lettera di Aragozzini a Rapisardi datata 11 febbraio 1942 XX [FMP, Cartella 94.4.1].

fotografie ritraggono gli ingressi di Milano con degli scorci evidenti e da un punto di vista ravvicinato, tranne che per la prima fotografia nella diagonale che riprende la facciata quasi per intero e l'altra citata nelle lettere, da un punto di vista rialzato e lontano per evitare le piante che si intravedono nell'estremità inferiore, insieme ai piccoli cumuli di neve raccolta (Figura 122). Uno dei dettagli dell'ingresso principale, a tutta pagina, già analizzato precedentemente, contrasta con le due figure umane piccole e appena percettibili sulla scalinata, alla stregua della Casa Madre ma in senso verticale e dunque accentuando ancor più l'altezza del colonnato squadrato e la sua incombenza, anche per lo scorcio in diagonale oltreché dal basso. Tale effetto è reiterato anche con la fotografia successiva con i finestroni del piano nobile sempre in facciata, e con quella del fronte posteriore sulla via S. Barnaba, quasi perfettamente speculare alla prima. Per le due vedute d'angolo del fronte posteriore si opta per l'uso del grandangolo in posizione ribassata e fortemente ravvicinato in modo da esagerarne la resa prospettica, tanto da trasformare il corpo dell'edificio in due enormi cunei architettonici (Figura 123). Più canonici gli interni, dove comunque si prediligono riprese grandangolari che accentuano la successione dei colonnati di travertino e di marmo che si perdono in lontananza, quasi fosse un edificio infinito, aspetto oltretutto accentuato da una luce chiara ed epifanica che promana dalle finestre e restituisce quel senso di eternità e celebrazione cercato da Piacentini per questa sua opera "storica", emblematica.

Si ritrovano inoltre le due tavole fuori testo a colori, così come i particolari dei bassorilievi e la ripresa della statua della Giustizia di Attilio Selva da due punti di vista: uno dal cortile in cui essa è collocata, l'altra dal loggiato come preferito dall'architetto: insomma, tutto quello che è commissionato viene pubblicato senza interventi ulteriori né esclusioni di alcun tipo.



122. Crimella, arch. Marcello Piacentini, *Palazzo di Giustizia di Milano. Veduta frontale del palazzo e i finestroni del piano nobile*, in "Architettura", a. XXI, n. I-II, gennaio-febbraio 1942, pp. 4-5.



123. Crimella, arch. Marcello Piacentini, *Palazzo di Giustizia di Milano. Fronte posteriore*, in "Architettura", a. XXI, n. I-II, gennaio-febbraio 1942, pp. 8-9.

4.5 Gio Ponti allo specchio. Tra autorappresentazione ed estetica della forma in "Domus" e "lo Stile"

860 e 256: questi sono i numeri che quantificano rispettivamente, all'interno di "Domus" e de "lo Stile", le ricorrenze di immagini, sia disegni che fotografie, relative a Giovanni Ponti, sicuramente una delle figure, a metà tra architetto e designer, più rappresentate nelle riviste specialistiche di architettura in Italia tra le due guerre, considerata anche la sua incidenza, relativamente inaspettata (per quanto egli sia legato da una profonda amicizia con Marcello Piacentini), all'interno di "Architettura", notoriamente orientata verso i grandi cantieri del regime e l'architettura costruita piuttosto che sulle arti decorative. L'opera di Ponti ricorre frequentemente anche tra le pagine de "L'Architettura italiana", la quale, come visto, si indirizza su un panorama più provinciale e piemontese; o in "Quadrante" e "Casabella", aspetto ovvio se posto in riferimento all'ambiente milanese, del quale tutte fanno parte, ma che diviene singolare considerando invece la politica iconografica di queste due, evidentemente le più "impegnate" politicamente parlando; infine anche in "Emporium", dove egli è il quinto architetto più rappresentato.

Insomma una notevole e inaspettata risonanza, a livello comunicativo, nel panorama della pubblicazione periodica; una presenza e affermazione, tra l'altro, non scontata ma che rivela semmai "un doppio binario": un'altra linea di tendenza nella rappresentazione capace di sviluppare un'immagine del gusto e dell'eleganza delle forme e degli arredi proprio attraverso le opere di Gio Ponti. Un "binario" che corre parallelo, autonomo e non condizionato, a quello ufficiale, romano, delle grandi opere del regime, più celebre ed esaltato, evocato e scontato.

L'immagine che Ponti vuole dare di sé è proprio quella del disegnatore di interni e di oggetti, dunque quella di arredatore e di allestitore di ambienti domestici e di negozi: in particolare, sono le sue collaborazioni e la sua attività presso le principali manifatture italiane a emergere, Richard Ginori prima fra tutte ma anche Doccia, Krupp, Lumen e Fontana Arte, tra le altre, dunque un'immagine dell'eleganza borghese che si esprime nei complementi di arredo e nell'oggettistica quotidiana della casa.

In misura minore, dall'iconografia delle riviste da lui dirette, vengono fuori l'architetto e il progettista, aspetto a suo modo interessante da indagare, cioè quale idea di sé riesca a dare anche da questo punto di vista. Ci sono delle annate particolari in cui è tale secondo aspetto a

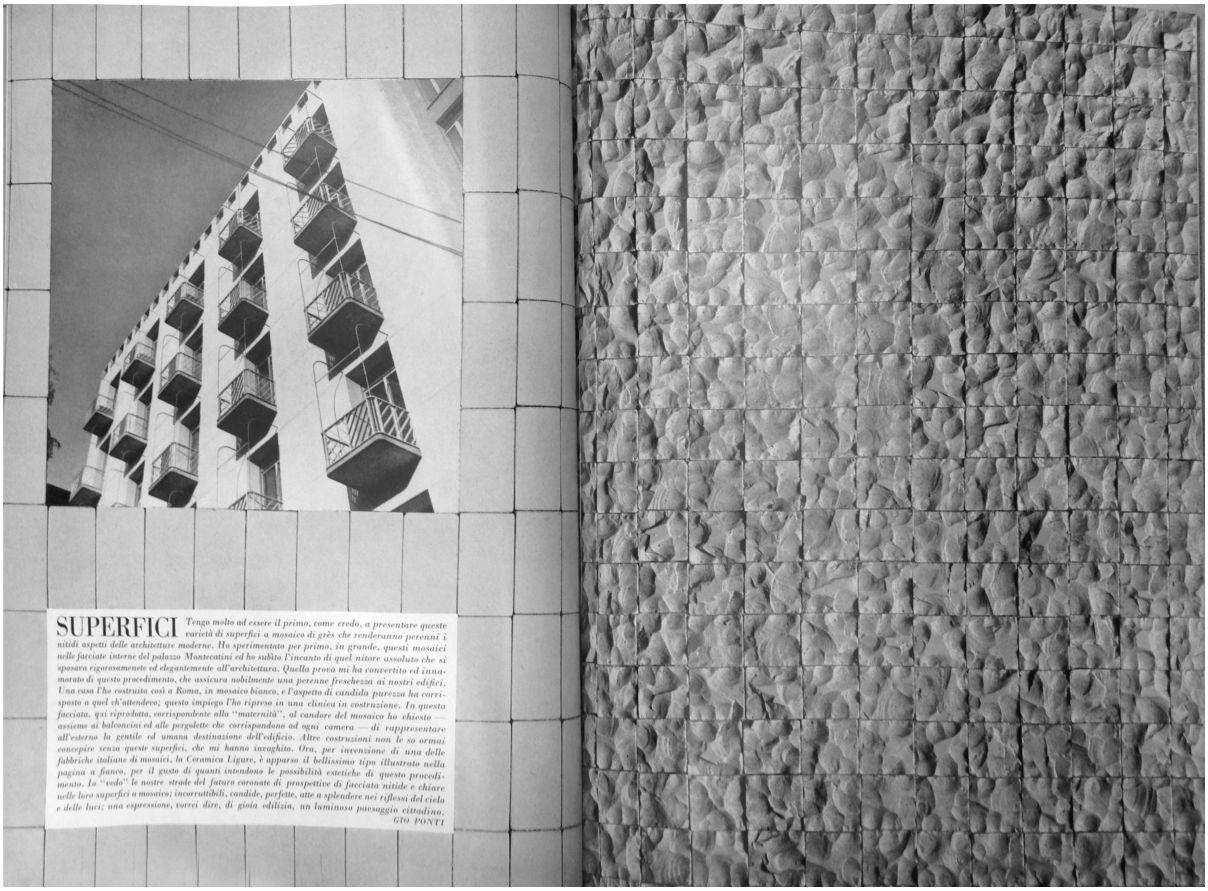
prevalere, ovvero il 1931-1932, il 1934-1935 e il 1938, e Ponti si concentra in dettaglio su un tema a lui caro, quello dell'abitazione al mare, e su una sua opera particolare: il Nuovo Palazzo della Montecatini a Milano, un edificio "industriale" che ricorre puntualmente dal 1938 in avanti ed è molto più rappresentato su "Domus" rispetto, ad esempio, alla Scuola di Matematica della Città Universitaria di Roma, costruzione invece preferita dalle altre testate.

In generale, per quanto concerne l'immagine fotografica dell'architettura di Ponti, si nota una ricerca estetica molto esibita, che tende a conferire quell'idea di sensazionalismo delle forme esterne così come delle strutture interne: insomma, Ponti vuole dare della sua opera quell'aura di bellezza e perfezione delle forme, di eleganza fino quasi a rasentare il decorativismo che fa assomigliare le sue architetture a oggetti d'arte. Tagli, luce artificiale perfetta e ben calibrata degli interni, ombre plastiche che sottolineano i chiaroscuri delle facciate e degli esterni, scintillio e primi piani sugli elementi metallici e sui particolari più tecnici, rendono impeccabilmente la materialità lussuosa delle "cose": l'acciaio, il ferro e il vetro sono allora resi come se fossero cristalli o argenteria; il cemento come la porcellana più fine; di tutto se ne percepisce minuziosamente la grammatura.

Questo è proprio il caso della presentazione di una parte del Palazzo Montecatini nel numero de "lo Stile" di febbraio 1941, di cui si riproduce il primo piano di una delle superfici a mosaico di grès: dunque l'edificio è solamente evocato, per metonimia, attraverso l'immagine ingrandita di uno tra i materiali utilizzati che lo compongono e ciò lo si comprende solamente attraverso il testo-didascalia che Ponti scrive in prima persona. Proprio questa parete candida in grès fa da texture alla pagina e soprattutto alla fotografia che vi è posta e che raffigura un'abitazione romana che presenta una facciata con lo stesso mosaico bianco, facendo assomigliare la composizione nel suo complesso a un'inserzione pubblicitaria (Figura 124):

> tengo molto ad essere il primo, come credo, a presentare queste varietà di superfici a mosaico di grès che renderanno perenni i nitidi aspetti delle architetture moderne. Ho sperimentato per primo, in grande, questi mosaici nelle facciate interne del palazzo Montecatini ed ho subìto l'incanto di quel nitore assoluto che si sposava rigorosamente ed elegantemente all'architettura. Quella prova mi ha convertito ed innamorato di questo procedimento, che assicura nobilmente una perenne freschezza ai nostri edifici[364].

[364] Ponti, Gio, *Superfici - La ceramica applicata alle facciate*, in "lo Stile", a. I, n. 2, febbraio 1941, p. 18.



124. S.a., arch. Gio Ponti, *Palazzo Montecatini a Milano. Facciata in grès*, in "lo Stile", a. I, n. 2, febbraio 1941, p. 18.

Anche nel successivo numero de "lo Stile", del maggio-giugno 1941, è la modernità delle forme, meglio l'estetismo e l'armonia delle stesse, a prevalere, attraverso fotografie che risultano finalizzate all'abbellimento degli elementi costruttivi, in particolar modo delle finestre, delle balaustre e delle porte o divisori interni: è il fascicolo dedicato al vetro e alle sue applicazioni. Una doppia pagina affianca l'immagine smarginata della facciata esterna dell'edificio della Montecatini presa di scorcio dal basso, in cui la doppia fila paratattica di finestre l'una sopra all'altra ne evidenzia l'altezza e la forte spinta verticale, mentre il taglio della fotografia alle due estremità, superiore e inferiore, fa pensare che l'edificio si sviluppi all'infinito, visualizzando le parole di Ponti quando afferma che le sue sono "perenni" "architetture moderne" (Figura 125).

All'interno di "Domus", la sede Montecatini di Milano compare due volte: la prima, nel fascicolo di aprile 1938, miniaturizzata in uno schizzo di Ponti, come parte di una vera e propria opera di catalogazione per immagini a illustrare l'articolo di Alessandro Pasquali, *Un*

125. Porta, arch. Gio Ponti, *Palazzo Montecatini a Milano. Particolare della facciata esterna*, in "lo Stile", a. I, n. 5-6, maggio-giugno 1941, s.p.

architetto ha visitato Milano[365], dove chiaramente si raccolgono tutti gli esempi di architetture degne di nota del capoluogo lombardo dal III secolo all'attualità, disposti paratatticamente in due tavole pieghevoli allegate al testo. Tale schizzo riprende i due corpi principali di facciata dell'edificio da un punto di vista leggermente disassato rispetto a quello centrale, anticipando di fatto il servizio completo sull'opera e la sua presentazione globale che verrà fatta nel numero di marzo 1939, in un articolo a firma di Ponti stesso, *Un palazzo del lavoro*[366]. In puro stile "Domus", solamente una delle immagini fotografiche presentate mostra l'edificio dall'esterno, in piccolo formato e collocata vicino al titolo, quasi ne rappresentasse l'introduzione visiva. È un'immagine molto simile a quella pubblicata da "L'Architettura italiana" in apertura al fascicolo del gennaio 1940 con un articolo firmato da Armando Melis, dove però l'edificio è ripreso da un punto di vista più ravvicinato e

365 Pasquali, Alessandro, *Un architetto ha visitato Milano*, in "Domus", a. XI, n. 124, aprile 1938, p. 32.
366 Articolo peraltro introdotto da un intervento, sempre di Gio Ponti, intitolato *Attrezzature del lavoro*, in cui si pubblica a piena pagina la fotografia, già citata, della centrale automatica della posta pneumatica nel Palazzo Montecatini con una superba visione di scorcio dal basso e diagonale. Cfr. Ponti, Gio, *Attrezzature del lavoro*, in "Domus", a. XII, n. 135, marzo 1939, pp. 34-35.

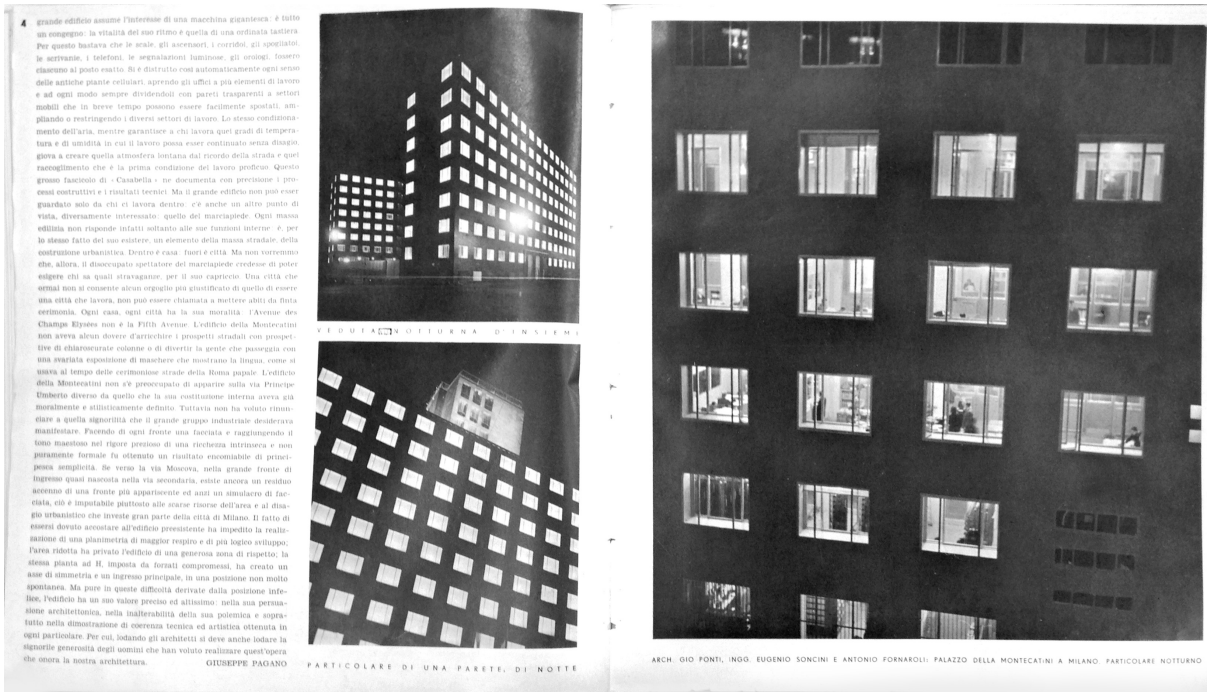
leggermente più scorciato dal basso. La rivista torinese documenta l'opera di Ponti quasi interamente attraverso i disegni di pianta: solo i particolari degli arredi all'interno degli uffici del Palazzo Montecatini accostano ai disegni alcune fotografie, in particolare per quanto riguarda le scrivanie e i tavolini, le cui didascalie riportano chiaramente il nome della ditta costruttrice; un pretesto iconografico dunque, atto evidentemente a pubblicizzare le aziende responsabili della realizzazione dei singoli complementi interni. Come ne "L'Architettura italiana", anche in "Domus" è riservato molto più spazio agli uffici interni, pubblicati anche a piena pagina, accompagnati esclusivamente dalla didascalia che riporta il nome del materiale utilizzato e ne pubblicizza una o più ditte costruttrici: ecco allora il catalogo merceologico di scrivanie, sedie, divani, mobili in legno con basi di alluminio. Tuttavia la scena restituita dalla fotografia pubblicata è quella di un interno ampio, di un allestimento d'ufficio, che ha molto più significato rispetto alla didascalia riduttivamente finalizzata a puntualizzarne i materiali utilizzati.

Questo tipo di cortocircuito è una delle caratteristiche iconografiche più diffuse nella rivista, dove, assai di frequente, le fotografie hanno una capacità narrativa di gran lunga superiore rispetto al testo della didascalia che invece pone in evidenza solamente gli aspetti costruttivi dei singoli complementi d'arredo, orientando dunque l'occhio dell'osservatore in una direzione ben precisa e connotando l'immagine che diviene funzionale, in questo caso, a pubblicizzare una scrivania, o una sedia. Interessante è anche la sequenza di tre fotografie che documentano la messa in opera delle pareti a settori mobili per la costruzione degli uffici della Montecatini: sono tre scatti successivi esattamente del solito formato quadrato e con le medesime dimensioni, dunque in continuità, disposti l'uno di seguito all'altro in ordine cronologico, come se fosse una cronistoria dell'allestimento o la sequenza di un film.

"Casabella-Costruzioni" dedica invece al nuovo Palazzo della Montecatini un inusuale, corposo, fascicolo triplo monografico, e cioè il numero 138-139-140 del giugno-luglio-agosto 1939: qui, il reportage fotografico e in generale l'apparato iconografico proposto, non può che essere completo, tanto da accludere anche delle superbe vedute notturne. Le fotografie sono accreditate in calce al frontespizio e dunque di paternità di Porta e Secco d'Aragona di Milano, e di Villani di Bologna. In tale contesto, si sceglie di documentare visivamente l'edificio presentandolo prima con tre vedute in lontananza, appena percettibile al di là della vegetazione, poi avvicinandolo e soprattutto riprendendolo in scorcio dal basso con il

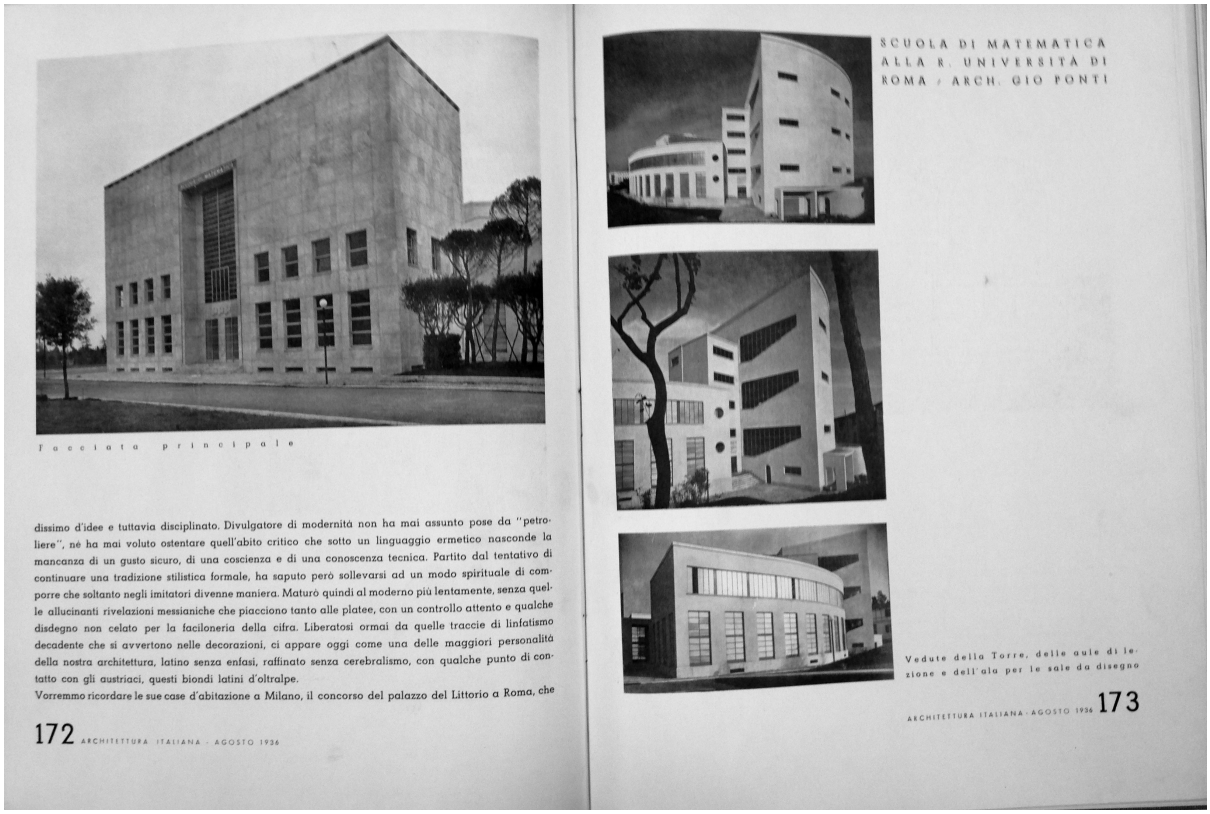
grandangolo, evidenziandone i particolari, anche in notturna, dove non si scorge altro che il reticolato chiaro delle finestre quadrate, tutte illuminate dall'interno, che si staglia sulla struttura, una sagoma nera e pressoché "a scomparsa": sembrano tre negativi dell'edificio più che riprese di notte. Subito dopo, arrivano i positivi, o meglio, tre altre vedute fotografiche a pieno giorno, dove l'effetto è contrario: le strutture murarie sono chiare e calcinate, mentre le finestre buie: per evidenziare e rendere maggiormente percepibile il gioco visivo all'osservatore, si scelgono tre scatti dove l'impostazione formale, l'inquadratura e il taglio, così come le focali utilizzate vanno letteralmente a replicare l'ordine delle precedenti vedute notturne (Figura 126a e 126b). La sequenza ripropone il medesimo schema: una veduta d'insieme in lontananza dei due corpi del Palazzo Montecatini, quasi da un esatto punto di ripresa; uno scorcio in diagonale della facciata e infine un'ampia vista da mezza altezza dell'edificio.

Per quanto riguarda la già accennata Città Universitaria di Roma, Ponti la presenta piuttosto tardi, non su "Domus", bensì ne "lo Stile" del maggio-giugno 1941, il fascicolo dedicato all'utilizzo del vetro, con un'unica fotografia che raffigura un'aula e un esterno della sua Scuola di Matematica: il punto di vista è piuttosto ravvicinato e il taglio dell'immagine pubblicata fortemente orizzontale, accentuando la parete curva e le grandi finestre del complesso. Stessa immagine che compare, anche se in dimensioni fortemente ridotte, ne "L'Architettura italiana" di agosto 1936, dove invece si dedica un articolo intero all'intervento romano di Gio Ponti, documentato fotograficamente sia per quanto riguarda l'esterno che negli interni. Per le aule viene utilizzata una focale corta e un orientamento orizzontale dell'immagine fotografica che riesce così a catturarne l'ampiezza e la disposizione dei numerosi posti a sedere; per l'atrio del corpo posteriore e per la galleria si scelgono invece due fotografie riprese con un obiettivo normale. Gli esterni alternano due immagini scorciate in diagonale della facciata principale, nelle quali è la struttura a parallelepipedo a venire esaltata, in particolare in una di esse, tramite l'utilizzo del grandangolo ravvicinato che ne evidenzia la sagoma spigolosa; stesso elemento di facciata è scelto da "Emporium" nel fascicolo di gennaio 1936, quando viene pubblicata una fotografia accreditata Vasari proprio di questa parte dell'opera di Ponti, che viene qui ripresa dall'angolo opposto e da un punto di vista più distante, in grado di contestualizzare maggiormente l'edificio nell'ambiente.



126a e 126b. (Porta, Secco d'Aragona, Villani), arch. Gio Ponti, *Palazzo Montecatini a Milano*, in "Casabella-Costruzioni", a. XII, n. 138-139-140, giugno-luglio-agosto 1939, pp. 4-7.

Sempre per quanto riguarda gli esterni della Scuola di Matematica, "L'Architettura italiana" si sofferma, a livello iconografico, sui corpi curvi delle aule di lezione e di quella per il disegno, ripresi in successione con tre immagini diverse pubblicate una al di sopra dell'altra, e nelle quali il teleobiettivo risulta predominante (Figura 127).



127. S.a., arch. Gio Ponti, *Città Universitaria di Roma. Scuola di Matematica. Facciata principale e vedute delle aule*, in "L'Architettura italiana", a. XXXI, n. 8, agosto 1936, pp. 172-173.

La costruzione di Ponti per l'università di Roma è ovviamente presente anche all'interno del fascicolo speciale pubblicato da "Architettura" nel 1935: in questo contesto, sono 7 le fotografie presenti, con tre soli interni determinati, ancora una volta, dalla biblioteca e da due aule e quattro esterni, il primo dei quali è la facciata principale, stavolta ripresa frontalmente e con una prospettiva centrale; mentre la parte posteriore con le aule e parete curva è molto ravvicinata e quasi distorta nelle linee, come se fosse la vela di un'imbarcazione.

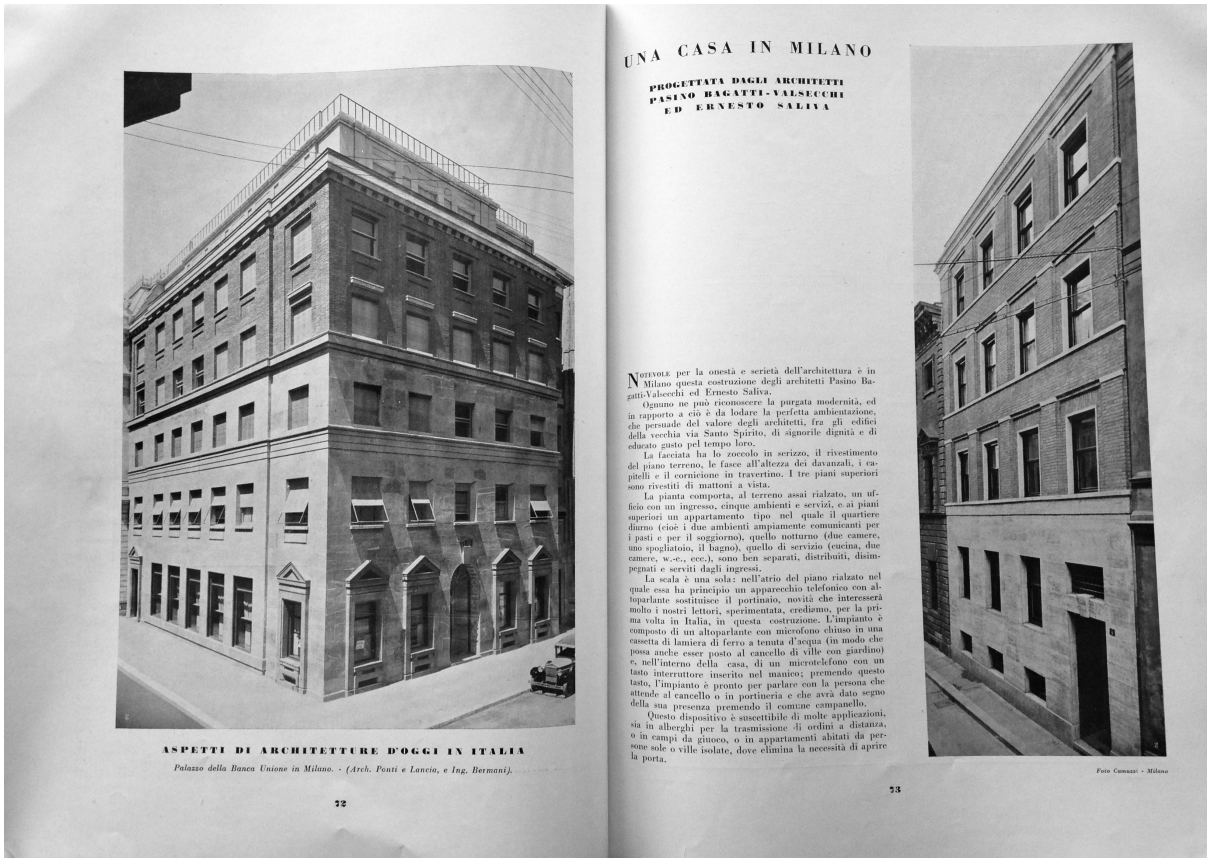
Tralasciando l'edilizia privata abitativa, soprattutto in riferimento alle case per vacanze al mare, in cui Ponti si distingue, vi è ancora una ultima realizzazione in cui è "l'architetto" a emergere: la Banca Unione a Milano, esempio pubblicato sia su "Domus" che su "Architettura" nel 1932.

Per quanto riguarda la prima, nel fascicolo di febbraio della rivista milanese, l'edificio è pubblicato con una fotografia a piena pagina con il titolo *Aspetti di architetture d'oggi in Italia*, in modo esemplare poiché unico, non vi sono infatti altre immagini che si riferiscano alle "architetture d'oggi": la Banca Unione, opera in collaborazione con Emilio Lancia, è ripresa da un punto di vista più alto rispetto al piano terra, probabilmente dalla finestra del

primo piano di un edificio frontale a quello di Ponti, con l'utilizzo di un obiettivo a focale corta e vista d'angolo. Sono rese perfettamente le prospettive e lo spigolo esibito del palazzo che pare addirittura fuoriuscire dall'immagine di cui rappresenta esattamente l'asse verticale che la taglia perfettamente al centro. Niente è censurato tramite cancellatura, né l'automobile in campo, parcheggiata in basso a destra, né i fili elettrici in alto o lo spigolo in controluce del palazzo in cui invece è collocato l'osservatore ideale. Fotografia questa che è assai simile all'altra pubblicata in aprile su "Architettura", addirittura si tratta probabilmente dello stesso scatto, a giudicare dalla posizione delle tapparelle: ma nella rivista di Piacentini la censura è totale, vengono infatti eliminati tutti quegli elementi "disturbatori" mantenuti da "Domus" e, aspetto curioso, la presenza qui di un'ombra sul terreno totalmente irreale poiché si trova nella parte esposta, evidente intervento pittorico successivo (Figura 128a e 128b). Su "Architettura", la Banca Unione è più precisamente documentata che da Ponti stesso, evidentemente perché più in linea con il linguaggio del direttore Piacentini rispetto ad altre opere dell'architetto milanese: oltre alla veduta globale esterna del palazzo, vi è anche un particolare della facciata con porte e finestre del piano terra e, soprattutto, gli ambienti interni dell'edificio milanese; il salone degli sportelli, gli uffici e addirittura i sotterranei con le cassette di sicurezza.

Al di là dell'opera di "architetto", come accennato, la vera, predominate immagine che Ponti vuole dare di sé attraverso le sue riviste è quella che deriva dalla lussuosità dei materiali e dall'estetica delle forme che si traduce in particolare con la resa fotogenica degli oggetti da lui disegnati e realizzati dalle principali manifatture italiane ed europee. Proprio questo è l'aspetto preferito da Ponti e che traspare attraverso l'apparato iconografico pubblicato: un posto di rilievo tra gli arredi, anche per la singolare presentazione nel corso dei vari anni, è occupato dalla tipologia della libreria, del portalibri, della biblioteca e del portariviste. Quest'ultimo è oltretutto un buon ausilio pubblicitario, poiché tra le riviste che vi vengono collocate all'interno, come ambientazione stessa del pezzo di design, vi è guarda caso "Domus" stessa.

Per questa tipologia, "utilità" e "funzionalità" sono le caratteristiche sempre evidenziate, espresse dai testi di accompagnamento all'immagine: così, *il mobile utilitario*, che viene pubblicato fin dal primo numero di gennaio 1928 in una fotografia Bombelli, di fatto è riproposto nel dicembre 1929 con la medesima immagine ma impaginato diversamente e



ASPETTI DI ARCHITETTURE D'OGGI IN ITALIA

Palazzo della Banca Unione in Milano. - (Arch. Ponti e Lancia, e Ing. Bermani).

72

UNA CASA IN MILANO

PROGETTATA DAGLI ARCHITETTI PASINO BAGATTI-VALSECCHI ED ERNESTO SALIVA

NOTEVOLE per la onestà e serietà dell'architettura è in Milano questa costruzione degli architetti Pasino Bagatti-Valsecchi ed Ernesto Saliva.

Ognuno ne può riconoscere la purgata modernità, ed in rapporto a ciò è da lodare la perfetta ambientazione, che persuade del valore degli architetti, fra gli edifici della vecchia via Santo Spirito, di signorile dignità e di educato gusto pel tempo loro.

La facciata ha lo zoccolo in serizzo, il rivestimento del piano terreno, le fasce all'altezza dei davanzali, i capitelli e il cornicione in travertino. I tre piani superiori sono rivestiti di mattoni a vista.

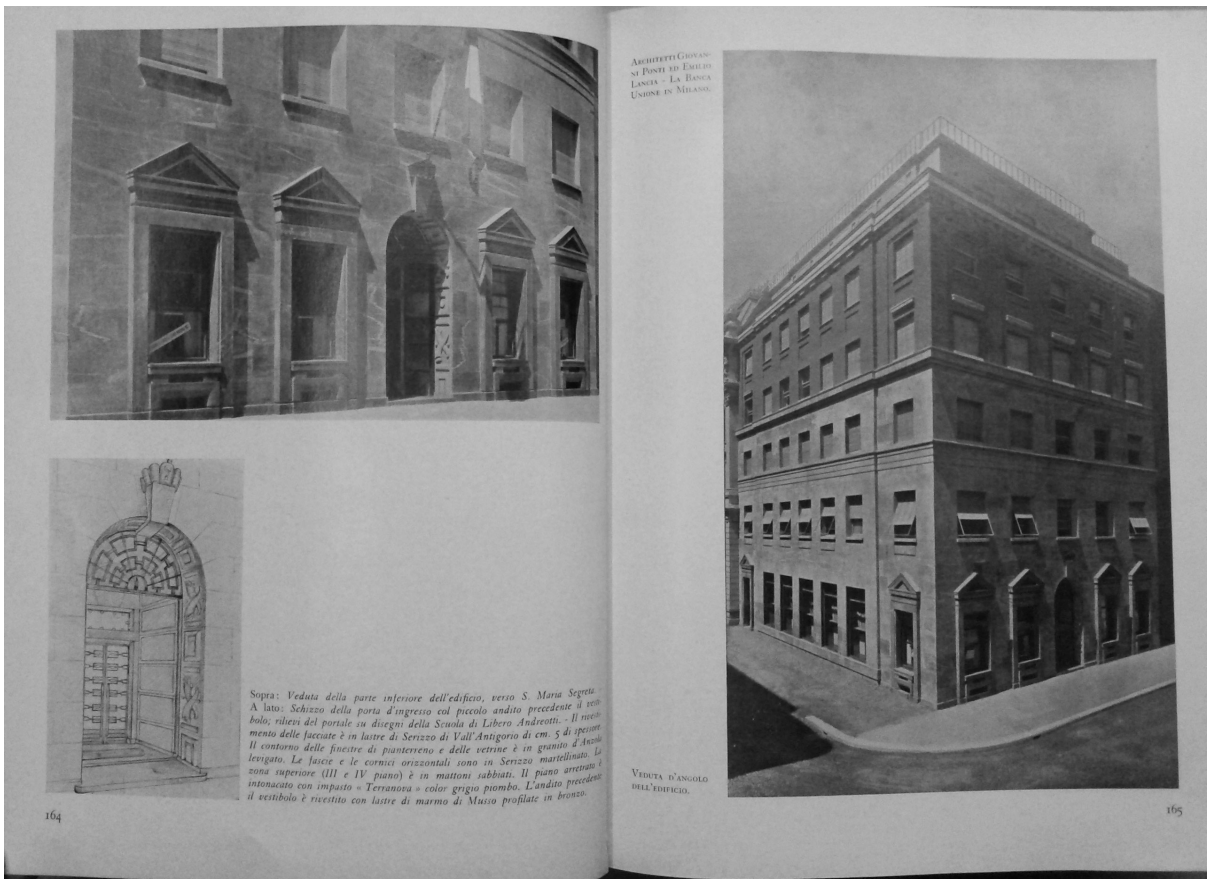
La pianta comporta, al terreno assai rialzato, un ufficio con un ingresso, cinque ambienti e servizi, e ai piani superiori un appartamento tipo nel quale il quartiere diurno (cioè i due ambienti ampiamente comunicanti per i pasti e per il soggiorno), quello notturno (due camere, uno spogliatoio, il bagno), quello di servizio (cucina, due camere, w.-c., ecc.), sono ben separati, distribuiti, disimpegnati e serviti dagli ingressi.

La scala è una sola: nell'atrio del piano rialzato nel quale essa ha principio un apparecchio telefonico con altoparlante sostituisce il portinaio, novità che interesserà molto i nostri lettori, sperimentata, crediamo, per la prima volta in Italia, in questa costruzione. L'impianto è composto di un altoparlante con microfono chiuso in una cassetta di lamiera di ferro a tenuta d'acqua (in modo che possa anche esser posto al cancello di ville con giardino) e, nell'interno della casa, di un microtelefono con un tasto interruttore inserito nel manico; premendo questo tasto, l'impianto è pronto per parlare con la persona che attende al cancello o in portineria e che avrà dato segno della sua presenza premendo il comune campanello.

Questo dispositivo è suscettibile di molte applicazioni, sia in alberghi per la trasmissione di ordini a distanza, o in campi da giuoco, o in appartamenti abitati da persone sole o ville isolate, dove elimina la necessità di aprire la porta.

73

Foto Cumuzzi - Milano



Sopra: *Veduta della parte inferiore dell'edificio, verso S. Maria Segreta.* A lato: *Schizzo della porta d'ingresso col piccolo andito precedente il vestibolo, ritratto dal portale su disegni della Scuola di Libero Andreotti. - Il rivestimento delle facciate è in lastre di Serizzo di Vall'Antigorio di cm. 5 di spessore. Il contorno delle finestre di pianterreno e delle vetrine è in granito d'Ansola levigato. Le fasce e le cornici orizzontali sono in Serizzo martellinato. La zona superiore (III e IV piano) è in mattoni sabbiati. Il piano arretrato è intonacato con impasto « Terranova » color grigio piombo. L'andito precedente il vestibolo è rivestito con lastre di marmo di Musso profilate in bronzo.*

164

ARCHITETTI GIOVANNI PONTI ED EMILIO LANCIA - LA BANCA UNIONE IN MILANO.

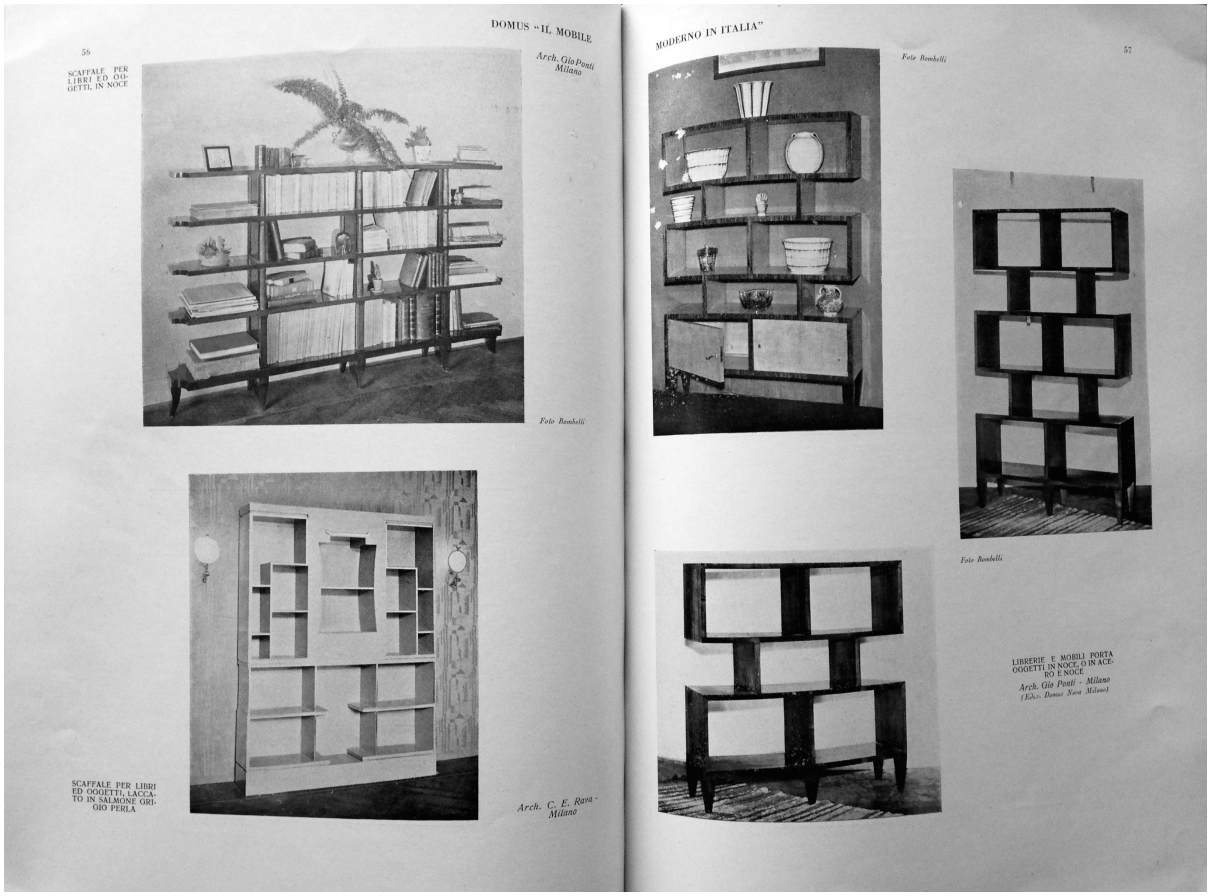
VEDUTA D'ANGOLO DELL'EDIFICIO.

165

128a e 128b. S.a., arch. Gio Ponti, *Palazzo della Banca Unione a Milano*, in "Domus", a. V, n. 50, febbraio 1932, p. 72 (in alto) e in "Architettura", a. XI, n. IV, aprile 1932, p. 165 (in basso).

accreditato come *scaffale per libri ed oggetti, in noce*, dunque in un modo maggiormente didascalico e preciso, qualificante. Nel medesimo fascicolo, affiancando anzi il precedente esempio, vengono presentate le *librerie e mobili porta oggetti*, sempre in noce o in acero e noce: in questo caso, Ponti sceglie di pubblicare tre fotografie dello stesso mobile, in tre versioni diverse ma complementari: allestito, ovvero con oggetti all'interno e chiuso in basso; vuoto e con due elementi sovrapposti, indice della componibilità del pezzo; con solamente la struttura di base (Figura 129).

La maniera di ripresa generale per questa tipologia è di sovente diagonale, disassata rispetto al centro, in modo da evidenziare la profondità dei mobili e, laddove presente, il chiaroscuro risultante dal gioco di luce e ombra. Sono arredi "moderni" che si distinguono per la semplicità delle linee, la facilità, "l'agio" nell'impiego e, al tempo stesso, per la scelta accurata e l'intonazione del legno nelle impiallacciature, come nella *libreria in noce e "tamo"* del marzo 1929, in una foto Camuzzi e Lomazzi che ripropone esattamente lo stesso tipo di ripresa disassata ma avvicinandosi maggiormente al pezzo d'arredo e utilizzando un maggiore contrasto.



129. Bombelli, arch. Gio Ponti, *Librerie e mobili porta oggetti*, in "Domus", a. II, n. 12, dicembre 1929, p. 57.

4.6 Terragni *di vetro* nelle pagine di "Quadrante"

Giuseppe Terragni risulta di fatto il protagonista indiscusso, a livello iconografico, all'interno di "Quadrante" che lo erge a paladino, o meglio, a incarnazione più autentica del razionalismo italiano, proponendolo reiteratamente e pressoché puntualmente dalla nascita, dal primo fascicolo della rivista fino all'ultimo numero doppio interamente dedicato all'architetto e con il quale si segna, oltretutto, la cessazione dell'intera vivace parabola della rivista milanese.

Nel fascicolo di maggio 1933, il Novocomum di Como del 1929 è collocato come esempio abitativo affiancato niente meno che alle Case popolari a Berlino di Walter Gropius, a Casa Tugendhat a Brno di Mies Van der Rohe e a Villa Savoye a Poissy di Le Corbusier, tanto per inquadrarne la collocazione e la vocazione eminentemente europea. Anche l'immagine scelta, pubblicata in piccole dimensioni, occupando circa 1/6 della pagina intera, e con una ripresa da un punto di vista lontano che nasconde parte dell'edificio collocato addirittura al di là della vegetazione, è perfettamente in sintonia con le altre vedute che va ad affiancare, tutte piuttosto in lontananza e "ambientate", mentre si allontana dagli altri due esempi italiani inseriti, ovvero lo Stabilimento industriale, sempre a Como, di Dell'Acqua e l'altro Stabilimento De Angeli Frua a Milano di Baldessari, Figini e Pollini, dei quali si pubblicano invece due vedute totalmente diverse (Figura 130).

Dunque la presentazione iconografica dell'architetto da parte della redazione di "Quadrante" è chiara fin da subito e va in un'unica direzione: quella internazionale e razionale, ben diversa dall'immagine trionfale che ne restituisce ad esempio "Architettura e Arti Decorative" nel numero di gennaio-febbraio 1931, dove il forte scorcio in diagonale e dal basso rimanda in modo molto diretto all'iconografia mussoliniana. Evidentemente diversa anche dalla fotografia pubblicata da "Emporium" nel fascicolo di settembre 1933 e accreditata Mazzoletti, Como: qui la vista è ampia sull'edificio e piuttosto lontana, tanto che l'abitazione resta parzialmente nascosta dalla vegetazione su entrambi i lati e collocata con l'angolo vetrato quasi perfettamente al centro dell'inquadratura. L'utilizzo di un obiettivo normale tende ad appiattire i volumi della costruzione e soprattutto a smussare l'angolo che invece è sempre accentuato e reso protagonista, come vera particolarità di tutto il complesso abitativo, nelle altre riviste.

(RISTAMPE)
UFFICIO DI ROMA

Il dramma della storia civile degli uomini potè altra volta sembrare una lotta tra lo spirito d'Oriente e lo spirito di Occidente, identificando Roma con lo spirito occidentale. Il procedere dei tempi ci ha mostrato che tale interpretazione è un errore.

Quando a un certo punto del processo storico vedevamo imporsi, prima un'Europa non più romana, poi un'America non più europea, credevamo di salvare lo spirito mediterraneo ragionando in questo modo: — La cultura greca, nata dal Mediterraneo, si trovò nel Mediterraneo i suoi organi di espansione di dominio: Roma; e il proprio rinnovamento spirituale in una terra mediterranea: la Palestina. Allora a poco a poco tutta l'Europa cominciò a costituirsi come il grande entroterra intellettuale del Mediterraneo ellenico-romano-cristiano. E a suo tempo l'America civile, che non ha una lingua propria, si presentò come una colonia e una propaggine e un campo di diffusione della cultura europea: ultimo limite di irradiazione della vita mediterranea originaria.

Ma in Europa — e nella sua propaggine transoceanica — gli schemi mediterranei di civiltà e di pensiero si svolgeranno poi in modi autonomi. Si è parlato, scoperto appena l'americanesimo, di europeismo. Forse che basterà, a spiegarlo, il dichiarare, come s'è fatto, che per europeismo dobbiamo intendere una collaborazione armoniosa a favorire il predominio delle aristocrazie europee, per mantenere all'Europa la situazione di centro pensante del mondo? Può accontentarsi considerare l'Europa e l'America come il semplice e innocente ampliamento del misterioso e primigenio dominio spirituale del Mediterraneo?

Soffermarci a preferenza sul nome e sull'immagine di America può darci maggior lume. Sia pure America, al principio della sua storia nella civiltà, quale propaggine dell'Europa. Ma, come già il nostro continente cominciò colonia di Roma e poi divenne Europa, così in America a un determinato momento si generano e svolgono valori autonomi e inconfondibili.

Per definirli pienamente e utilmente, ci basta dimenticare la vecchia antitesi Roma-Oriente, e far coincidere con l'America lo spirito occidentale. D'un tratto vediamo allora che l'antitesi autentica e fondamentale non è Roma-Oriente; l'antitesi in profondo è Oriente-America. L'India antica e l'America nuova, Budda e la bandiera stellata, ecco lo spirito Oriente e lo spirito Occidente.

Roma è, e dura, in quanto si viene contrapponendo, a seconda dei tempi, all'uno o all'altro di questi due spiriti. Roma è la forza equilibrante del mondo, destinata a creare d'epoca in epoca le sintesi del processo dialettico, a dettare la conclusione del sillogisma.

Roma s'è trovata più volte a difendersi dallo spirito d'Oriente, e massime al decadere dell'Impero; come più volte, e massime al decadere del secolo decimonono, s'è trovata a combattere contro lo spirito occidentale.

Assalto d'Oriente contro Roma potè essere il Cristianesimo primitivo, potè essere nel medioevo il francescanesimo, potè essere ieri il bolscevismo.

Lotta d'Occidente contro Roma poterono essere Lutero, l'umanitarismo enciclopedico della Rivoluzione francese, la democrazia anglosassone.

Spirito d'Oriente: la ricerca della verità, tendenza all'assoluto, smania di spirito puro, perfezione come antimateria e antinatura, la vita mortale considerata da un punto di vista immortale, la terra veduta da Sirio, il trionfo dell'Eterno.

Spirito d'Occidente: attaccamento alla realtà, abbandono al contingente, feticismo della materia, felicità come antispirito, ignoramento volontario delle leggi supreme, la vita mortale considerata ultimo fine, il cielo stellato come spettacolo offerto alla Terra, trionfo del quotidiano.

In politica i due spiriti assumono incarnazioni diverse: le ultime furono bolscevismo e democrazia. (Si osservi come il duello tra il bolscevismo e gli stati democratici autentici assume forme diverse da quelle del duello tra bolscevismo e Roma).

In filosofia: l'Oriente assale l'Occidente con la teosofia; l'Occidente anglosassone nella accettata teosofia annulla lo spirito buddista, democratizzandolo e mettendolo a disposizione delle zitelle mature e degli arricchiti che hanno paura di morire.

Talvolta i due spiriti si alleano: così nell'unione tra massoneria e giudaismo, nella quale alleanza frammenti delle forme e del pensiero dell'uno e dell'altro spirito appaiono visibili.

Oriente-Occidente-Roma: ecco i personaggi del dramma.

Primevo e immutabile lo spirito d'Oriente, cadetto e continuamente trasformato lo spirito d'Occidente: Roma è la forza che li equilibra, rinnovando di èra in èra le fonti della civiltà umana.

Lì equilibra e li combina, spesso assorbendoli e in sè annullandoli. Roma, che risponde all'assalto orientale del primitivo Cristianesimo imprigionando la libertà sconfinata del Cristo nella costruzione d'oro e di pietra della Chiesa cattolica, vera continuazione e salvazione della universalità romana. Che respinge l'assalto occidentale di Lutero cristallizzando col Concilio di Trento i limiti e gli atteggiamenti del credibile e del pensabile. Che si difende dall'assalto combinato di Oriente e Occidente (bolscevismo e democrazia) creando la nuova dominazione aristocratico-popolare e ponendo a centro dello Stato assoluto lo spirito corporativo.

MASSIMO BONTEMPELLI, 1928

18

TAVOLA V

Walter Gropius - Case popolari a Berlino

Mies Van der Rohe - Casa Tugendhat a Brno

Le Corbusier - Casa Savoye a Paissy

Giuseppe Terragni - Novocum 1929

Dell'Acqua - Stabilimento industriale, Como

Baldessari, Figini, Pollini - Stabilimento De Angeli Frua, Milano

130. S.a., arch. Giuseppe Terragni, *Novocomum*, in “Quadrante”, a. I, n. 1, maggio 1933, tavola V.

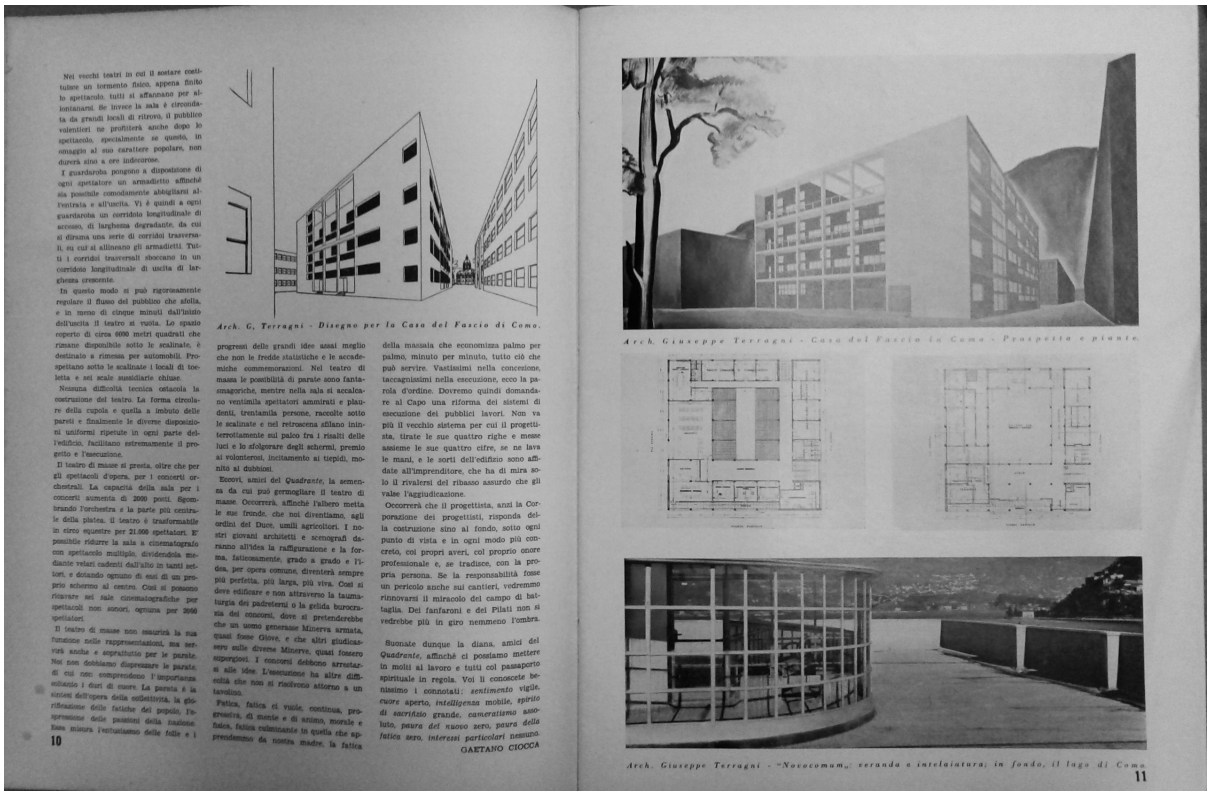
Le immagini scelte da “Quadrante”, come è possibile vedere pienamente nel numero monografico dedicato a Terragni, non hanno la benché minima ombra enfatica e trionfale, almeno a livello formale, sono tutte semmai attente alla resa geometrica e perfettamente ortogonale degli spazi, ampi e luminosi, ariosi e cristallini, limpidi, ordinati; sono poi soprattutto le strutture, i materiali a divenire i protagonisti nelle fotografie selezionate per illustrare l’architetto, così come i giochi dei riflessi sulle lisce superfici vetrate che contraddistinguono tutte le sue opere.

Lo stesso Novocomum è presente fotograficamente anche nel fascicolo del luglio successivo — dove accompagna due prospettive della Casa del Fascio di Como con le relative piante — con un taglio fortemente orizzontale dell’immagine che ne ritrae la veranda e l’intelaiatura, la griglia vetrata che ne lascia intravedere gli interni e che divide l’immagine esattamente a metà. Mentre una veduta paesaggistica sul Lago di Como si apre sullo sfondo, i due corpi di fabbrica accostano la circolarità della veranda sulla sinistra alla serie di tre divisori in fila

diagonale sulla destra, in una singolare composizione di linee rette e oblique che movimentano l'impostazione generale della fotografia rendendola dinamica (Figura 131).

Il Terragni progettista "novatore" è quello che invece si impone nelle pagine della rivista di lì a poco, e cioè nel numero di ottobre del 1934, quando viene presentato il progetto per il Palazzo del Littorio a Roma che lo vede coinvolto nel gruppo costituito anche da Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva e Luigi Vietti: è infatti la "Susanna" dell'architettura, tormentata dai "Vecchioni", che si impone con due progetti, A e B, capaci di incarnare lo spirito moderno del fascismo. Una composizione magistrale di Pier Maria Bardi fa sedere la giovane donna sopra il modello presentato al concorso dal gruppo di Terragni, in un atteggiamento protettivo nei confronti dell'anti modernità che la sovrasta e che è costituita da timpani e colonne (Figura 132).

Ancora, due esempi di progetti per l'edilizia industriale emergono nel fascicolo del marzo 1935, in cui, a seguito della tavola che mostra la situazione arretrata dell'architettura italiana al momento di nascita del Gruppo 7, con i vari Muzio, Ponti e Piacentini, vengono proposti un modello di fabbrica di tubi e di officine del gas, in due fotografie che riprendono il

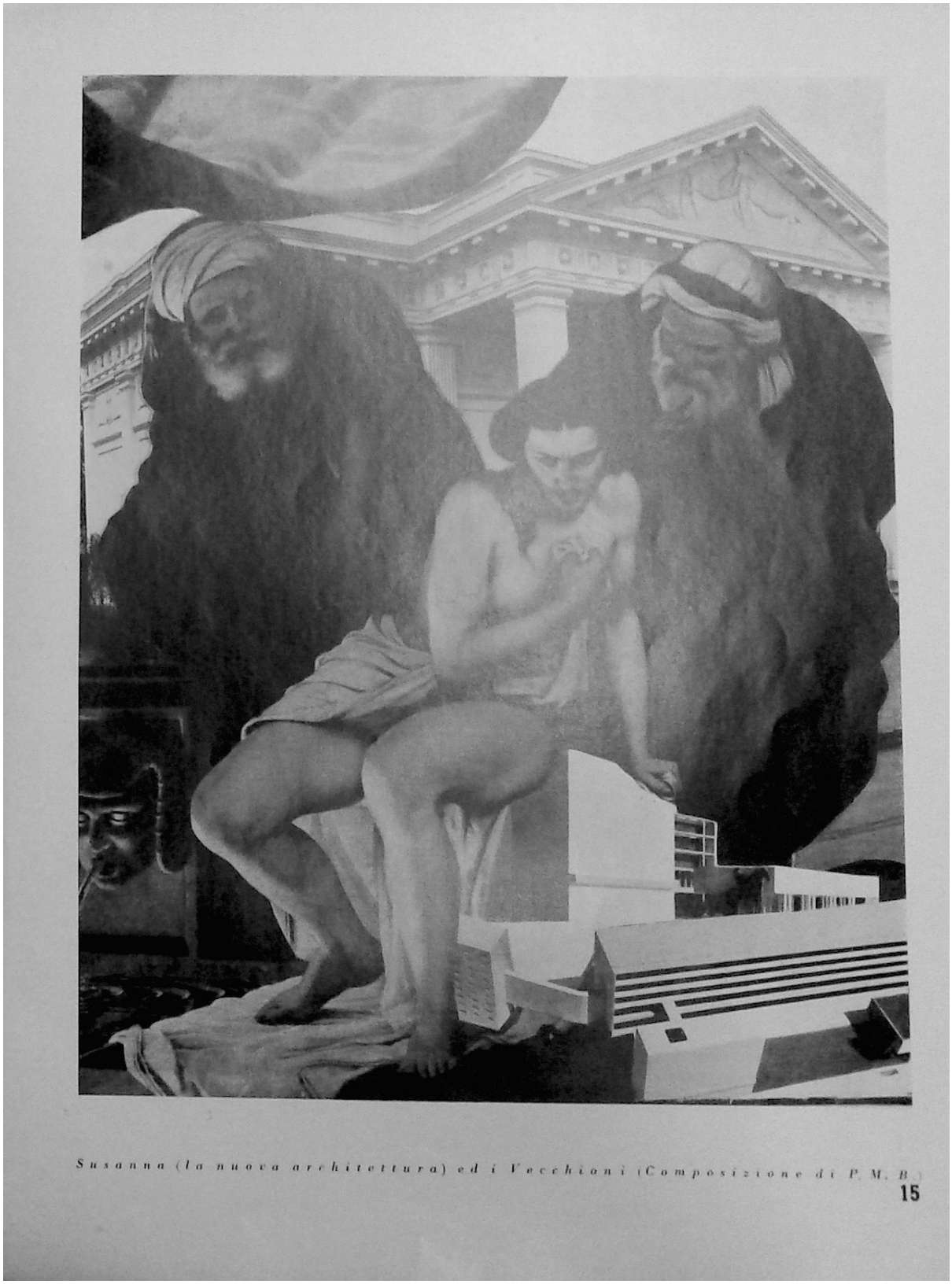


Arch. G. Terragni - Disegno per la Casa del Fascio di Como.

Arch. Giuseppe Terragni - Casa del Fascio in Como - Prospetto e piante.

Arch. Giuseppe Terragni - "Novocomum": veranda e intelaiatura; in fondo, il lago di Como.

131. S.a., arch. Giuseppe Terragni, *Novocomum. La veranda*, in "Quadrante", a. I, n. 3, luglio 1933, p. 11.

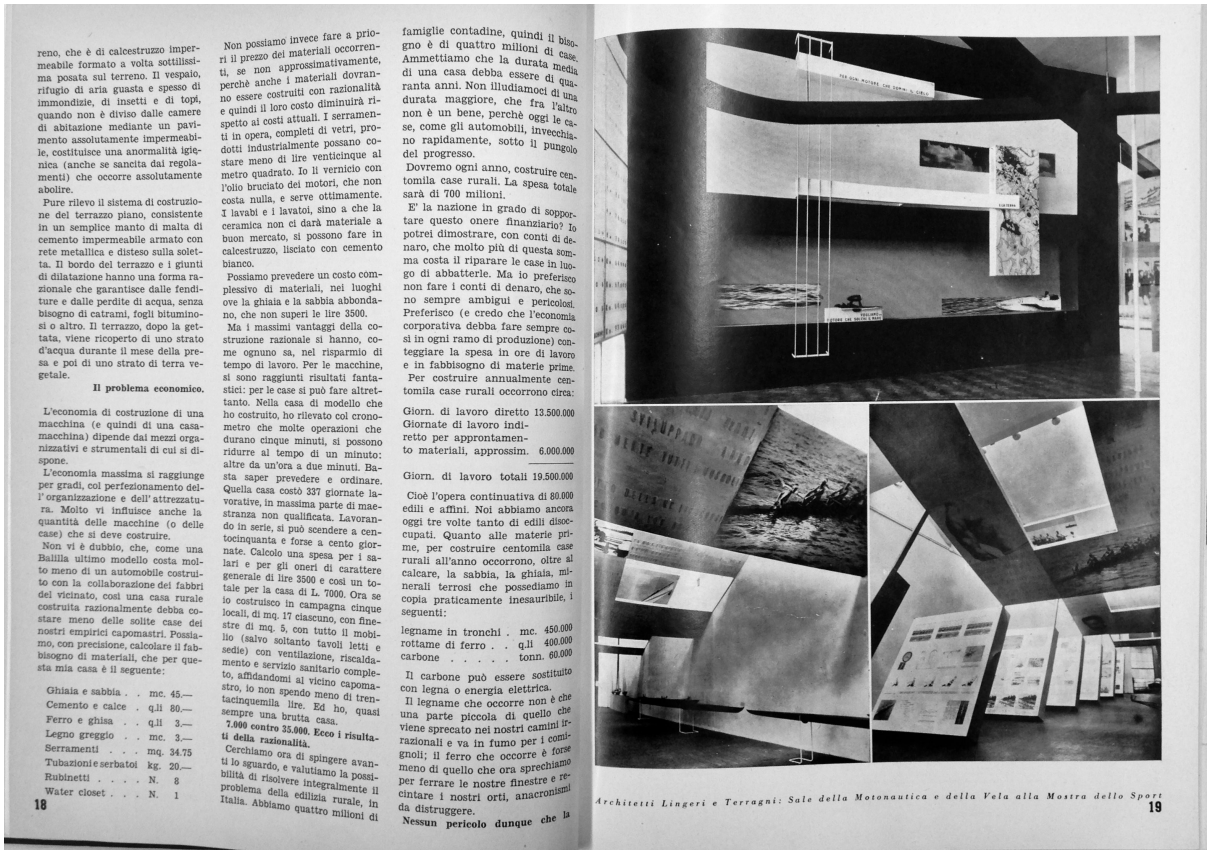


132. Pier Maria Bardi (Composizione), *Susanna (la nuova architettura) ed i Vecchioni*, in "Quadrante", a. II, n. 18, ottobre 1934, p. 15. Fotomontaggio per il progetto presentato dagli architetti Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti, in occasione del Concorso per il Palazzo del Littorio a Roma, nel 1934.

plastico d'angolo e dall'alto, ad evidenziarne la purezza delle forme.

Non può poi mancare il Terragni "allestitore", con la presentazione di tre vedute delle modernissime Sale della Motonautica e della Vela presentate, insieme a Lingeri, alla Mostra dello Sport, nel fascicolo di giugno 1935: qui la costruzione della pagina vede ben tre diagonali diverse e divergenti che accentuano la scansione dei pannelli espositivi nello spazio e la profondità degli ambienti, la loro resa prospettica, sottolineando inoltre l'equilibrio tra le immagini e i testi scritti presenti nello stesso allestimento che restituisce l'idea di un vero e proprio domino e che rimanda inequivocabilmente agli allestimenti della passata Mostra della Rivoluzione, ma con una composizione più ordinata e "razionale" (Figura 133).

Va notato che anche le altre riviste pubblicano il Terragni "allestitore" ma lo fanno, da un lato, nel contesto più magniloquente della romana Mostra della Rivoluzione Fascista del



reno, che è di calcestruzzo impermeabile formato a volta sottilissima posata sul terreno. Il vespaio, rifugio di aria guasta e spesso di immondizie, di insetti e di topi, quando non è diviso dalle camere di abitazione mediante un pavimento assolutamente impermeabile, costituisce una anormalità igienica (anche se sancita dai regolamenti) che occorre assolutamente abolire.

Pure rilevo il sistema di costruzione del terrazzo piano, consistente in un semplice manto di malta di cemento impermeabile armato con rete metallica e disteso sulla soletta. Il bordo del terrazzo e i giunti di dilatazione hanno una forma razionale che garantisce dalle fenditure e dalle perdite di acqua, senza bisogno di catrami, fogli bituminosi o altro. Il terrazzo, dopo la gettata, viene ricoperto di uno strato d'acqua durante il mese della presa e poi di uno strato di terra vegetale.

Il problema economico.

L'economia di costruzione di una macchina (e quindi di una casa-macchina) dipende dai mezzi organizzativi e strumentali di cui si dispone.

L'economia massima si raggiunge per gradi, col perfezionamento dell'organizzazione e dell'attrezzatura. Molto vi influisce anche la quantità delle macchine (o delle case) che si deve costruire.

Non vi è dubbio, che, come una Balilla ultimo modello costa molto meno di un automobile costruito con la collaborazione dei fabbri del vicinato, così una casa rurale costruita razionalmente debba costare meno delle solite case dei nostri empirici capomastri. Possiamo, con precisione, calcolare il fabbisogno di materiali, che per questa mia casa è il seguente:

Ghiaia e sabbia . .	mc.	45.—
Cemento e calce .	q.li	80.—
Ferro e ghisa . .	q.li	3.—
Legno greggio . .	mc.	3.—
Serramenti	mq.	34.75
Tubazionie serbatoi	kg.	20.—
Rubinetti	N.	8
Water closet . . .	N.	1

18

Non possiamo invece fare a priori il prezzo dei materiali occorrenti, se non approssimativamente, perchè anche i materiali dovranno essere costruiti con razionalità e quindi il loro costo diminuirà rispetto ai costi attuali. I serramenti, completi di vetri, prodotti industrialmente possano costare meno di lire venticinque al metro quadrato. Io li verniccio con l'olio bruciato dei motori, che non costa nulla, e serve ottimamente. I lavabi e i lavatoi, sino a che la ceramica non ci darà materiale a buon mercato, si possono fare in calcestruzzo, lisciato con cemento bianco.

Possiamo prevedere un costo complessivo di materiali, nei luoghi ove la ghiaia e la sabbia abbondano, che non superi le lire 3500.

Ma i massimi vantaggi della costruzione razionale si hanno, come ognuno sa, nel risparmio di tempo di lavoro. Per le macchine, si sono raggiunti risultati fantastici: per le case si può fare altrettanto. Nella casa di modello che ho costruito, ho rilevato col cronometro che molte operazioni che durano cinque minuti, si possono ridurre al tempo di un minuto; altre da un'ora a due minuti. Basta saper prevedere e ordinare. Quella casa costò 337 giornate lavorative, in massima parte di maestranza non qualificata. Lavorando in serie, si può scendere a centocinquanta e forse a cento giornate. Calcolo una spesa per i salari e per gli oneri di carattere generale di lire 3500 e così un totale per la casa di L. 7000. Ora se io costruisco in campagna cinque locali, di mq. 17 ciascuno, con finestre di mq. 5, con tutto il mobilio (salvo soltanto tavoli letti e sedie) con ventilazione, riscaldamento e servizio sanitario completo, affidandomi al vicino capomastro, io non spendo meno di trentacinquemila lire. Ed ho, quasi sempre una brutta casa.

7.000 contro 35.000. Ecco i risultati della razionalità.

Cerchiamo ora di spingere avanti lo sguardo, e valutiamo la possibilità di risolvere integralmente il problema della edilizia rurale, in Italia. Abbiamo quattro milioni di famiglie contadine, quindi il bisogno è di quattro milioni di case. Ammettiamo che la durata media di una casa debba essere di quaranta anni. Non illudiamoci di una durata maggiore, che fra l'altro non è un bene, perchè oggi le case, come gli automobili, invecchiano rapidamente, sotto il pungolo del progresso.

Dovremo ogni anno, costruire centomila case rurali. La spesa totale sarà di 700 milioni.

E' la nazione in grado di sopportare questo onere finanziario? Io potrei dimostrare, con conti di denaro, che molto più di questa somma costa il riparare le case in luogo di abbatterle. Ma io preferisco non fare i conti di denaro, che sono sempre ambigui e pericolosi. Preferisco (e credo che l'economia corporativa debba fare sempre così in ogni ramo di produzione) conteggiare la spesa in ore di lavoro e in fabbisogno di materie prime.

Per costruire annualmente centomila case rurali occorrono circa:

Giorn. di lavoro diretto	13.500.000
Giornate di lavoro indiretto per approntamento materiali, approssim.	6.000.000
Giorn. di lavoro totali	19.500.000

Cioè l'opera continuativa di 80.000 edili e affini. Noi abbiamo ancora oggi tre volte tanto di edili disoccupati. Quanto alle materie prime, per costruire centomila case rurali all'anno occorrono, oltre al calcare, la sabbia, la ghiaia, minerali terrosi che possediamo in copia praticamente inesauribile, i seguenti:

legname in tronchi .	mc.	450.000
rottame di ferro . .	q.li	400.000
carbone	tonn.	60.000

Il carbone può essere sostituito con legna o energia elettrica.

Il legname che occorre non è che una parte piccola di quello che viene sprecato nei nostri camini irrazionali e va in fumo per i comignoli; il ferro che occorre è forse meno di quello che ora sprechiamo per ferrare le nostre finestre e recintare i nostri orti, anacronismi da distruggere.

Nessun pericolo dunque che la

Architetti Lingeri e Terragni: Sale della Motonautica e della Vela alla Mostra dello Sport

19

133. S.a., arch. Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, *Sala della Motonautica e della Vela alla Mostra dello Sport a Milano*, in "Quadrante", a. III, n. 26, giugno 1935, p. 19.

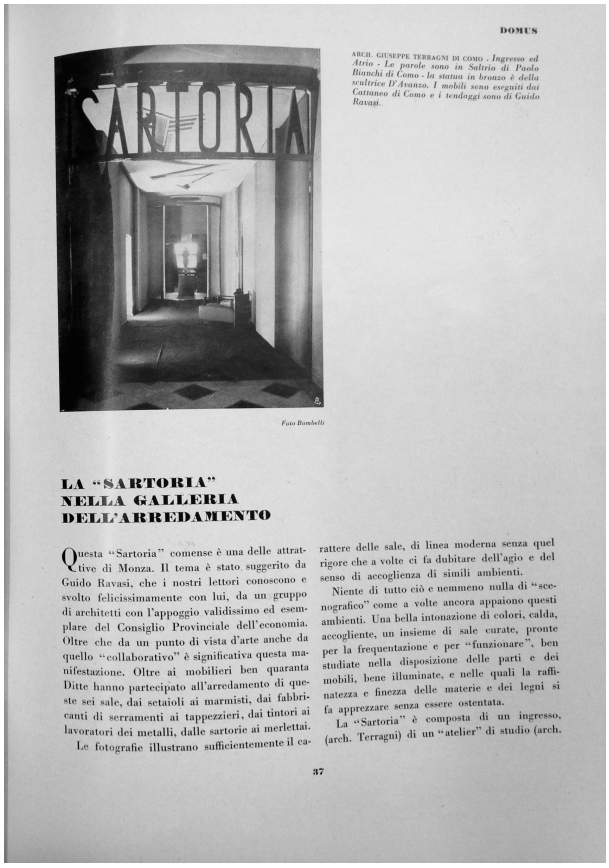
1932; dall'altro, in modo non meno interessante, mettendo in luce un Terragni diverso, ovvero quello di "allestitore di interni", in particolare di negozi e boutique[367].

Prima fra tutte, "Domus" pubblica, nel fascicolo di agosto 1930, la Sartoria presentata nella Galleria dell'arredamento alla Triennale di Monza, con tre fotografie accreditate Bombelli che mostrano l'ingresso con l'atrio e la modernissima insegna in primo piano, la sala di prova con il palco per le sfilate e il piccolo ma elegantissimo angolo bar in radica. Le forme sono semplici ma attentamente studiate e l'atmosfera è sospesa con il manichino come unica presenza dalle forme umane a popolare e animare una scena piuttosto vuota (Figura 134). La stessa Sartoria viene pubblicata anche su "Emporium" nel fascicolo di novembre dello stesso anno, con la ripresa, sempre in una fotografia Bombelli, della sala di prova ma da un diverso punto di vista. In questa inquadratura rientra in campo anche la scultura, in modo da rendere ancora più movimentata e popolata la scena: è la medesima immagine che sceglierà di pubblicare anche "lo Stile" più avanti nel tempo, nel marzo 1942, ma in dimensioni molto ridotte e mutilata della parte bassa, sotto le ginocchia del manichino, e impaginata con gli angoli stondati e una retinatura come cornice.

Un simile impianto scenografico di presentazione è visibile anche nel negozio di cristallerie e ceramiche della Ditta Camanni in Piazza Duomo a Como, pubblicato sia nel numero di giugno 1931 di "Domus", che in quello di novembre dello stesso anno di "Architettura e Arti Decorative". In entrambe le riviste si pone enfasi ancora una volta, sull'insegna luminosa della vetrina, scegliendo due fotografie con una ripresa notturna, che rende suggestivamente lo scintillio dei neon così come l'illuminazione artificiale proveniente dall'interno del negozio (Figura 135). "Domus" dedica inoltre un'intera pagina agli interni, ponendo enfasi sullo scintillio dei materiali, soprattutto dei cristalli nelle vetrine e delle lucide serpentine in metallo che decorano le pareti del negozio stesso. Anche qui, come per l'esterno, si gioca con l'illuminazione esclusivamente artificiale, entrando fin all'interno delle vetrine espositive che sono rese come piccole finestre aperte sugli oggetti posti in bella mostra.

---

[367] "Emporium", nel fascicolo di aprile 1933, mostra una fotografia per intero della Sala O da lui ordinata, ovvero la Sala dedicata a "Il 1922 fino all'ottobre", pubblicata a piena pagina per una completa lettura, con una delle insegne in primo piano; "Architettura" nel gennaio dello stesso anno così come già "Casabella" nel novembre 1932, ne presentano invece solamente un dettaglio plastico che risulta alquanto evocativo nei contenuti ma molto meno caratteristico dell'opera di Terragni, pressoché irriconoscibile da questo solo particolare. Assai esaustiva è la didascalia riportata dalla rivista piacentiniana che va a descrivere questo dettaglio palesemente: *efficacissimo il simbolo e la sua rappresentazione plastica: il pensiero-azione di Mussolini attrae come una turbina il popolo italiano e lo rende fascista*.



DOMUS

ARCH. GIUSEPPE TERRAGNI DI COMO - *Ingresso ed Atrio - Le parole sono in Saltrio di Paolo Bianchi di Como - La statua in bronzo è della scultrice D'Avanzo. I mobili sono eseguiti dai Cattaneo di Como e i tendaggi sono di Guido Ravasi.*

Foto Bombelli

LA "SARTORIA" NELLA GALLERIA DELL'ARREDAMENTO

Questa "Sartoria" comense è una delle attrattive di Monza. Il tema è stato suggerito da Guido Ravasi, che i nostri lettori conoscono e svolto felicissimamente con lui, da un gruppo di architetti con l'appoggio validissimo ed esemplare del Consiglio Provinciale dell'economia. Oltre che da un punto di vista d'arte anche da quello "collaborativo" è significativa questa manifestazione. Oltre ai mobilieri ben quaranta Ditte hanno partecipato all'arredamento di queste sei sale, dai setaioli ai marmisti, dai fabbricanti di serramenti ai tappezzieri, dai tintori ai lavoratori dei metalli, dalle sartorie ai merlettai.

Le fotografie illustrano sufficientemente il carattere delle sale, di linea moderna senza quel rigore che a volte ci fa dubitare dell'agio e del senso di accoglienza di simili ambienti.

Niente di tutto ciò e nemmeno nulla di "scenografico" come a volte ancora appaiono questi ambienti. Una bella intonazione di colori, calda, accogliente, un insieme di sale curate, pronte per la frequentazione e per "funzionare", ben studiate nella disposizione delle parti e dei mobili, bene illuminate, e nelle quali la raffinatezza e finezza delle materie e dei legni si fa apprezzare senza essere ostentata.

La "Sartoria" è composta di un ingresso, (arch. Terragni) di un "atelier" di studio (arch.

37

134. Bombelli, arch. Giuseppe Terragni, *"Sartoria". Ingresso e atrio*, in "Domus", a. III, n. 8, agosto 1930, p. 37.

ASPETTI DI AMBIENTI D'OGGI

Presentiamo le caratteristiche vedute di un negozio di cristallerie e ceramiche della Ditta Camanni che l'Arch. Terragni di Como ha allestito nella piazza del Duomo di questa città. Esso è una completa espressione di un tipico gusto contemporaneo condotta con lo slancio, la vivacità e l'istintiva eleganza che distingue, fra le congeneri, l'opera di questo artista. La "mostra„ che riproduciamo qui sopra è in marmo cipollino, con una insegna di lettere luminose in tubi al "Neon„ incastrate in quelle di marmo; le vetrine sono incorniciate in ottone cromato e illuminate dalle pareti e dall'architrave. L'interno, di cui riproduciamo diversi aspetti nella pagina di fronte, ha pareti ricoperte di lastre di eternit legate in metallo, pavimento di linoleum arancione e azzurro. Vetrine in metallo cromato e verniciato e cristalli, riscaldamento per mezzo di serpentine di metallo cromato addossate alle pareti e illuminazione diffusa attraverso cassette di vetro opalino.

44

135. S.a., arch. Giuseppe Terragni, *Negozio Vitrum a Como*, in "Domus", a. IV, giugno 1931, p. 44.

Per tornare all'architetto, ecco che, in modo assai significativo, la presentazione più completa di Giuseppe Terragni coincide con la cessazione stessa di "Quadrante", la tribuna del razionalismo nostrano, in una singolarissima ed esclusiva identificazione degli ideali della seconda nell'opera del primo, che si traduce, come detto, nel documentario completo ed esaustivo sulla Casa del Fascio di Como, la quale esprime, allegoricamente, gli stessi contenuti di "Quadrante". Entrambi rispecchiano la necessità di analizzare un sistema operativo per la disciplina architettonica: da una parte gli articoli e le fotografie della rivista, dall'altra la struttura del linguaggio insistono sulla messa a fuoco della rivoluzione del moderno. Il fascicolo è una vera cronistoria che procede dal progetto fino al progredire del cantiere e all'inaugurazione dell'edificio, ma quello che più interessa sono le fotografie che ne mostrano, in modo quasi compulsivo, l'alternanza ritmica delle sale interne e gli esterni: infatti le riprese fotografiche sono concepite in modo da evidenziare la contiguità spaziale della costruzione, tanto che l'interno si unisce con l'esterno e viceversa, rendendo vive le

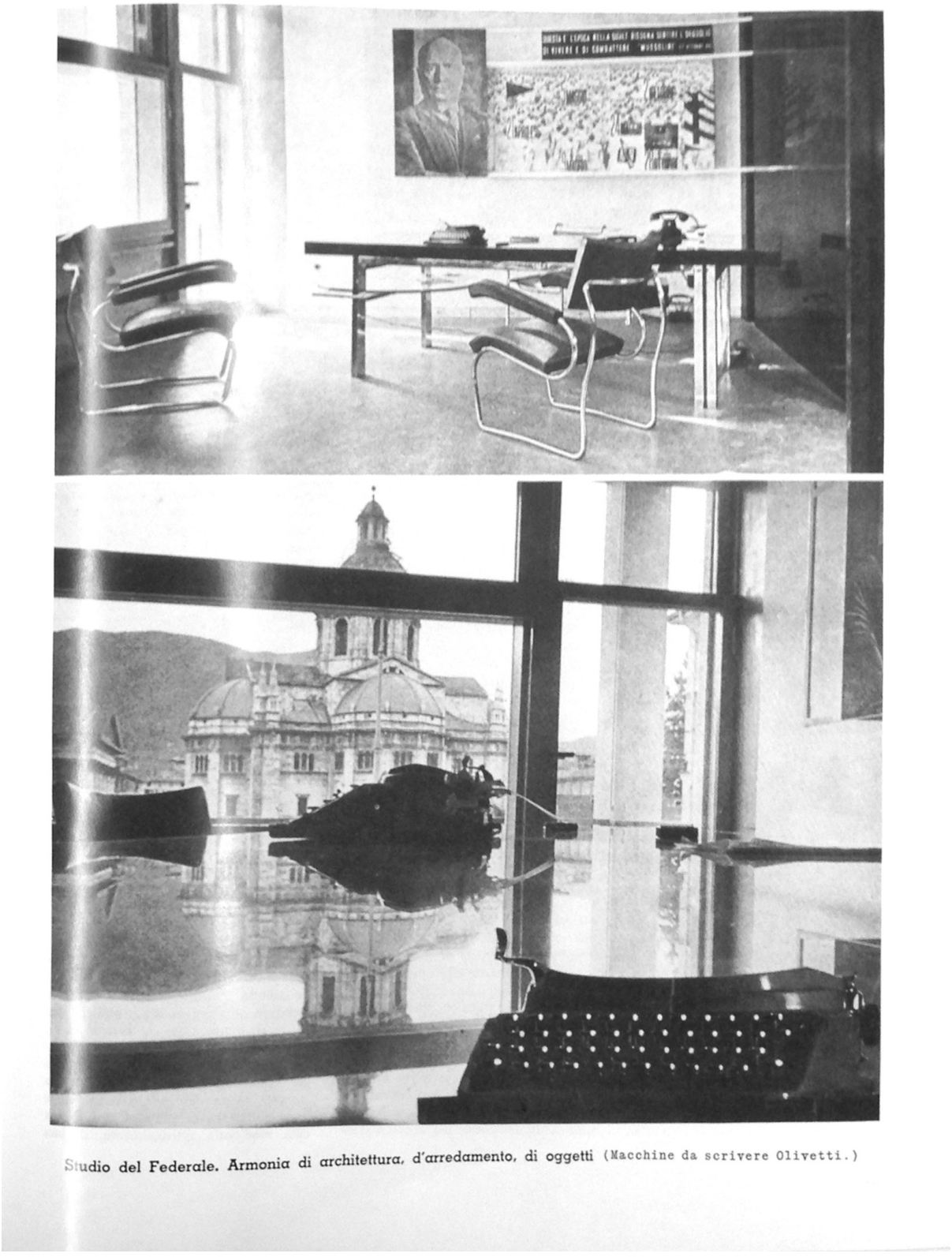
parole del "fascismo casa di vetro". La cupola del Duomo di Como, l'edilizia cittadina circostante, brani di cielo, la luce del sole, tutto entra a far parte dell'edificio, incorniciato dai finestroni ripresi in controluce dall'interno o riflessi sul vetro e sul cristallo specchiante delle scrivanie degli uffici dirigenziali (Figura 136).

L'utilizzo della fotografia in "Quadrante", applicato all'opera di Terragni, è davvero narrativo e mai casuale, bensì minuziosamente studiato e capace di descrivere tutte le sfaccettature e l'evoluzione dell'architetto nel tempo, di elevarlo a emblema della modernità e della nuova architettura nell'operato del regime, a vera incarnazione visiva di quella "vita spesa in nome di una giusta causa, sotto una ripugnante bandiera"[368].

Va inoltre notato come le la maggior parte delle riprese fotografiche dell'ultimo fascicolo di "Quadrante" risultino, evidentemente proprio per tale motivo, meno "professionali" e invece più "concettuali", con degli intenti maggiormente artistici e narrativi, tanto che viene da ipotizzare l'attribuzione dei reportage sulla Casa del Fascio non solo a professionisti, ma anche a fotografi non "di mestiere": si vedono infatti alternarsi agli scatti di professionisti quelli più amatoriali, effettuati piuttosto dalla mano, e dall'occhio, di un architetto stesso[369]. Infatti, i crediti fotografici riportati nell'ultima pagina del fascicolo vanno a confermare esattamente questa sensazione visiva di primo impatto: sono infatti pubblicati, e dunque attribuibili con certezza, scatti delle ditte Luigi Mazzoletti e Beretta di Como, Ancillotti &

[368] De Seta, Cesare, *La cultura architettonica*..., cit., p. 243.

[369] Tendenza tra l'altro confermata anche nell'immagine pubblicata da "Domus" nel fascicolo di ottobre 1936, in cui il candore della Casa del Fascio si intravede in lontananza e per contrasto con il porticato in penombra e con la base di due colonne in primo piano che lo vanno letteralmente a incorniciare; una fotografia non in bolla e animata, che sembra piuttosto il souvenir di un viaggio che la documentazione intenzionale e precisa dell'opera comasca.



Studio del Federale. Armonia di architettura, d'arredamento, di oggetti (Macchine da scrivere Olivetti.)

136. Ico Parisi, arch. Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio di Como. Studio del Federale. Armonia di architettura, d'arredamento, di oggetti*, in "Quadrante", a. IV, n. 35-36, ottobre 1936, s.p.

Martinotti di Milano[370] e degli amatori Domenico Parisi[371] e Virgilio Piatti di Como.

La maggior parte delle fotografie pubblicate in "Quadrante" sono rintracciabili nel Fondo Ico Parisi di Como ed è dunque possibile attestarne la paternità così come evidenziare quali scatti sono stati esclusi da Terragni. Esistono infatti alcune discordanze tra le fotografie preferite dal fotografo e quelle invece scelte dall'architetto. Queste ultime rappresentano solo una parte delle numerose fotografie presenti nel Fondo, molte delle quali sono ancora oggi inedite[372] (Figura 137a e 137b). Riguardo al servizio fotografico commissionato al giovane Parisi, su uno scatto si ha sicura concordanza con Terragni, quello che rappresenta la Sala delle Adunate vista dal primo piano (Figura 138), pubblicata su "Quadrante" e della quale è lo stesso Parisi ad affermare che:

> tra le molte fotografie da me scattate nella Casa del fascio questa è forse quella che meglio interpreta lo spirito competitivo dominante il pensiero e le opere del Gruppo [di] Como.
> Usando come mezzo riflettente il piano di vetro del tavolo della sala di riunione, ho potuto creare una immagine a struttura ortogonale con un quadrato perno, in alto a destra, completato da tre rettangoli a sezione aurea e un centro focalizzante costituito dalla verticale bianca e nera del vetro-cemento e delle porte[373].

---

[370] Della stessa ditta milanese di Ancillotti & Martinotti sono selezionate anche le lastre relative alle quadricromie, come indicato dai crediti, mentre di De Pedrini di Milano gli zinchi.

[371] Ico Parisi compie un singolare apprendistato nello studio di Terragni, il quale, come primo compito, gli affida proprio l'incarico di eseguire i servizi fotografici della Casa del Fascio a Como per quell'ultimo numero di "Quadrante": Parisi è il primo a compiere un reportage completo della celebre opera, e lo realizza in modo tale da individuare tutte le complessità e le contraddizioni insite nella personalità dello stesso Terragni. Il primo incedere del giovane Parisi nell'architettura avviene dunque dietro un obiettivo, come fotografo di Giuseppe Terragni che gli commissionerà in seguito anche il reportage sulla Villa Bianca a Seveso. Le sue fotografie della Casa del Fascio rivelano tutt'altro che un mero compito documentaristico, bensì una volontà creativa di cogliere il metafisico, l'astrazione quasi pittorica di immagini segrete e svelate, i piani sovrapposti e le trasparenze di quella "casa di vetro". In merito agli inizi della collaborazione con Giuseppe Terragni, Parisi scrive: "Terragni mi affida il compito di eseguire alcune fotografie di particolari angolazioni della Casa del Fascio da pubblicare su *Quadrante*, che ne interpretino lo spirito architettonico. Accetto il compito con grande entusiasmo, in quanto sollecita la mia passione per la fotografia e per il cinema, ritenuti da me mezzi di una nuova forma espressiva rispetto alle arti tradizionali […] la fotografia che teoricamente presenta un 'vero' spietato, immobile, minuzioso, ha invece la possibilità di sollecitare controimmagini segrete, personali, imprevedibili, corrispondenti a una nostra capacità di vedere". In Parisi, Ico, *Foto a memoria*, Nodo Libri, Como 1991, pp. 28-29.
Per approfondimenti su Ico Parisi fotografo, cfr. Dorfles, Gillo (a cura di), *Ico Parisi. Percorrenza fotografica. 1934-1976*, catalogo della mostra, (Circolo Culturale di Serre Ratti, Como, 12 febbraio - 6 marzo 1977), Cesare Nani, Como 1977; Parisi, Ico, *Ambienti. Interni della "Casa" di Terragni*, in "Quadrante Lariano", a. I, n. 5, settembre-ottobre 1968, pp. 81-82.

[372] Parisi sceglie di pubblicare sei fotografie inedite successivamente, nel 1968, all'interno della rivista "Quadrante Lariano", diretta da Alberto Longatti. In dettaglio Parisi scrive: "sono immagini che nel loro limite hanno il pregio di aver fissato la volontà del progettista di porre in rilievo alcune angolazioni e particolari di essa [la Casa del Fascio]. Inoltre, credo che sapranno rivelare la sorprendente attualità di questi interni; in esse la complessità degli spazi creata dalle diversità, dal susseguirsi, dall'intersecarsi dei volumi, dal gioco delle trasparenze e dai riflessi, lasciano intatti il rigore e il valore compositivo". In Parisi, Ico, *Ambienti. Interni della "Casa" di Terragni*, cit., p. 81.

[373] Parisi, Ico, *Foto a memoria*, cit., p. 26.

137a e 137b. Ico Parisi, arch. Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio di Como. Salone delle adunate*. Scatti inediti dal Fondo Ico Parisi [FIP, rif. SCFT34-01 e SCFT34-03]. Courtesy Archivi della Pinacoteca Civica di Como.

138. Ico Parisi, arch. Giuseppe Terragni, *Casa del fascio di Como. Sala delle Adunate vista dal primo piano*, in "Quadrante", a. IV, n. 35-36, ottobre 1936, p. 16 (in alto a sinistra). La didascalia dell'immagine riporta: *notevole effetto di specchiatura nel cristallo.*

Mentre mancano ad esempio lo scatto con Giuseppe Terragni in cantiere che, sempre a detta di Parisi, è forse quello che "riesce a sintetizzare il Terragni uomo e il modo di vivere la sua opera"[374], giudicato chiaramente troppo "domestico", dato che viene ritratto con la scopa nella mano destra; ma anche la fotografia in cui lui e Bontempelli sono nel salone centrale della Casa del Fascio. Scrive Parisi:

> di particolare interesse mi sembra quella [fotografia] nella quale si vedono i personaggi nel salone centrale disegnati in controluce sulla vetrata d'ingresso. Terragni è simile per solidità e forza a uno dei suoi pilastri, mentre Bontempelli, in confronto, con la giacca drappeggiata sul braccio sinistro e la mano destra sul cuore, fa ricordare la preghiera di un torero prima della corrida[375] (Figura 139).

139. Ico Parisi, arch. Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio di Como. Salone centrale*. Nel gruppo di persone sono riconoscibili Massimo Bontempelli e lo stesso Terragni. Da Ico Parisi, *Foto a memoria*, p. 27.

[374] Ivi, p. 31.
[375] Ivi, p. 28.

Infine, sempre della Sala delle Adunate, Terragni sceglie di pubblicare lo scatto in verticale, che lascia meglio leggere le parole "Ordine Autorità Giustizia" incise sul monolite di marmo al centro, in una composizione perfettamente bilanciata e simmetrica, con lo schieramento di GG. FF. in controluce che si staglia sul ritratto del Duce (Figura 140).

Terragni studia infatti l'impianto grafico e iconografico del fascicolo fin nei minimi dettagli. Scrive Longatti:

> il fascicolo […] venne in pratica impaginato dallo stesso Terragni, che portò a Roma anche i clichè delle illustrazioni, nell'intento di fornire una documentazione esaustiva e divulgare tutti i presupposti teorici per la sua opera. La Casa, scriveva Terragni nella relazione esplicativa, non doveva essere un organismo burocratico o "un comodo palazzo per uffici", ma la sede centrale del partito delegata a "compiti di organizzazione, di propaganda, di educazione politica e sociale". Questi obiettivi, etico-sociali, erano tali da determinare le doti di "organicità, chiarezza, onestà della costruzione". In altre parole, l'architettura in quanto tale era subordinata alla funzione di una macchina propagandistica della fede fascista, "fiamma e vita", espressa con vincolanti sovrastrutture di arredo: pannelli, scritte, immagini, dentro e fuori l'edificio. Slogan e figure di una stentorea retoricità, un coro di voci imperiose, di comandi, di alalà[376].

Come emerge dalle parole di Alberto Longatti, l'ultimo fascicolo di "Quadrante" rappresenta davvero il fascicolo di Terragni, poiché è quest'ultimo a occuparsi della sua realizzazione dall'apparato critico fino all'impaginazione. Di quel momento e di Terragni, ricorda Bardi, molti anni dopo:

> Quel numero di "Quadrante" era considerato una rivincita nella stessa Como, dove non tutti erano d'accordo sulla sua arte. Ancor più: Peppino era venuto a Roma per aiutarmi nella compilazione. Ospite di casa mia passavamo giorni interi discutendo, proponendoci di riprendere la polemica che stava perdendo terreno per le manovre di Piacentini, l'incantatore dei colleghi cosiddetti razionalisti, preoccupatissimi di ricevere la benedizione del promotore degli archi e colonne![377]

---

[376] Longatti, Alberto, *Così Bontempelli stroncò la Casa del Fascio di Terragni*, in "La Provincia di Como", venerdì 24 settembre 2010, in http://www.laprovinciadicomo.it/stories/Homepage/156419_cos_bontempelli_stronc_la_casa_del_fascio_di_terragni/?mediaon.trackers.autorefresh.Homepage. URL consultato in data 27 ottobre 2015.

[377] Lettera inviata da Pier Maria Bardi ad Alberto Longatti, datata San Paolo del Brasile 15 maggio 1979, pubblicata in Longatti, Alberto, *Così Bontempelli…*, cit., in http://www.laprovinciadicomo.it/stories/Homepage/156419_cos_bontempelli_stronc_la_casa_del_fascio_di_terragni/?mediaon.trackers.autorefresh.Homepage. URL consultato in data 27 ottobre 2015.

140. Ico Parisi, arch. Giuseppe Pagano, *La Casa del fascio di Como. Sala delle Adunate*, in "Quadrante", a. IV, n. 35-36, ottobre 1936, p. 35. La didascalia pubblicata riporta: *Monolito in Marmo traforato, che forma con il ritratto del Duce su lastra di vetro la illustrazione della sala delle adunate. Schieramento di GG. FF.*

Diversamente, le altre testate praticamente non presentano la Casa del Fascio comasca, ad eccezione di “Domus” e di “lo Stile”, che lo fanno solo in rare occasioni, in modo decisamente marginale. La prima cita iconograficamente l’edificio di Terragni con un primo esempio fotografico nel numero di ottobre 1936: l’edificio si scorge appena da un porticato, in uno scatto non attribuito ma sicuramente amatoriale. Una seconda volta invece, nel fascicolo di agosto 1939, “Domus” pubblica la fotografia frontale della Casa Littoria di Como in piccole dimensioni ma attribuendo a Terragni tutti i meriti di aver perfettamente interpretato lo spirito fascista della “casa di vetro”.

Infine uno scatto attribuibile a Ico Parisi, che riproduce l’ingresso della Casa del Fascio e già apparso nell’ultimo numero di “Quadrante”, viene pubblicato anche da “lo Stile” nel numero doppio di maggio-giugno 1941 dedicato all’utilizzo del vetro.

Nel resto delle riviste non si ha invece alcuna testimonianza iconografica dell’edificio di Terragni che oggi, come allora, rappresenta eppure una delle realizzazioni più famose, se non la più importante, della fervida stagione architettonica italiana tra le due guerre.

4.7 La rappresentazione fotografica e la *mise en page* delle architetture di Giuseppe Pagano

La parabola architettonica di Giuseppe Pagano, uno dei maggiori animatori del dibattito critico negli anni Trenta in Italia, si consuma tutta intorno a poco più di un pugno di realizzazioni che le riviste di settore di quegli anni documentano marginalmente.

Non sorprende ad ogni modo l'incidenza quantitativa di immagini delle opere dell'architetto all'interno della rivista "Casabella", da lui diretta dal gennaio 1933 al dicembre 1943, anno in cui la testata viene sospesa dal Ministero della Cultura Popolare: in linea, se vogliamo, con una certa dose di autocelebrazione di se stessi che in quegli anni altri direttori di riviste, Marcello Piacentini e Gio Ponti in particolare, erano soliti veicolare.

Mai quanto nella definizione iconografica del Pagano *architetto*, ci sono alcune sfasature tra le diverse testate, che si palesano tramite la differenza nella scelta dei soggetti presentati dall'una e dall'altra, così come nella loro impaginazione e nella diversità di immagini fotografiche selezionate. Questo è probabilmente imputabile al fatto che Pagano fosse considerato allora da tutti come persona "scomoda", come voce oltretutto molto "politica" e alquanto altalenante, che in un primo tempo media con Piacentini accondiscendendo alle sue adulazioni per poi allontanarsene definitivamente[378]: fascista della prima ora laddove Edoardo Persico era un antifascista; direttore in sovente disaccordo con Anna Maria Mazzucchelli, in particolare dopo la morte di Persico, sulla politica editoriale da intraprendersi e piuttosto intransigente nella conduzione generale della rivista, come testimoniano i suoi affondi più pungenti[379].

Sono cinque le realizzazioni firmate da Pagano che a mio avviso destano maggiore interesse e che emergono tra le pagine dei periodici coevi: attraverso il Palazzo per uffici Gualino a Torino, lo Stallo della Litoceramica Piccinelli alla Fiera Campionaria di Milano del 1933, la Sala d'Icaro alla Mostra dell'Aeronautica Italiana di Milano del 1934, l'ingresso alla VI Triennale di Milano del 1936 e infine l'Istituto di Fisica nella Città Universitaria di Roma, si

---

[378] Come chiaramente affermato in Pagano, Giuseppe, *Una solenne paternale*, in "Casabella-Costruzioni", a. XIII, n. 149, maggio 1940, pp. 2-3; o in Id., *Chi si ferma è perduto*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 128, agosto 1938, pp. 2-3, dove esprime a chiare lettere: "se questa nuova accademia è possibile e può essere creduta arte sufficientemente moderna da considerarla persino adatta a rappresentare la monumentalità ufficiale, e Marcello Piacentini la definisce addirittura come neo-rinascimentale, non ci si illuda che questa sia la strada del progresso […] chi si ferma è perduto […], accetta il compromesso, perde la fede, pensa all'affare, tradisce tutte le missioni dell'arte". Ancora sul divorzio tra Pagano e Piacentini, si vedano: Id., *Variazioni sull'autarchia architettonica*, in *ivi*, n. 129, settembre 1938, pp. 2-3 e Id., *Variazioni sull'autarchia architettonica (II)*, in *ivi*, n. 130, ottobre 1938, pp. 2-3.

[379] Cfr. Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 28.

delinea non *un solo* Giuseppe Pagano, ma *molti*, a seconda della presentazione che di tali opere fa ciascuna testata: una dimostrazione ulteriore del potere di interpretazione e di comunicazione, di divulgazione della realtà, se non addirittura di "deformazione" della stessa che le riviste possedevano.

Si ha una scelta di tipo critico e contenutistico *a monte*, per cui mentre "Casabella" documenta tutto ma senza soffermarsi e dilungarsi troppo nella rappresentazione iconografica di Pagano architetto, "Quadrante" presenta solo la Sala d'Icaro, allestimento che viene invece pressoché ignorato da "Architettura"; "Domus" dedica invece un numero monografico a Palazzo Gualino, mentre l'intervento in seno alla Città Universitaria è significativamente testimoniato su "Architettura" ed "Emporium". La tendenza generale di trattazione per immagini di Pagano, in definitiva, è quella che mostra preferibilmente i suoi allestimenti in "Casabella", "Emporium" e "Quadrante", che fa emergere l'edilizia privata in "Domus", "Casabella" e marginalmente in "Architettura"; che concede infine spazio ai grandi cantieri pubblici in quest'ultima, così come in "Emporium" e in "Casabella".

Ricostruendo la vicenda di Pagano in un ordine cronologico, è il Palazzo per uffici Gualino a Torino a contraddistinguersi e a emergere, in particolare per lo spazio che le riviste concedono a esso. "Domus", primo tra tutti i periodici, dedica all'edificio, realizzato insieme a Gino Levi Montalcini, l'intero numero di giugno 1930, dove viene presentato un reportage fotografico firmato Pedrini.

In consonanza con la propria politica iconografica, la rivista si dilunga molto sulla rappresentazione degli ambienti interni, visti con una ripresa ampia e per lo più grandangolare grazie alla quale l'osservatore può avere una resa fedele delle proporzioni e della disposizione e organizzazione interna. Chiaramente, non manca la carrellata di dettagli sui complementi d'arredo che vanno a connotare stilisticamente tutto l'edificio e che mostrano oltretutto il volto del Pagano designer. "Domus" sceglie di pubblicare tutte riprese da un punto di vista diagonale, mai con una prospettiva centrale e questo rende il complesso iconografico più movimentato rispetto invece alla *mise en page* piuttosto statica che presenta immagini a piena o a mezza pagina, molto spesso speculari e simmetriche. Non si cerca la minima intersezione dell'apparato iconografico con il testo: si nota una volontà palese di separazione delle parole dalle figure evidentemente per non "inquinare" il testo visivo, al quale viene riservato lo spazio maggiore e che dialoga con didascalie ragionate e descrittive.

Gli uffici interni, così come gli elementi di raccordo, tra cui atri e scalinate, sono colti in un'aulica sospensione, totalmente vuoti e inanimati. Non solo la presenza umana viene eliminata, ma anche qualsiasi altro tipo di oggetto d'uso che rimanda all'attività di un ufficio: si tratta di una scenografia pulita e desolata in cui penne, fogli, telefoni o macchine da scrivere risultano, tranne che in minimi particolari, inesistenti.

La luce artificiale risulta invece sempre presente, evidentemente per motivi tecnici di ripresa di ambienti piuttosto bui ma anche come elemento estetizzante che rende gli stessi più fotogenici, i materiali utilizzati più lucidi e che scalda minimamente un luogo altrimenti freddo e astratto.

A emergere è in definitiva un'idea di precisione e pulizia degli ambienti, di sobrietà delle forme e degli allestimenti, dei complementi di arredo, che rimandano all'idea integerrima di un Pagano severo come il legno che ampiamente utilizza.

Ben diversa risulta invece l'immagine fotografica dell'esterno dell'edificio. Si tratta di una manciata di scatti da un punto di vista sempre ravvicinato al palazzo e fortemente ribassato: non solo, ma si scelgono formati a piena pagina e con orientamento fortemente verticale, con una proporzione doppia tra il lato breve e quello lungo dell'immagine.

L'idea che viene restituita è quella di un edificio fortemente squadrato, spigoloso e solido, lineare, senza il minimo ornamento e piuttosto imponente, in particolare si ha un forte impatto del corpo centrale con l'ingresso principale in primo piano. Se dunque da un lato si percepisce la linearità e la semplicità delle superfici, la razionalità degli infissi e soprattutto l'essenzialità del complesso per uffici torinese, dall'altro è impossibile non avvertire un'idea di incombenza e di algida monumentalità e freddezza che lo stesso restituisce: un connubio che si avvicina molto alla figura, all'architetto Pagano di quegli anni (Figura 141). Il manufatto architettonico risente indubbiamente di un certo francesismo, che è evidente nel richiamo quasi citazionistico dell'immobile di Michel Roux-Spitz in Quai d'Orsay a Parigi del 1929, dunque di poco precedente, in particolare per i finestroni orizzontali e per il corpo centrale in aggetto, così come per l'ingresso.

Alcune delle medesime immagini pubblicate da "Domus", ovvero due vedute esterne, una angolare e l'altra della facciata principale, insieme alle interne che rappresentano fotograficamente gli uffici e la scala, compaiono anche nel doppio numero di "Architettura e Arti Decorative" di gennaio-febbraio 1931, ma in dimensioni assai ridotte e con una *mise en*

PARTICOLARE DEL CORPO CENTRALE - INGRESSO DI CORSO VITTORIO *Foto Pedrini*

141. Pedrini, arch. Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini, *Palazzo Gualino a Torino. Particolare del corpo centrale*, in "Domus", a. III, giugno 1930, p. 34.

page diversa, che arriva a collocare nella stessa pagina quattro immagini in modo ortogonale. La fotografia che riprende il palazzo per uffici d'angolo viene pubblicata nuovamente dalla testata nel fascicolo di novembre dello stesso anno, tagliata in una maniera leggermente diversa e cioè lasciando maggiore spazio in alto e in basso, dunque accentuando la verticalità dell'edificio che rimanda vagamente all'idea di grattacielo, con una differenza palese rispetto al primo caso di gennaio-febbraio dove aveva invece un aspetto più tozzo e schiacciato, molto meno slanciato.

Evidentemente, tale ripresa dell'edificio è considerata l'immagine più emblematica dello stesso, poiché anche "La Casa bella" la propone per ben due volte nel 1930: la prima, nel fascicolo di luglio, in un fotomontaggio magistrale dello stesso Pagano con didascalia *Tre attualità architettoniche*, che colloca Palazzo Gualino al centro di un trittico composto dal torinese Monumento all'artigliere, sullo sfondo, e dalla Nuova Stazione di Milano, in primo piano. Qui il manufatto emerge per la sua modernità, per la geometria dei suoi volumi algidi: la fotografia viene infatti volutamente schiarita e resa diafana per accentuarne il distacco, il contrasto con l'eclettismo degli altri due esempi ad esso accostati. Pagano stesso afferma che il favore del pubblico nei confronti e a difesa della causa moderna (Figura 142a)

> vien subito sminuito dal trucco di certe architetture nostrane che cercano di risolvere con un'abile apparenza moderna le fondamentali debolezze ottocentesche o la sempre ammaliatrice retorica barocca […] anche quei trucchi dovranno prima o poi esaurirsi o risolversi nella piena modernità[380].

Il concetto è ribadito iconograficamente dalla riproposizione della stessa fotografia, nel successivo numero di agosto, dove l'immagine campeggia a piena pagina a inizio articolo: sola e scontornata, senza alcun testo se non il titolo e la didascalia che corrono lungo i tre margini dello spazio-pagina a incorniciare l'intero edificio.

La fotografia è qui pesantemente mutilata nella parte bassa: rimane solo l'angolo in primo piano e in forte aggetto, un cuneo vero e proprio che si protende verso l'osservatore. L'edificio è inoltre molto contrastato e spiccano le fessure delle finestre e il cornicione neri, così come i toni diversi dell'intonaco di facciata. Il risultato è quello di un'icona piuttosto astratta di un palazzo "traforato" che pare avere solo aperture e pochissime pareti, quindi potente e leggero al tempo stesso (Figura 142b). Nelle pagine successive, la sottile filettatura nera che inquadra le immagini singole o accostate in coppia tra di loro, non è altro che un

[380] Pagano, Giuseppe, *Dell'uso di certi aggettivi*, in "La Casa bella", a. III, n. 31, luglio 1930, p. 9.

10

nel caso in cui, da parte del futuro committente, vi sia la migliore disposizione. L'ostacolo è rappresentato da un aggettivo che affiora con melanconica monotonia ogni qual volta si voglia dare una gagliarda pugnalata ai « traditori della tradizione italiana ». La minaccia di lesa Patria, e la ipocrisia di chi teme la gara per mancanza assoluta di comprensione si sono condensate in un aggettivo che dovrebbe descrivere i limiti dell'architettura moderna: « tedesco ». In questo aggettivo sono compendiati i seguenti pensieri:

1) *Un diritto aprioristico di concessione esclusiva ai tedeschi per lo smercio indisturbato del loro credo a tutte le nazioni e a tutti gli individui che non si vergognano di riconoscere la loro « specialità ».* La conseguenza pratica è che per qualsiasi prodotto necessariamente moderno, sia esso una finestra in ferro, una porta scorrevole, un tappeto, un mattone di vetro, una maniglia o una lampada, si debba sempre ricorrere alla produzione tedesca.

2) *Un distacco nazionale portato in un campo artistico.* Distacco che in bocca ad un patriota può assumere valori ben più gravi e apprezzamenti più complessi, assolutamente nuovi nella storia dell'arte.

3) *Una tacita confessione di incapacità da parte nostra a fare altrettanto.* Difatti in tutti i modi, per effetto dei paroloni dei critici e dell'andazzo dei luoghi comuni, noi ci ostiniamo a « puntare » sul Rinascimento, sperando sempre, anche dopo l'onta subita alla mostra d'arte decorativa di Parigi, che qualcuno si accorga di noi e ci dica « originali e moderni » e non più « insignificanti copisti ».

Purtroppo, le cose non cambiano, anzi procedono verso la conquista sempre più profonda di questo stile nuovo, che volta a volta si chiama in maniere diverse a seconda delle diverse sfumature, ma anche si estende ineluttabile come la necessaria e indispensabile veste della civiltà moderna. È, però, di ieri una serie di articoli di Arnaldo Fraccaroli a proposito di una visita a Stoccarda, che han fatto arrossire di vergogna chi non sa come far passare sotto silenzio le belle trovate della nuova stazione di Milano.

Ed allora? Allora tutti gli apprezzamenti dovranno in breve capovolgersi, e quindi — si ricordino i signori critici del caso Modigliani, dei fischi della *Traviata*, del processo a Paolo Veronese — ci si vergognerà d'esser stati per tanto tempo volutamente insensibili a quella modernità che è sempre la bandiera degli italiani nelle epoche delle nostre esportazioni artistiche, e che solo un falso insegnamento scolastico e un offensivo apprezzamento delle nostre capacità inventive han potuto per tanto tempo contrastare.

Arch. G. PAGANO-POGATSCHNIG

Tre attualità architettoniche. A Torino: il monumento ai caduti sul lavoro del Cimitero, e il palazzo Gualino per uffici. A Milano: la nuova stazione

142a. Pedrini, arch. Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini, *Palazzo Gualino a Torino*. Fotomontaggio di Giuseppe Pagano dal titolo *Tre attualità architettoniche*, in "La Casa bella", a. III, n. 31, luglio 1930, p. 10.

142b. Pedrini, arch. Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini, *Palazzo Gualino a Torino*, in "La Casa bella", a. III, n. 32, agosto 1930, p. 11.

richiamo grafico delle linee nette e incidenti del cornicione in apertura dell'articolo: una chiave che lega indissolubilmente la sequenza fotografica e richiama lo svolgersi della pellicola cinematografica ma anche i margini delle lastre fotografiche, più che la cornice di una finestra, come invece è evocato e ricercato in "Architettura e Arti Decorative". In quello che sembra un insignificante vezzo grafico sta invece tutta la modernità di presentazione dell'edificio di Pagano e Levi Montalcini che promuove "La Casa bella" e tale filettatura scura è talmente contestualizzata da sembrare "in campo", facente parte degli stessi ambienti interni al palazzo rappresentati grazie al gioco di ombre e di riflessi o come prosecuzione della linea di un infisso o di una decorazione parietale.

A proposito dell'iconicità di Giuseppe Pagano architetto, è sicuramente lo Stallo della Litoceramica Piccinelli, presentato alla Fiera Campionaria di Milano nel 1933, a divenire emblema: così tanto da essere riprodotto anche come soggetto della pubblicità stessa della ditta produttrice.

La rivista "Casabella" presenta, prima e unica tra tutte le altre, quello che Edoardo Persico definisce come una delle "sole cose degne di essere registrate"[381] all'interno di tutta la Fiera e con un "gusto francamente moderno":

> uno stallo reclamistico, in cui la "trovata" richiamasse l'idea di strutture potenti ed originali. Questo stallo, per quanto riguarda il disegno, è qualcosa di più di un gioco, e rappresenta un piccolo campione dell'arte di Pagano, fatta di audacie strutturali contenute in uno stile volutamente sobrio e disadorno[382].

Delle tre fotografie riprodotte all'interno dell'articolo di Persico, quella in cui il Padiglione viene mostrato per intero è scelta a scopo propagandistico, di *réclame.* L'arco campeggia in primo piano e connota tutta la scena mentre l'insegna *Litoceramica* risulta solo in parte leggibile; il busto raffigurante Mussolini resta piccolo e in un piano defilato, ripreso di profilo e leggermente da tergo. La struttura scura e in controluce spicca dal contesto diafano della fotografia e dunque diviene naturalmente una sagoma la cui semplicità ed essenzialità di forme, unita con la capacità e con la potenza comunicativa e di immediata comprensione, ne fanno l'elemento più consono a essere tradotto pubblicisticamente da lì in avanti, come nell'esempio proposto nel numero di giugno e ancora di agosto-settembre 1933 (Figura 143a e 143b).

L'aspetto iconico e più emozionale prevale nella presentazione architettonica della rivista "Casabella", tanto da divenirne uno tra i caratteri più significativi per la definizione della politica iconografica della stessa. Questo fatto giustifica gran parte delle scelte, sul piano visivo, operate anche per quanto concerne le opere di Pagano che la testata decide di pubblicare negli anni tra il 1933 e il 1936: la Sala d'Icaro alla Mostra dell'Aeronautica Italiana del 1934, così come la torre d'ingresso, presentata nella VI Triennale di Milano del 1936, rientrano in tale progetto.

Quello che viene evidenziato della Sala d'Icaro è certamente la statua di Marcello Mascherini e la grande spirale di Giuseppe Pagano, che "Casabella" presenta a piena pagina in una fotografia dal forte scorcio di sotto in su, nel fascicolo di agosto 1934: l'andamento della spirale va a sovrapporsi quasi perfettamente alla diagonale del ritaglio fotografico di formato pressoché quadrato e riesce così a movimentare l'intera scena, sfruttando tra l'altro il cono di luce che piove scenograficamente dall'alto e si insinua proprio all'interno delle volute

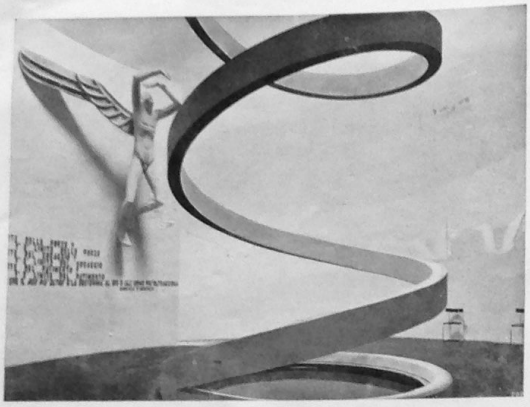
[381] Persico, Edoardo, *Alla Fiera di Milano*, in "Casabella", a. VI, n. 5, maggio 1933, p. 47.
[382] *Ibidem.*

143a e 143b. S.a., arch. Giuseppe Pagano, *Stallo della Litoceramica Piccinelli. Fiera di Milano 1933*, in "Casabella", a. VI, n. 5, maggio 1933, p. 47 (in alto). La stessa immagine fotografica è utilizzata all'interno della pagina pubblicitaria della Ditta Piccinelli di Bergamo, in "Casabella", a. VI, n. 8-9, agosto-settembre 1933, p. IV.

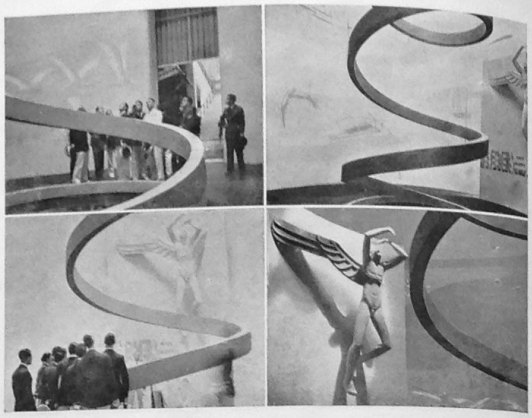
(Figura 144a). Questa immagine emblematica e di grandi dimensioni rappresenta l'incipit di tutta la sequenza visiva relativa alla mostra, per ritornare qualche pagina avanti ma frammentata in piccole vedute ricomposte tra loro a formare dei disegni con dei veri vezzi grafici: la sala viene infatti ricomposta visivamente a mosaico, come se le immagini fotografiche minuscole fossero delle tessere musive che vanno a ricostruire brani di quella stessa spirale per accostamento. L'effetto di sinuosità e di eleganza è garantito: mentre si perde l'aspetto più imponente dell'incipit, si acquista la leziosità del ricciolo e l'armonia delle proporzioni che si va a creare tra la figura di Icaro e il pubblico presente all'interno della sala (Figura 144b). Addirittura si sceglie di utilizzare la stessa fotografia all'interno della medesima pagina tipografica e in due colonne attigue: la decurtazione di grandi parti della stessa le rende però completamente diverse e restituisce un effetto del tutto differente poiché, in un caso, Icaro è parte dell'allestimento e in secondo piano mentre la spirale è sul primo, al centro della composizione; nell'altro caso invece la statua di Mascherini diviene protagonista della scena e della spirale resta solamente una parte minima di voluta. Questa seconda versione è quella presentata anche da "Quadrante" nel doppio fascicolo di giugno-luglio 1934, tra l'altro unica rappresentazione iconografica di Pagano nei quattro anni di vita del periodico milanese: pubblicata a mezza pagina al di sotto del Manifesto di Pintori della stessa mostra e dunque in continuità "ideologica" con esso (Figura 145).

"Emporium", nel numero di agosto 1934, propone ancora una volta la medesima ripresa fotografica ma in versione quasi integrale: essa mantiene l'altezza e viene smussata sui due lati lunghi, così da accentuarne la verticalità. Anche i contrasti cromatici sono più evidenti, tanto che appare più buia e scura: questo è evidentemente un effetto ricercato per rendere palese il raggio di luce epifanica proveniente dal lucernario in alto e incanalata all'interno della spirale. Viene inoltre ampliato l'andamento circolare della stanza e si sceglie di mostrare la decorazione di Bruno Munari, accreditato oltretutto nella didascalia, che invece "Casabella" non cita. L'operazione della rivista bergamasca è, in linea con la sua politica editoriale, più didattica ed esaustiva nel riprodurre l'intervento di Pagano: allo stesso tempo, la ripresa scorciata e grandangolare della sala con la spirale perfettamente al centro e in primo piano, conferiscono alla realizzazione un carattere di imponenza che era meno avvertito negli esempi precedenti e soprattutto quell'idea di levitazione e di "sensazione dinamica del

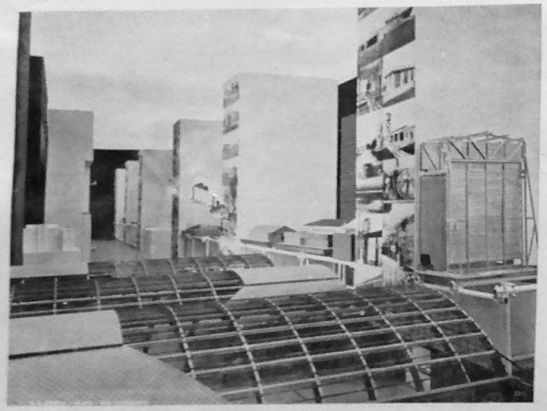
144a. S.a., arch. Giuseppe Pagano, *Sala d'Icaro. Mostra dell'Aeronautica Italiana a Milano*, in "Casabella", a. VII, n. 80, agosto 1934, p. 5.



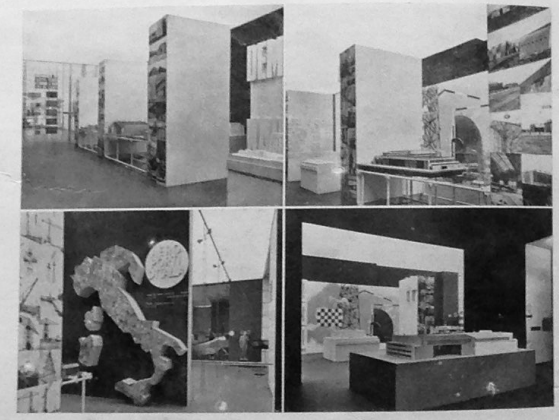
ARCH. GIUSEPPE PAGANO:



LA SALA D'ICARO



PITTORI D. SANTAMBROGIO E G. MONDAINI:



SALA DEL DEMANIO AERONAUTICO

d'Annunzio colpito in un'azione su Pola. In alto due gagliardetti fiumani coi motti «me ne frego» e «me ne strafotto». Nel centro della sala il timone del Caproni «ferito» in un'azione su Pola. Nella vetrina di fronte figurano altri cimeli del Comandante. Sul soffitto è distesa la bandiera originale della Reggenza del Carnaro che sventolò a Fiume nel 1920. Sulle pareti sono riportati, in bianchi cartigli alcuni motti dannunziani. Sulle altre pareti, entro decorazioni del pittore Manzoni, è ricordato il giuramento del volo su Vienna e una massima del Comandante che l'italiano di oggi finalmente comprende: «il pericolo è l'asse della vita sublime».

La sala dell'Aviazione nella Guerra Mondiale è stata allestita dal pittore Mario Sironi. Nel mezzo della antisala figura un apparecchio austriaco Junker abbattuto durante la guerra da Francesco Baracca. Sulle pareti sono riportati ingrandimenti fotografici raffiguranti scene di bombardamento, combattimenti, trincee, rilievi fotografici. Nelle due vetrine di fronte e a sinistra dell'ingresso sono ordinati cimeli diversi: lettere di guerra, resti di apparecchi nemici abbattuti, ricordi di aviatori italiani, medaglie di valorosi. Nelle due pareti interne della sala sono disposte fotografie illustranti l'attività dei nostri palloni frenati e delle aeronavi italiane durante la guerra. Proseguendo verso il salone continua, lungo le pareti, l'austera cadenza dei grandi documenti grafici che riportano il visitatore alla evidenza dei fatti, alla tragedia e all'epopea della guerra: combattimenti aerei, rilievi di trincee e di località nemiche, bombardamenti, resti di apparecchi abbattuti. La documentazione fotografica è commentata dai bollettini di guerra che si riferiscono a gesta aviatorie e dai cimeli che, nelle vetrine, sono raccolti per offrire la massima immediatezza alla gloriosa rievocazione: frammenti di eliche, mitragliatrici, timoni, ecc. Nel centro della sala figurano i cimeli ed i resti dell'apparecchio di Francesco Baracca. Lungo la parete esterna figurano ingrandimenti fotografici di combattimenti aerei, trincee viste dall'alto, resti di apparecchi, scene di guerra e riproduzioni di bollettini militari che citano combattimenti aerei. Lungo la navata interna, a destra guardando il grande biplano, è riportata, contro i pilastri, la storia dell'aviazione italiana durante la grande guerra. Questa solenne documentazione incomincia dal pilastro di fianco all'ala sinistra del grande biplano e segue, anno per anno, tutte le gloriose vicende della nostra aviazione militare. Sulla parete di fondo una lapide tipografica riassume le vittorie degli assi di guerra col nome di ognuno e con il numero degli apparecchi abbattuti. Nel centro della parete è disposta, secondo il gusto delle composizioni murali, una grande rievocazione simbolica in fotomosaico: sul ciglio inviolato del M. Grappa le figure dell'Italia, del Re e del Duce.

144b. S.a., arch. Giuseppe Pagano, *Sala d'Icaro. Mostra dell'Aeronautica Italiana a Milano*, in "Casabella", a. VII, n. 80, agosto 1934, p. 14.

145. S.a., arch. Giuseppe Pagano, *Sala d'Icaro. Mostra dell'Areonautica Italiana a Milano*, in "Quadrante", a. II, n. 14-15, giugno-luglio 1934, p. 23.

sollevamento dalla terra"[383], come la definisce il redattore Vincenzo Costantini.

Lo status di icona che la rivista "Casabella" vuole restituire alle architetture di Pagano è ulteriormente confermato dalla presentazione che essa fa di un'altra sua realizzazione, questa volta nell'ambito della VI Triennale di Milano del 1936: la torre d'ingresso alla manifestazione stessa, in cristallo e cemento armato.

Questo emblema e incipit della kermesse lombarda è significativamente rappresentato in due modi completamente diversi all'interno del periodico milanese che pubblica sia le fotografie dello stabilimento Crimella, fotografo ufficiale della manifestazione, che quelle di Pagano stesso. Laddove le prime sono perfettamente in bolla e mostrano l'ingresso con la torre per intero e perfettamente ortogonale al piano strada, da un punto di vista piuttosto distante e frontale che ne permetta una fruizione globale e ambientale[384], le immagini di Pagano risultano invece potentemente scorciate e in diagonale, come emerge dalla fotografia scelta per il frontespizio del fascicolo di agosto 1936 e da quella pubblicata nel numero di dicembre dello stesso anno. In queste due ultime riprese, l'effetto che la ricerca di un'esasperata diagonalità nella composizione restituisce è quello di una torre evidentemente "pendente", quasi sul punto di rovinare, di crollare al suolo. Quindi nessun effetto di maestosità e di imponenza in questo caso, bensì la ricerca esasperata di movimento nella resa "svirgolata" della realtà, in contrapposizione con la staticità delle vedute frontali dell'oggetto architettonico e assolutamente in sintonia con le affermazioni di Pagano *fotografo* di quegli anni (Figura 146):

> un mio vocabolario di immagini […] Io mi sono accostato, così, ad un modo nuovo di vedere. […] Tra lo sbadiglio della fotografia aulica e il pericolo della volgarità da cartolina illustrata, navigo, più o meno cauto, nella mia caccia di impressioni vive[385].

Pagano, attraverso la rappresentazione fotografica, vuole insomma conferire un movimento e un guizzo, un'anima alle sue architetture, come se fossero pulsanti, viventi: "Casabella" dal canto suo, nella pubblicazione di esse a piena pagina, contribuisce a veicolare e a comunicare

---

[383] Costantini, Vincenzo, *L'arte celebrativa alla Mostra Aeronautica di Milano*, in "Emporium", vol. LXXX, n. 476, agosto 1934, p. 121.

[384] Si vedano le immagini pubblicate in: Nicodemi, Giorgio, *Sguardo alla VI Triennale di Milano*, in "Casabella", a. IX, n. 104, agosto 1936, p. 7; Goldstein Bolocan, A. L., *Una torre di cristallo*, in "Casabella", a. IX, n. 108, dicembre 1936, p. 31; Papini, Roberto, *Le arti a Milano nel 1936 - XIV*, in "Emporium", vol. LXXXIV, n. 500, agosto 1936, p. 79.

[385] Pagano, Giuseppe, *Un cacciatore d'immagini*, in "Cinema", dicembre 1938, ora in De Seta, Cesare (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, catalogo della mostra, (Galleria d'arte moderna, Bologna, 10 marzo - 9 aprile 1979 e Istituto Nazionale per la Grafica-Calcografia, Roma, 15 maggio - 30 giugno 1979), Electa, Milano 1979, pp. 155-156.

ANNO IX • NUMERO 104
AGOSTO 1936 • XIV

CASABELLA

RIVISTA MENSILE • DIRETTORE ARCHITETTO GIUSEPPE PAGANO
REDAZIONE: MILANO, VIA DE TOGNI, 21 TELEFONO 86-255 • EDITRICE PROPRIETARIA: EDITORIALE DOMUS S. A. MILANO, VIA DE TOGNI, 23 TELEFONI 86-256 - 86-257
Un numero: Italia Lire 10, Estero Lire 15 • Abbonamento per un anno: Italia Lire 90, Estero Lire 130 • Conto Corrente Postale 3-15690
L'abbonamento può decorrere da qualunque numero. Non disdetto per lettera un mese prima della scadenza si intende tacitamente rinnovato. Se richiesto agli uffici postali costa ugualmente 90 lire anche per: Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Danimarca, Danzico, Egitto, Finlandia, Francia, Germania, Lettonia, Lituania, Lussemburgo, Marocco, Norvegia, Olanda, Romania, Svezia, Svizzero, Ungheria

RICORDO DI POELZIG
(RAFFAELLO GIOLLI)

SGUARDO ALLA VI TRIENNALE DI MILANO
(GIORGIO NICODEMI)

VI TRIENNALE: MOSTRE DELL'ARCHITETTURA
(ATTILIO PODESTÀ)

LE SEZIONI STRANIERE ALLA VI TRIENNALE
(ARCH. MARIO LABÒ)

VI TRIENNALE: TENDENZE
(AGNOLDOMENICO PICA)

SALA DELL'OREFICERIA

SALA DELLE "PRIORITÀ ITALICHE IN ARTE"

SALA DELLA "COERENZA"

SALA "PROGRAMMA DELL'ABITAZIONE MODERNA"

L'ARCHITETTURA MONDIALE
(RAFFAELLO GIOLLI)

OSSERVAZIONI SUI SISTEMI COSTRUTTIVI
(ING. E. GALASSINI)

LUCERNARI
(INGEGNERE L. S.)

NEL FRONTESPIZIO: LA TORRE D'INGRESSO DELLA VI TRIENNALE

146. Pagano, arch. Giuseppe Pagano, *Torre d'ingresso alla VI Triennale di Milano*, in "Casabella", a. IX, n. 104, agosto 1936, s.p.

tale modalità nuova di lettura dell'oggetto architettonico.

Infine, il Pagano "istituzionale": ovvero l'immagine dell'architetto che opera nel cantiere della Città Universitaria di Roma e che realizza qui il suo Istituto di Fisica.

L'Istituto di Fisica diviene probabilmente la realizzazione di Pagano tra le più note alla metà degli anni Trenta e le riviste non tardano a documentarla, tra il 1935 e il 1936, in tutti i suoi aspetti, in particolare attraverso l'involucro esterno, preso a emblema di tutto l'edificio e ricorrente, ancora una volta, nella pubblicità dei materiali costruttivi impiegati, come nella *réclame* delle ceramiche Piccinelli.

Lontano dalla monumentalità e dal senso aulico rivendicato da Marcello Piacentini, Pagano concepisce un edificio austero e razionale, in sintonia con le sue convinzioni di quegli anni, per le quali è di gran lunga "preferibile la povertà alla boria, la nudità alla pompa"[386].

La rivista "Architettura" dedica un numero speciale al complesso della Città Universitaria nel 1935: in questo contesto, l'Istituto di Fisica viene abbordato con un approccio piuttosto tecnico, sia nel testo scritto, che nelle fotografie pubblicate, tutte statiche e ortogonali, che riproducono i volumi cubici, lineari e semplici della facoltà. Sono immagini piuttosto anonime, tese a documentarne una veduta generale, l'ingresso principale, il cortile e due aule interne. Nessun particolare è posto in evidenza, ma la lettura che si vuole dare dell'edificio è globale e distaccata, pressoché spersonalizzata.

Più enfatica è invece la presentazione che viene fatta su "Emporium" nel gennaio del 1936: una fotografia Vasari mostra l'Istituto di Fisica in una veduta a corta focale, ponendo l'edificio esattamente al centro della scena, il cui asse corrisponde perfettamente con l'angolo dello stesso Istituto. La modulazione della luce e i pronunciati contrasti chiaroscurali ne descrivono e accentuano le masse volumetriche, frastagliandole maggiormente rispetto ad "Architettura" e facendo sì che il manufatto architettonico si stagli dal contesto ambientale circostante. La resa di un estetismo velato e la ricerca fotogenica e scenografica della rappresentazione viene palesata dal luccichio del manto stradale bagnato, capace di riflettere maggiormente la luce e di rendere specchianti le superfici.

Sempre un servizio fotografico Vasari è quello scelto anche dalla rivista "Casabella" per illustrare l'Istituto di Fisica. Il periodico milanese dedica a esso un intero numero, quello di marzo 1936, dopo essere stato anticipato nel fascicolo di gennaio dello stesso anno dalla

[386] Pagano, Giuseppe, *Per il palazzo del Littorio. L'opinione di Casabella*, in "Casabella", a. VII, n. 73, gennaio 1934, p. 6.

pubblicazione di una fotografia molto suggestiva e scenografica che raffigura l'ambiente interno al piano rialzato, che si affaccia direttamente sulla terrazza-balcone: l'immagine ha un formato quadrato e viene impaginata da sola lasciando una buona dose di spazio bianco che la rende ariosa e soprattutto iconica, evocativa, seguendo alla lettera i principi della comunicazione pubblicitaria. La presenza della sola luce naturale che proviene dalla porta-finestra aperta e che va a comporre un disegno allungato sul pavimento lucido, descrive armoniosamente gli spazi e ne rende tutte le variazioni e le sfumature cromatiche, la volumetria nella semplicità e razionalità delle linee (Figura 147).

147. Vasari, arch. Giuseppe Pagano, *Città Universitaria di Roma: Istituto di Fisica*, in "Casabella", a. IX, n. 97, gennaio 1936, s.p.

"Casabella" sceglie di pubblicare fotografie completamente diverse da "Architettura" e indugia maggiormente nei particolari sia architettonici che scultorei degli esterni e degli

interni, più che sulle vedute ampie dell'edificio. Il grandangolo domina la sequenza di immagini pubblicate che mostrano in particolare la parte bassa dell'edificio, il piano terra, tagliando volutamente i livelli superiori: è infatti ad altezza umana che si coglie pienamente la dimensione effettiva dell'Istituto, ma soprattutto il contrasto tra i rivestimenti in travertino candido della fascia basamentale, con quelli in litoceramica dei piani superiori. Si tratta di una differenza non solo cromatica ma soprattutto "epidermica", di levigatezza e porosità delle superfici.

Probabilmente si anticipa già qui la svolta in un senso più tecnico degli orientamenti della rivista, processo che si completa con il cambio di nome della stessa in "Casabella-Costruzioni" prima (1938-1939), e in "Costruzioni-Casabella" poi (1940-1943).

L'attenzione per i materiali utilizzati è ulteriormente evidenziata dalla pubblicazione di quattro fotografie a colori: a esse si accompagna una didascalia che va a descrivere, in realtà a pubblicizzare palesemente, la ditta che ha realizzato gli stessi prodotti edilizi utilizzati.

Ecco allora un'ulteriore e inedita declinazione dell'immagine fotografica di Giuseppe Pagano *architetto* veicolata da "Casabella", di cui in quegli anni egli è direttore: la scelta del bianco e nero come documentazione architettonica degli spazi, dei volumi e degli ambienti, viene intesa come testimonianza del manufatto in sé; mentre il colore viene percepito e utilizzato come elemento maggiormente "funzionale", necessario poiché qualificante l'immagine dal punto di vista della resa e della specificità dei materiali impiegati per la realizzazione dell'oggetto architettonico stesso, non tanto per parlare dell'edificio. L'utilizzo della fotografia a colori, aspetto pressoché inedito per "Casabella" fino ad allora, è dunque a livello strumentale più che contenutistico e narrativo e viene scelto da Pagano per la rappresentazione, meglio dire per la promozione, di se stesso e della propria opera.

Capitolo V

Sguardi d'oltralpe. Riviste specializzate di architettura in Francia e Germania: possibili contatti

5.1 Lo scenario estero nelle riviste di settore italiane. Ricezione e rappresentazione dell'architettura francese e tedesca

Nel nutrito panorama di presentazione di architetture straniere all'interno delle riviste di settore italiane, intravisto nel paragrafo 6 del Capitolo III, vale la pena soffermarsi sugli esempi costituiti dalle emergenze francesi e tedesche, due presenze assolutamente costanti e determinanti in riviste quali "Casabella", "Quadrante", ma anche "Domus" e "Rassegna di architettura"; allo stesso modo in cui anche la loro assenza o la loro comparsa "con riserva" assumono un valore rilevante ad esempio nel contesto di "Architettura".

Vi sono dei punti fermi determinati dall'orientamento redazionale di ciascuna testata, in particolare nel corso degli anni considerati, quando ci si muove da un paese all'altro o piuttosto da un autore a un altro, a seconda della politica editoriale di base alla quale una rivista fa riferimento.

Da notare, fin da subito, il fatto che "Domus", "lo Stile", "Emporium" e "Rassegna di architettura" presentano indifferentemente lo scenario francese e tedesco, a partire dagli autori e dai soggetti scelti, così come negli impaginati e nel materiale fotografico selezionato.

Ben diversa e maggiormente interessante risulta, invece, l'operazione effettuata da "Architettura", da un lato, e da "Quadrante", dall'altro, passando per "Casabella" che è piuttosto onnicomprensiva ed esterofila: qui la scelta diviene oculata e prettamente "politica", poiché si guarda alla Francia e alla Germania solamente attraverso determinati autori e soggetti architettonici finalizzati all'espressione di un orientamento redazionale vero e proprio.

In dettaglio, "Quadrante" propone eminentemente esempi esteri facenti capo al razionalismo europeo, così come ai "padri" di questo, proponendo, in particolare, Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe, vero e proprio modello di riferimento anche a livello visivo.

"Architettura", dal canto suo, praticamente non prende in considerazione l'architettura francese, mentre il suo orizzonte visivo è la Germania dove è chiaramente l'architettura del

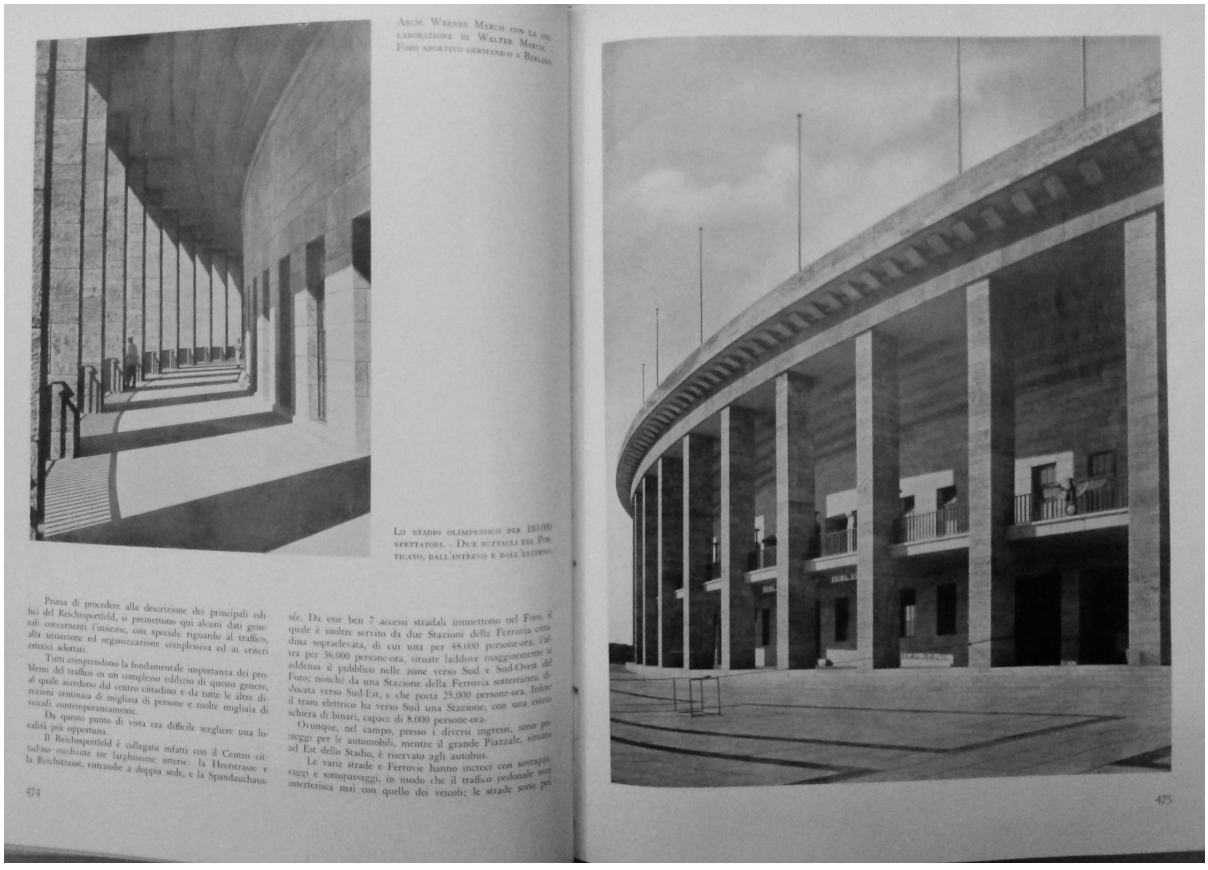
nazionalsocialismo a venire adocchiata, a partire dal 1936 per completarsi con il fascicolo di agosto 1939, quando si presenta una monografia completa sull'architettura nel Terzo Reich.
"Casabella", come testimoniato dalle parole di Anna Maria Mazzucchelli, guarda assai presto e per tutta la durata della sua pubblicazione a entrambi i paesi, essendo in particolare "nella linea del Bauhaus" e annoverando, tra i suoi collaboratori esteri, nientemeno che Julius Posener, lo stesso "inviato" dalla Germania anche per "L'Architecture d'Aujourd'hui".
In realtà la sua tendenza profondamente esterofila porterà molto oltre questa linea ideologica consapevolmente scelta, arrivando, come vedremo, a documentare anche alcune realizzazioni del Terzo Reich.
Procedendo per gradi, "Architettura e Arti Decorative" prima e "Architettura" poi mostrano una linea decisa per quanto riguarda la politica estera intrapresa, in particolare, nei confronti di Francia e Germania. Innanzitutto va puntualizzato che, in generale, la presenza straniera nelle pagine della rivista è rintracciabile in due fasi principali: quella che procede dal 1928 al 1931, dunque coincidente con la stagione diretta da Calza Bini e da Foschini, e l'altra, invece più tarda, che si inaugura nel 1936, l'anno delle Olimpiadi, in particolare con il fascicolo di ottobre, quando si presenta l'opera di Werner March del Foro Sportivo Germanico a Berlino[387]. Dello Stadio, è ripreso l'ingresso principale con le due altissime torri da una prospettiva quasi centrale e piuttosto in lontananza così come la porta ovest, questa volta ponendo la torre campanaria perfettamente al centro dell'inquadratura. Particolare enfasi è posta anche sul porticato con la disposizione dei mastodontici pilastri squadrati in successione pressoché infinita, i quali, grazie all'utilizzo del grandangolo, sono resi prospetticamente: anche la collocazione della figura umana in un piano mediano e dunque piccola, riesce a falsare le proporzioni del colonnato, rendendolo ancora più imponente, mentre il gioco delle ombre lunghe sul terreno taglia la scena in modo lamellare, trasformando lo stesso deambulatorio in una raggiera (Figura 148). Nel medesimo fascicolo sono pubblicate anche numerose vedute aeree dello Stadio di March, una delle quali restituisce un'idea di notevole modernità compositiva. Nonostante la didascalia la indichi come "veduta d'insieme", l'opera architettonica rientra in campo solo in minima parte, meno di 1/3, e viene collocata nella metà destra dell'inquadratura; il resto apre a una veduta d'ambiente con l'orizzonte in lontananza ma soprattutto alla presenza umana, vero e proprio

[387] Cfr. Marconi, Plinio, *Il Foro Sportivo Germanico a Berlino*, in "Architettura", a. XV, n. X, ottobre 1936, pp. 465-486.

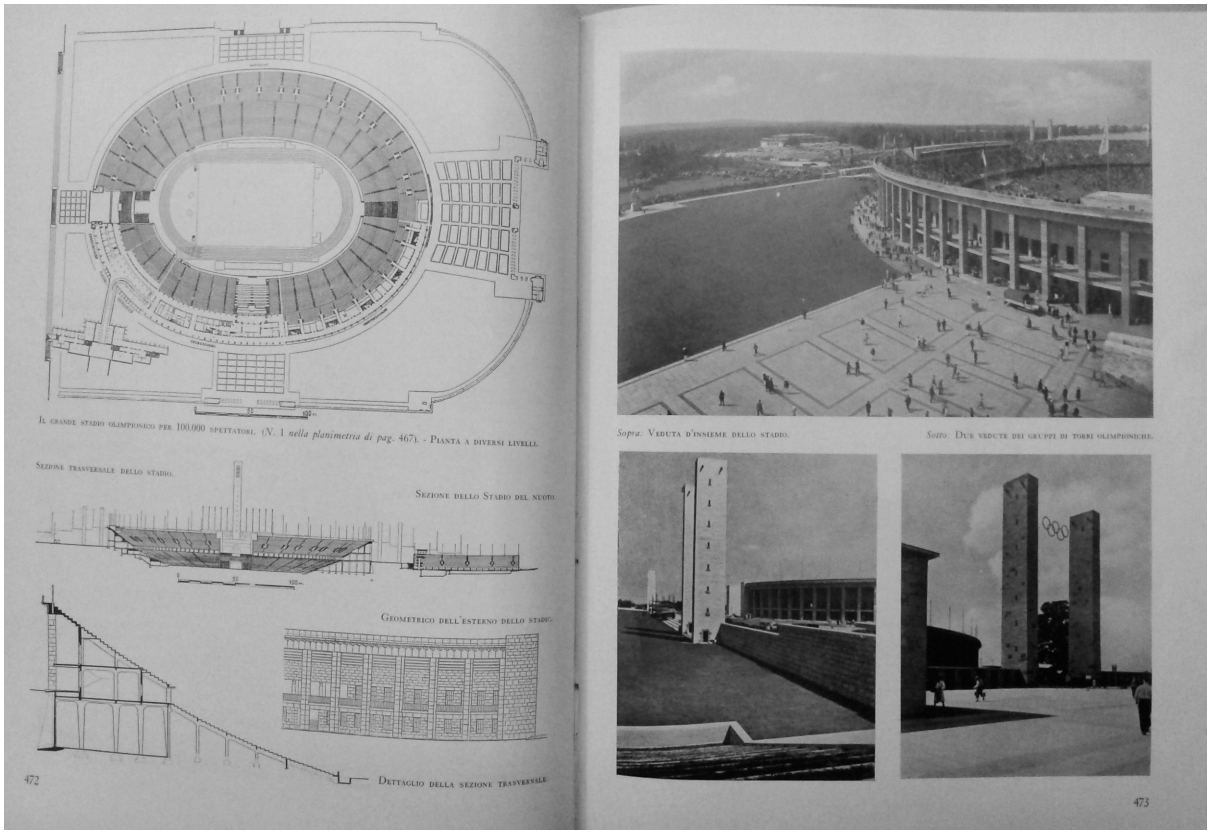
brulicare di sagome poco più che microscopiche sul terreno, in una panoramica movimentata e disassata, che predilige le linee curve e diagonali (Figura 149).

Anche "Casabella" documenta il Centro Sportivo del Reich a Berlino, in un articolo a firma di Attilio Podestà nel mese di ottobre 1936. Innanzitutto presenta la prima fotografia, quella del frontespizio, dedicata a tale opera, con una ripresa dall'alto di una parte delle gradinate su cui si nota la macchia scura e perfettamente geometrica di figure umane, evidentemente sportivi, schierati in modo ordinato a creare un disegno rettangolare (Figura 150).

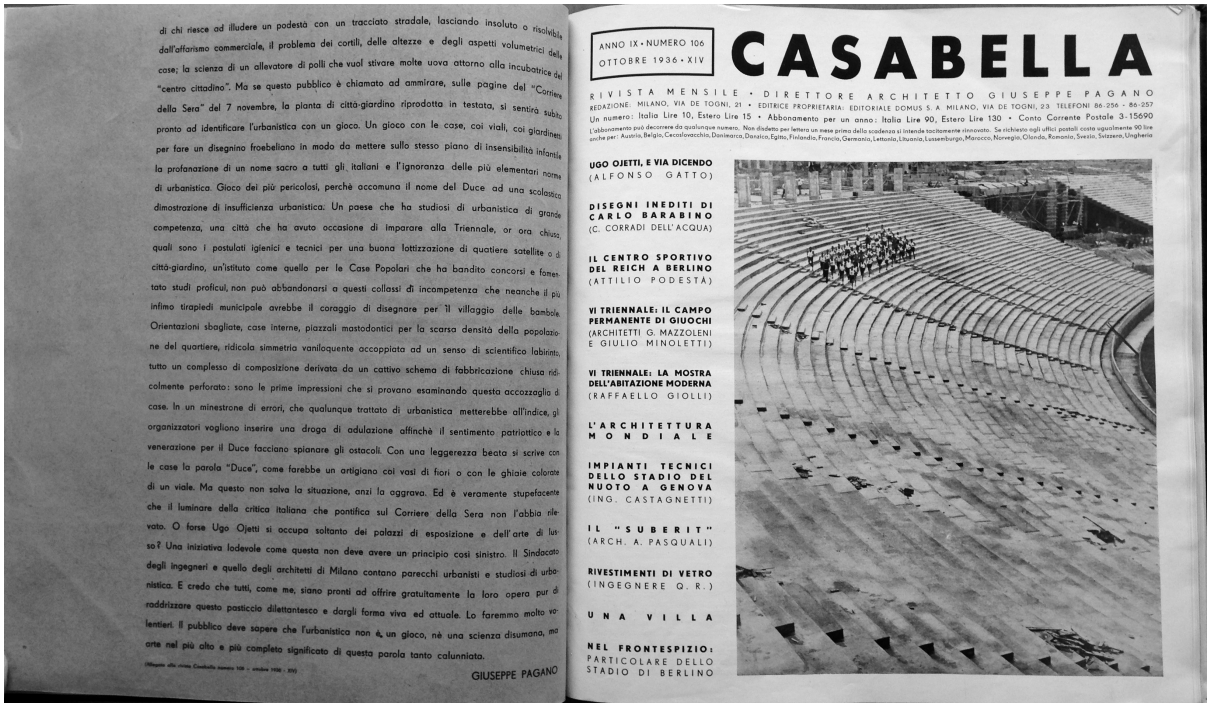
L'articolo, che arriva qualche pagina dopo, sviluppa fotograficamente, in modo completo, questa impostazione formale e retorica insieme: quasi tutte le immagini pubblicate mostrano infatti il complesso attraverso vedute aeree dello stadio, dalla sua costruzione fino alla piena operatività, ovvero durante i giochi olimpici, in cui le gradinate non sono più blocchi nudi di pietra candida, bensì gremiti di una folla ordinata di spettatori, di una scura massa umana (Figura 151).



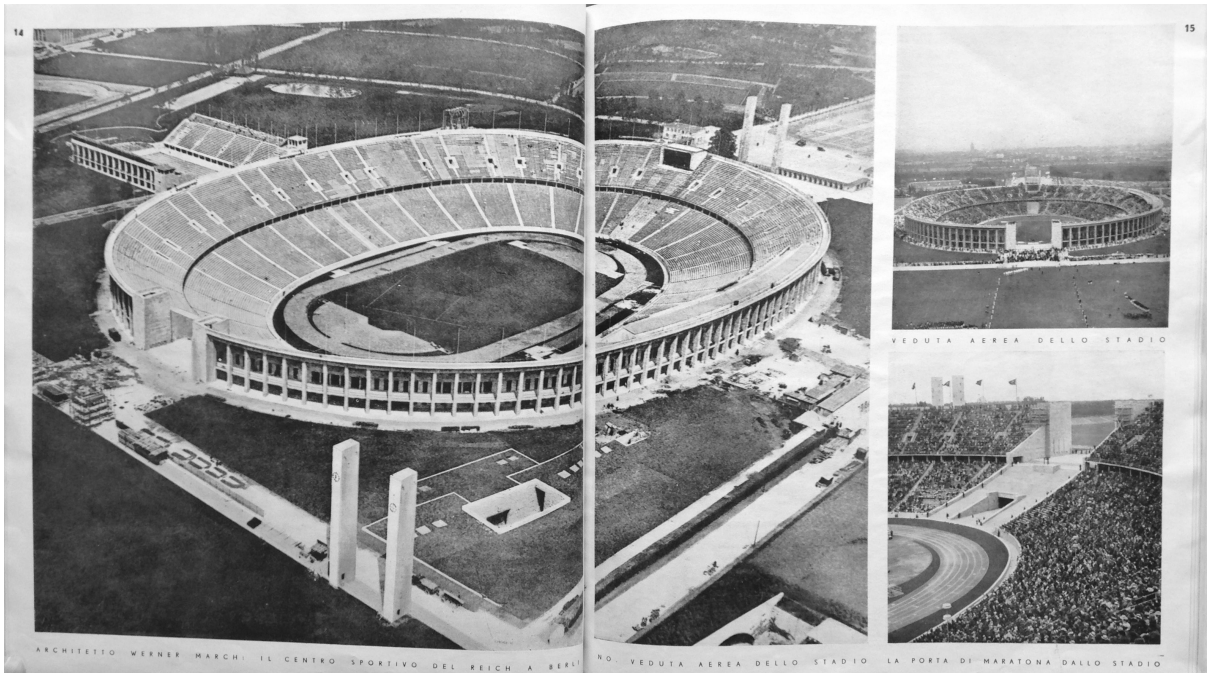
148. S.a., arch. Werner March con la collaborazione di Walter March, *Foro sportivo germanico a Berlino. Lo stadio olimpionico per 100.000 spettatori - Due dettagli del Porticato, dall'interno e dall'esterno*, in "Architettura", a. XV, n. X, ottobre 1936 XIV, pp. 474-475.



149. S.a., arch. Werner March con la collaborazione di Walter March, *Foro sportivo germanico a Berlino. Lo stadio olimpionico per 100.000 spettatori. Vedute esterne*, in "Architettura", a. XV, n. X, ottobre 1936 XIV, p. 473.



150. S.a., arch. Werner March, *Particolare dello stadio di Berlino*, in "Casabella", a. IX, n. 106, ottobre 1936 XIV, s.p. Fotografia inserita come tavola del frontespizio.



151. S.a., arch. Werner March, *Il centro sportivo del Reich a Berlino. Veduta aerea dello stadio - La porta di Maratona dallo stadio*, in "Casabella", a. IX, n. 106, ottobre 1936 XIV, pp. 14-15.

L'impaginazione di tutto l'articolo ha un modulo fisso che si protrae minuziosamente dalla prima all'ultima pagina: una fotografia grande e aerea sulle prime tre colonne tipografiche, della pagina spiegata, a cui si affiancano due immagini fotografiche più piccole e di formato quadrato sull'ultima colonna, una in alto e l'altra al di sotto, dividendola esattamente a metà nella verticalità. Le due fotografie più piccole rappresentano i particolari del complesso sportivo di March, tra cui la torre delle campane, i due ingressi e alcuni particolari delle gradinate. In "Casabella", più che l'idea della monumentalità, viene restituita quella della folla, insieme alle geometrie aeree del Centro Sportivo.

Per quanto riguarda l'iconografia di "Architettura", da lì in poi, in particolare negli anni tra il 1938 e il 1943, la direzione di Piacentini guarderà molto allo scenario teutonico e, diversamente da "Casabella", soprattutto alla magniloquenza e al monumentalismo dell'architettura del nazionalsocialismo, arrivando addirittura a tradurre in tedesco alcuni

degli stessi articoli presentati sulla sua rivista, come quello citato del Palazzo di Giustizia di Milano[388], ma anche nel successivo numero di marzo[389].

Nella più vecchia e "cauta" stagione, quella di "Architettura e Arti Decorative" si ha un panorama relativamente più ampio di presentazione della Germania: compaiono infatti i Fratelli Luckhardt, Farhenkamp e addirittura Gropius. Quest'ultimo, va precisato, viene sì pubblicato nel fascicolo doppio di gennaio-febbraio 1931, ma con "riserva", ovvero fortemente sminuito, non tanto dalle immagini fotografiche scelte, quanto piuttosto dal testo scritto nella didascalia che le accompagna, dove si riporta, in modo piuttosto superficiale e ottuso: "Sede dell'Impresa di costruzioni 'Bauhaus' a Dessau", in un articolo sull'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna a Budapest a firma di Francesco Fichera. Le due immagini fotografiche riprodotte sono piuttosto piccole, dal taglio fortemente orizzontale ma collocate nella verticale della pagina, una accanto all'altra. L'edificio è leggibile, ma le immagini assomigliano in realtà più a dei disegni architettonici che a una fotografia, per la modalità in cui sono presentate (Figura 152). Si tratta di due tra le prime fotografie riguardanti il nuovo edificio del Bauhaus[390], effettuate da Lucia Moholy-Nagy nella primavera ed estate del 1926, in cui l'autrice predilige le vedute panoramiche alle facciate dei blocchi che costituiscono il complesso architettonico, riprese da tutti i punti cardinali, come afferma Nicoletta Ossanna Cavadini:

> La campagna fotografica di Lucia Moholy fornisce sull'edificio del Bauhaus un materiale nuovo e inusuale: ogni costruzione è rappresentata frontalmente oppure ripresa con un'angolazione - prevalentemente di 45° - e bloccata in una luce diffusa in cui solo occasionalmente sono messi in risalto riflessi e ombre. Altra costante è l'inclusione nell'architettura sempre "dell'intorno", anche quando vi sono ostacoli reali. Il cielo è fondo asettico, privo di nuvole o altri elementi caratterizzanti, in cui tutto lo sguardo deve convergere sull'architettura, nessuno spazio è lasciato a motivi pittorialisti[391].

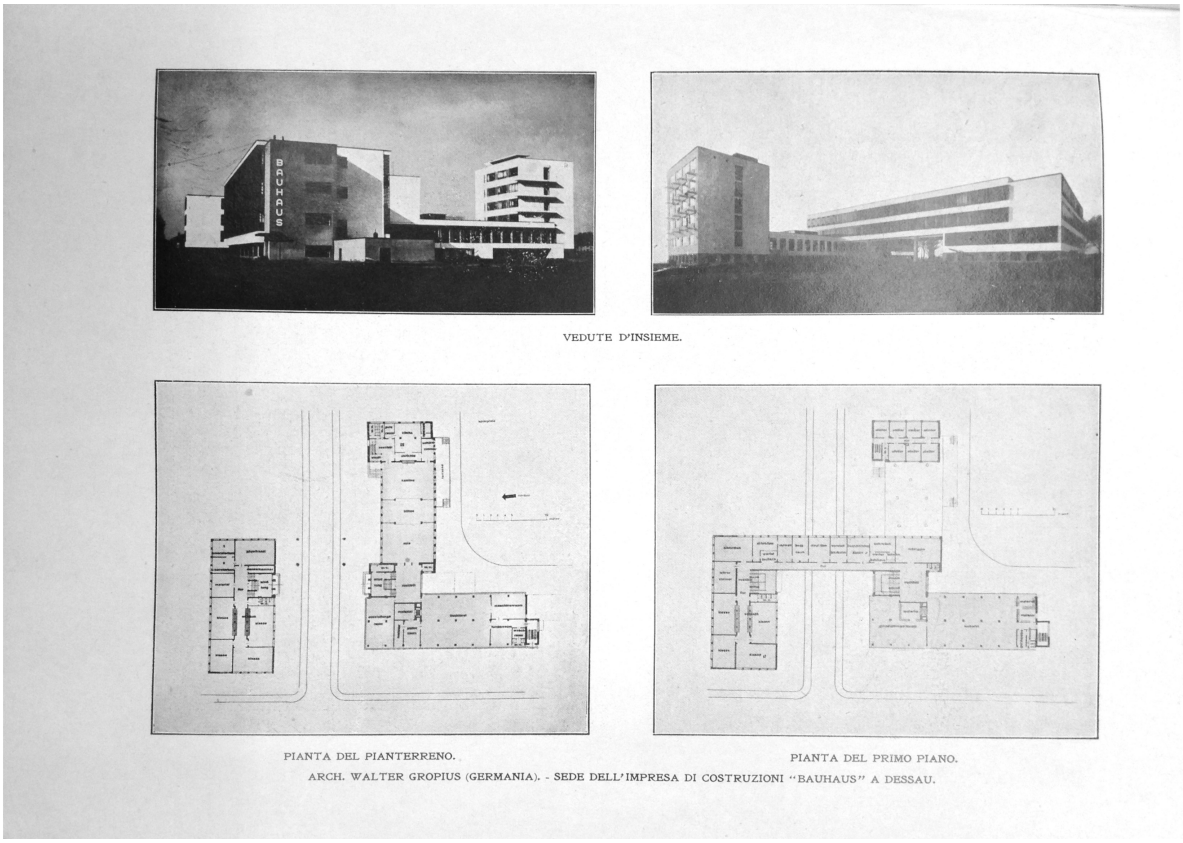
---

[388] Cfr. Calzini, Raffaello, *Il Palazzo di Giustizia di Milano - Der Mailänder Justizpalast*, in "Architettura", a. XXI, n. I-II, gennaio-febbraio 1942, pp. 1-6.

[389] Cfr. Architettura, *L'edificio per gli istituti di aerodinamica e di termodinamica nella scuola di applicazione per la Regia Aeronautica di Firenze - Das Gebäude für die Aerodynamischen und Thermodynamischen Institute in der Lehranstalt der Königlichen Luftwaffe in Florenz für praktische Versuche*, in "Architettura", a. XXI, n. III, marzo 1942, pp. 73-77, e segg.

[390] Si tratta di una serie fotografica presentata in occasione dell'inaugurazione officiale della stessa scuola. Di questa serie, Herbert Bayer seleziona la veduta da nord-est dell'edificio, ovvero la medesima pubblicata anche su "Architettura e Arti Decorative", come soggetto della cartolina d'invito da diffondere a partire dal dicembre dello stesso 1926. Cfr. Ossanna Cavadini, Nicoletta, *Il duplice sguardo di Lucia Moholy tra fotografia e vita*, in Madesani, Angela, Ossanna Cavadini, Nicoletta (a cura di), *Lucia Moholy (1894-1989) tra fotografia e vita/ between Photography and Life*, catalogo della mostra, (m.a.x. Museo, Chiasso, 25 novembre 2012 – 17 febbraio 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p. 34.

[391] *Ibidem.*



152. Lucia Moholy-Nagy (1925-1926 ca.), arch. Walter Gropius, *Sede dell'impresa di costruzioni "Bauhaus" a Dessau. Vedute d'insieme*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. V-VI, gennaio-febbraio 1931, p. 215. Vista della pagina tipografica ruotata di 90° in senso orario.

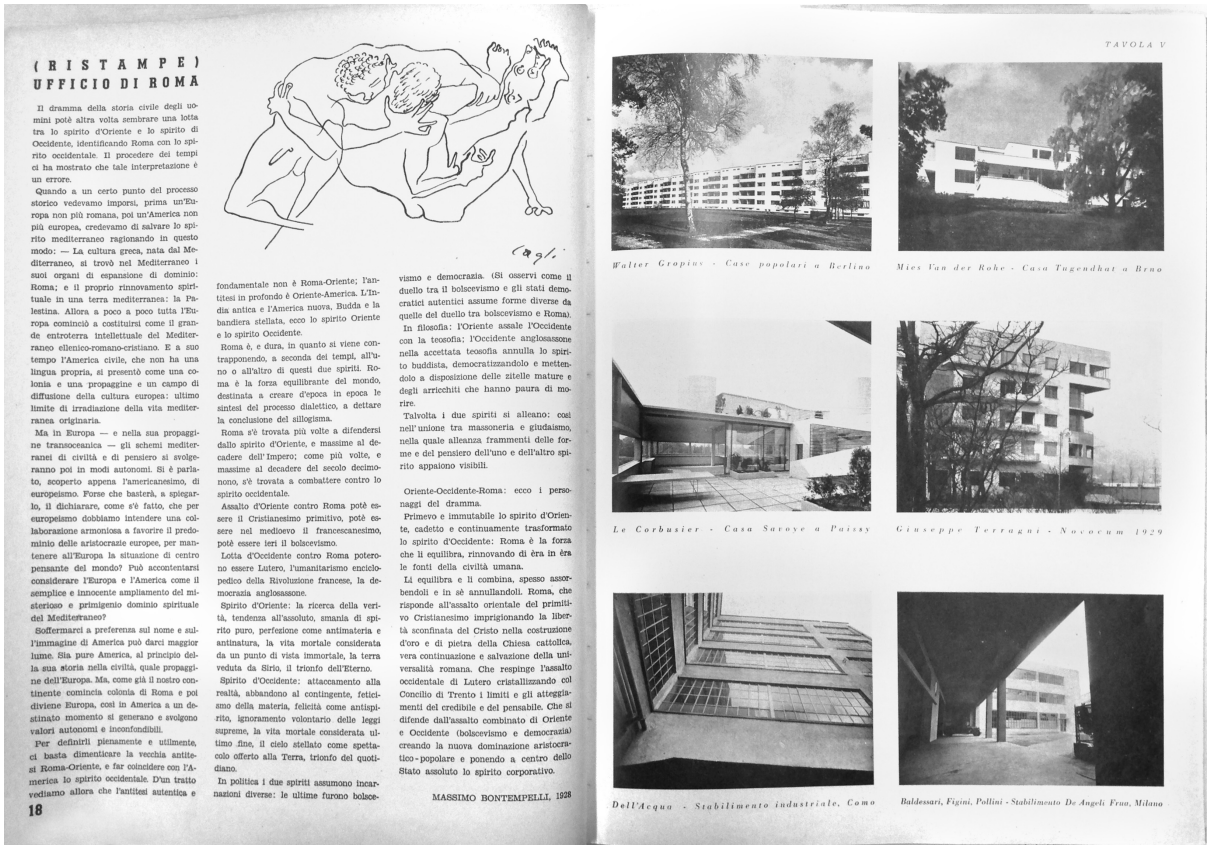
Dunque Fichera riporta due tra le fotografie più famose dell'edificio del Bauhaus: oltre alla veduta nord-est, propone il complesso con i laboratori ripreso da sud-est, in due vedute grandangolari piuttosto distanti e onnicomprensive del complesso architettonico, abbordato nella sua interezza e nella geometria equilibrata e dinamica dei corpi di fabbrica.

La figura di Gropius come espressione dell'architettura nuova in Germania e come direzione stilistica e ideologica da seguire, è invece al centro delle politiche editoriali esterofile di "Quadrante" e "Casabella". Relativamente alla prima, come visto, Gropius, secondo solamente a Le Corbusier, rappresenta l'autore straniero più raffigurato: questo è indice inequivocabile dell'orizzonte visivo di "Quadrante", che pubblica il padre del Bauhaus fin dal numero inaugurale della rivista, nel maggio 1933, dove si parla di una "Germania, la nazione ritenuta all'avanguardia della nuova architettura, soprattutto per l'eccellenza di maestri come Gropius e Mies Van der Rohe"[392]. Di Gropius si presenta, a livello iconografico, un'unica

[392] S.a., *Architettura in Germania*, in "Quadrante", a. I, n. 1, maggio 1933, p. 17.

immagine che diviene immediato riferimento, modello visivo per i vari Terragni, Dell'Acqua e Baldessari, Figini, Pollini in Italia, le cui opere sono raffigurate subito dopo il maestro tedesco: si tratta di una fotografia delle Case popolari a Berlino, impaginata in alto a sinistra e di piccole dimensioni.

L'immagine selezionata non mira a una lettura precisa del manufatto architettonico, quanto piuttosto alla sua collocazione ambientale: si tratta infatti di una ripresa piuttosto in lontananza con un obiettivo a lunga focale in grado di restituire l'insieme architettonico. Il complesso abitativo si scorge da dietro la vegetazione e occupa l'estremità inferiore del riquadro fotografico, costituendone la vera linea di orizzonte, sovrastato da un ampio brano di cielo: il risultato è una successione orizzontale e paratattica di linee di finestre e di blocchi modulari abitativi che si ripetono l'uno accanto all'altro nello spazio, in successione continua, tanto da far pensare ad un flusso che prosegue al di là del taglio fotografico (Figura 153).



153. S.a., arch. Walter Gropius, *Case popolari a Berlino*, in "Quadrante", a. I, n. 1, maggio 1933 XI, s.p., tavola V. Fotografia inserita come tavola fuori testo.

Un'illustrazione più completa del maestro tedesco viene però compiuta nell'aprile 1935, quando è Gropius stesso a parlare, con tre lunghi articoli[393] sulla razionalizzazione nell'economia edile, sulle case d'abitazione a molti piani tra il verde e sulle colonie abitative. A livello iconografico, in dettaglio, vengono riprodotte tavole dell'allestimento didattico di Xanti Shawinsky per la Mostra della casa collettiva di Walter Gropius, tenutasi a Berlino nel 1931: sono vedute grandangolari soprattutto delle pareti espositive che rappresentano un vero afflato di modernità attraverso l'unione bilanciata di interventi grafici, fotografici e tipografici, insieme agli elementi di design quali l'illuminazione a parete e le sedute. Niente è lasciato al caso, ma tutto viene magistralmente orchestrato nell'ambiente e, di conseguenza, nella sua ripresa fotografica.

A queste tavole illustrative si aggiungono due fotografie degli interni della stessa esposizione berlinese, in particolare una veduta sulla biblioteca e sala di lettura, con in primo piano gli arredi del maestro tedesco, e il caffè con la sala riunioni sul tetto, in due fotografie in cui la sapiente orchestrazione della luce naturale, che bagna solo parte delle superfici, riesce a rendere lo scintillare dei materiali metallici degli infissi e degli arredi, una delle caratteristiche dell'opera di interni dello stesso Gropius (Figura 154). Sono infine inserite le piante del modello abitativo su più piani, oltre a uno schizzo del progetto di una serie di case collettive in riva al mare e a una fotografia del plastico di una casa collettiva tipo: da notare il punto di vista dall'alto dei due ultimi esempi presentati, il quale fa sì che la ripresa fotografica assomigli fino a ricalcare in tutto e per tutto lo schizzo.

Infine, "Casabella" dedica un lungo e importante articolo all'architetto tedesco, nel fascicolo di febbraio 1932, per la serie degli "Architetti europei" di Ivo Pannaggi che così esordisce:

> Walter Gropius è il fondatore del Bauhaus, di quel Bauhaus che oggi sopravvive come scuola d'arte con altro andamento da quello che ebbe sino alla presenza del suo fondatore. Egli, che da Dessau si è trasferito da qualche anno a Berlino, è uno dei precursori che hanno saputo vedere con maggiore chiarezza quali sviluppi avrebbe preso nel tempo l'architettura in cammino di rinnovamento. Mentre altri architetti sono partiti da presupposti estetici, cercando nuove vie attraverso lo studio formale delle costruzioni per correggersi più tardi, passando dal formalismo al razionalismo, (Poelzig, Mendelsohn, ecc.) il Gropius è partito subito da un'aspirazione costruttiva[394].

---

[393] "Siamo lieti di pubblicare, anche se alcuni già noti nell'ambiente dei tecnici specializzati, un complesso di scritti e di opere del nostro amico Walter Gropius, il quale ben presto ritornerà in Italia per tenere una serie di conferenze a Milano e a Roma" (Corsivo a: Gropius, Walter, *Razionalizzazione nella economia edile*, in "Quadrante", a. III, n. 24, aprile 1935, p. 13).

[394] Pannaggi, Ivo, *Architetti europei: Walter Gropius*, in "La Casa bella", a. V, n. 50, febbraio 1932, p. 10.

L’eco diretta alle parole di Pannaggi si ritrova nell’apparato iconografico proposto a fronte del testo scritto e costituito per i suoi 2/3 da immagini, soprattutto fotografie, del Bauhaus; il restante terzo presenta invece le fasi costruttive della Siedlung Dessau-Toerten. Da notare immediatamente l’impaginato grafico che presenta la filettatura nera e traforata della pellicola cinematografica e fotografica all’interno della quale sono collocate le immagini, in una vera sequenza filmica che è storica e cronologica insieme.

Così si “scioglie”, iconograficamente e visivamente parlando, la vicenda architettonica di Gropius, dal Bauhaus di Dessau, di cui si riproducono una visione dall’alto, la pianta, le vedute sud e nord-ovest, gli esterni e alcuni ambienti interni dell’abitazione del direttore, la sala di riunione. Per quanto riguarda l’involucro esterno, le due vedute grandangolari dell’edificio sono ancora le fotografie di Lucia Moholy (Figura 155).

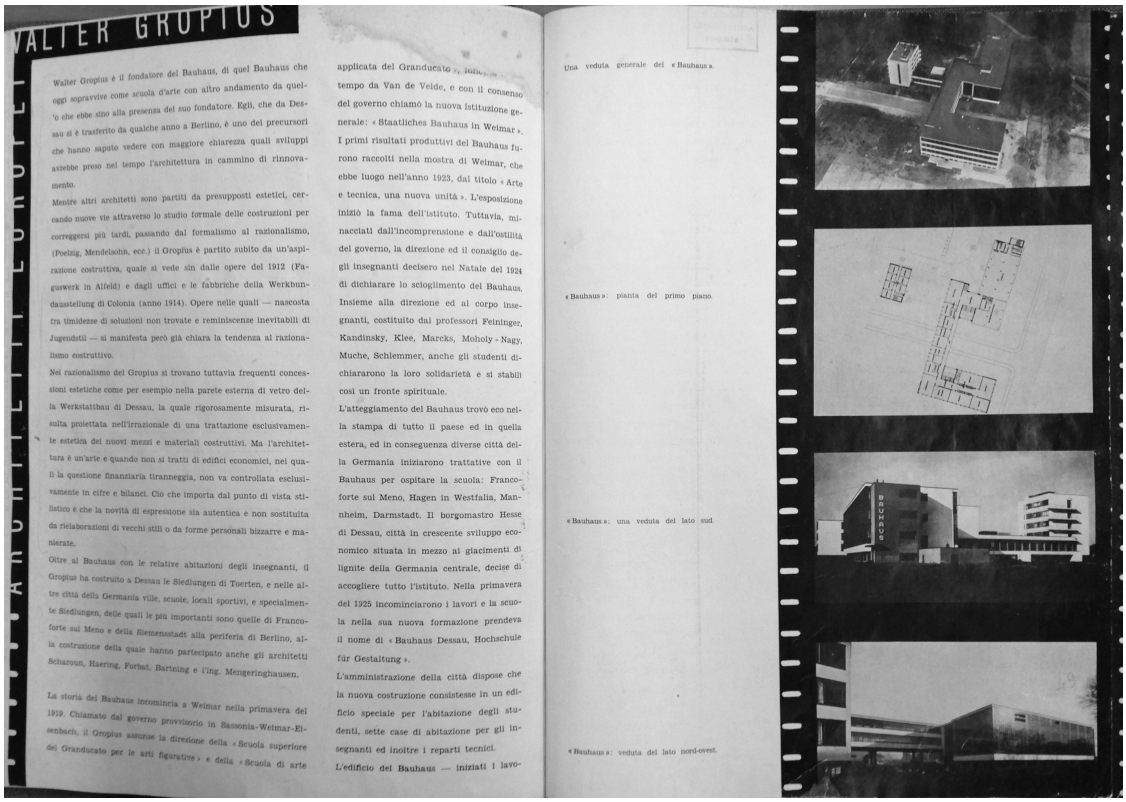
Infine viene illustrata la colonia abitativa di Dessau-Toerten, della quale due immagini fotografiche documentano le fasi del cantiere, dunque il progredire della costruzione con scene di vita lavorativa, mentre un’ultima fotografia rappresenta la realizzazione del gruppo di case del 1927, in una veduta angolare esterna piuttosto distante ma perfettamente leggibile: ecco quell’“aspirazione costruttiva” e quello “studio formale delle costruzioni”, quella razionalità fondante del maestro tedesco descritta da Pannaggi.

Sempre in relazione allo scenario architettonico tedesco “in pagina”, tornando al fascicolo del gennaio-febbraio 1931 di “Architettura e Arti Decorative”, indubbiamente il più nutrito reportage sulla situazione architettonica estera portata in scena nell’Esposizione Internazionale di Architettura Moderna di Budapest, è presente anche Emil Fahrenkamp, con la già citata Chiesa di Santa Maria a Mülheim, fotografia pubblicata anche da “Domus” nel fascicolo di marzo 1934 e in quello di febbraio 1936; e in “Casabella” nell’aprile 1931 (Figura 156).

Di Fahrenkamp le riviste pubblicano inoltre l’Albergo sul Monte Verità in Ascona, come in “Architettura” del marzo 1932 e in “Domus” del gennaio 1931 e del dicembre 1932; mentre “Casabella” preferisce documentarne sì un progetto di albergo, ma presentando l’Hotel a Bochum all’interno del fascicolo n. 125-126 di “Casabella-Costruzioni” del maggio-giugno 1938.

Chiaramente, per quanto riguarda sia “Architettura e Arti Decorative” che “Domus”, in verità, è proprio il Fahrenkamp degli archi e delle colonne della Chiesa a Mülheim a piacere,

154. S.a., arch. Walter Gropius, *Esposizione delle case collettive a Berlino, 1931. Biblioteca e sala di lettura - caffè e sala di riunione*, in “Quadrante”, a. II, n. 24, aprile 1935, p. 25.



155. Fotografia Lucia Moholy-Nagy, 1925-1926 ca., arch. Walter Gropius, *“Bauhaus”: una veduta del lato sud - “Bauhaus”: veduta del lato nord-ovest*, in “La Casa bella”, a. V, n. 50, febbraio 1932 X, p. 11.

156. S.a., arch. Emil Fahrenkamp, *Chiesa di Santa Maria a Mülheim*. La stessa immagine fotografica è riprodotta, in ordine da sinistra a destra, dall'alto in basso, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. V-VI, gennaio-febbraio 1931, s.p.; in "Domus", a. VII, n. 75, marzo 1934, p. 4 e "Domus", a. IX, n. 98, febbraio 1936 XIV, p. 2; in "La Casa bella", a. IV, n. 40, aprile 1931 IX, p. 14.

con una fotografia emblematica, ripresa con scorcio dal basso e ravvicinato, attraverso una focale corta che ne esaspera le proporzioni e le volumetrie, soprattutto a confronto con le minuscole figure umane presenti nel porticato di facciata.

L'architetto, o meglio gli architetti che destano maggiore interesse se posti a confronto tra due periodici come "Architettura" e "Casabella" sono i fratelli Luckhardt, la cui opera viene largamente rappresentata, soprattutto all'interno della rivista milanese.

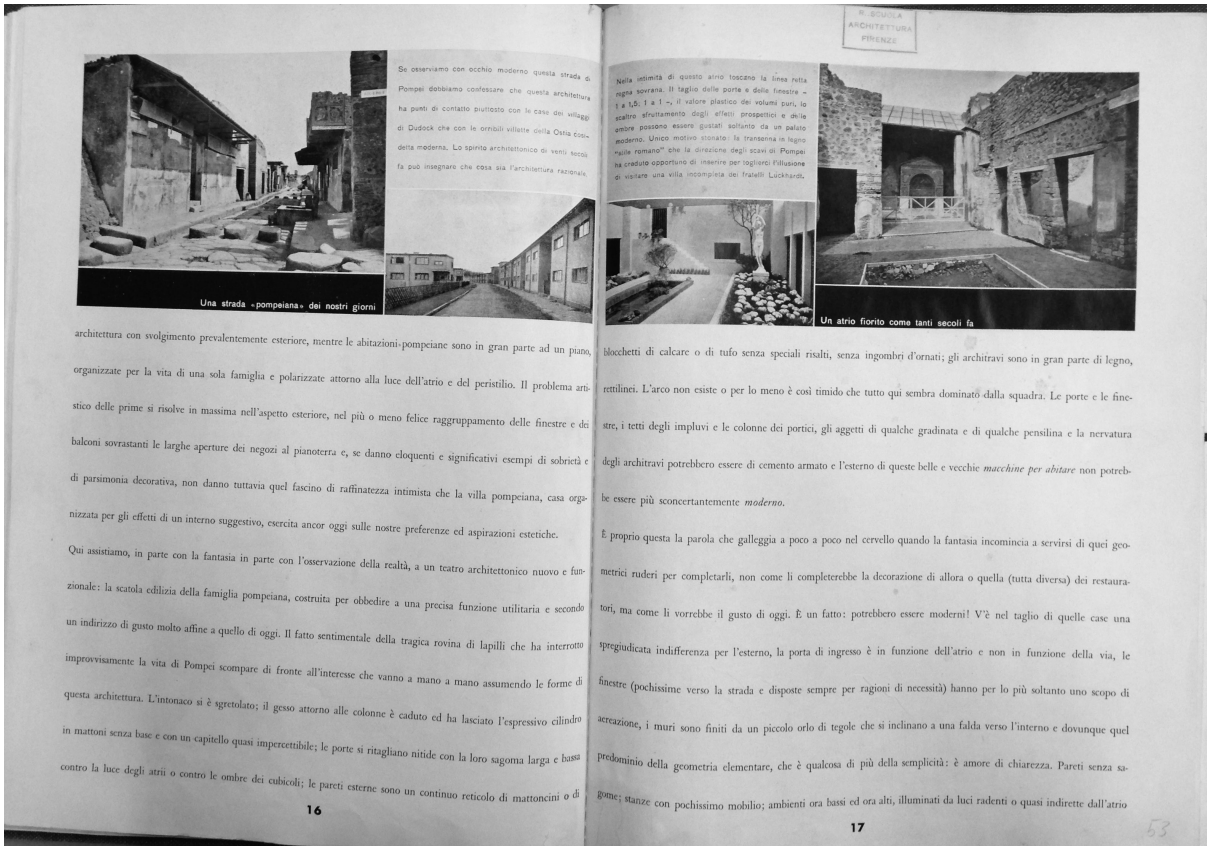
Procedendo per gradi e cronologicamente, "Architettura e Arti Decorative" documenta l'attività dei due autori tedeschi fin da subito, ovvero già a partire dal numero di giugno 1928, con due fotografie del plastico per il garage a Berlino Charlottenburg, dunque con un progetto e non attraverso una realizzazione; in seguito, anche nel giugno 1930, compare un edificio definito dalla rivista "moderno", situato a Berlino-Dahlem.

Ma è "Casabella" a documentarne l'opera in modo più completo con continuità nel corso degli anni, e dei fratelli Luckhardt si ha anche un riscontro attraverso i materiali originali conservati presso l'Archivio di Anna Maria Mazzucchelli. La loro pubblicazione è totalmente coerente con l'indirizzo della "linea" cosiddetta "tedesca" per l'architettura moderna inaugurata da Persico su "La Casa bella", che mira a un riconoscimento editoriale dell'attività di figure anche di secondo piano rispetto ai grandi maestri, purché declinino con il loro operato lo spirito razionalista[395].

Come ricorda Rossano Astarita, fin dai primi anni la rivista cita le opere semplici e candide di tali architetti, a partire dall'articolo di Giuseppe Pagano, *Architettura moderna di venti secoli fa*, pubblicato nel fascicolo di novembre 1931[396], in cui il redattore accentua la modernità dei volumi puri, degli elementi prospettici e delle ombre delle abitazioni dei Luckhardt, in linea con la tradizione mediterranea, in particolar modo con quella pompeiana: così egli paragona visivamente la fotografia di un atrio "toscano" in un'abitazione degli architetti tedeschi con quella degli scavi di un atrio all'interno di una villa a Pompei; due scatti molto simili, tra l'altro, in quanto a inquadratura e utilizzo del grandangolo (Figura 157).

Sempre Pagano presenta alcune loro abitazioni della Colonia a Rupenhorn all'interno dell'articolo *Ville naturiste*, nel fascicolo di luglio 1932[397], dedicando ben otto pagine alla loro rappresentazione, con numerose immagini fotografiche, anche in tale contesto collocate

[395] Cfr. Astarita, Rossano, *op. cit.*, p. 192.
[396] Pagano, Giuseppe, *Architettura moderna di venti secoli fa*, in "La Casa bella", a. IV, n. 47, novembre 1931, pp. 14-19.
[397] Pagano-Pogatschnig, Giuseppe, *Ville naturiste*, in "La Casa bella", a. V, n. 55, luglio 1932, pp. 10-17.


Una strada «pompeiana» dei nostri giorni

Un atrio fiorito come tanti secoli fa

157. S.a., arch. Luckhardt, *Atrio di una villa*, in "La Casa bella", a. IV, n. 47, novembre 1931, p. 17.

all'interno di una spessa filettatura nera, questa volta non traforata, due per pagina, una al di sopra dell'altra. Ovviamente è d'obbligo la collocazione ambientale delle architetture e dunque la presenza della vegetazione in primo piano e in controluce tanto da essere scura come le stesse cornici delle immagini: le ville sono prese quasi da ogni punto di vista, con una formula lineare che pone in alto la raffigurazione dell'edificio realizzato e in basso una delle sue fasi costruttive con il cantiere in azione e le strutture in acciaio come protagoniste, indice della modernità strutturale di tali opere. In particolare, la sala di soggiorno nella casa n. 1 è clamorosa in questo senso (Figura 158): essa documenta in modo ineccepibile il prima-dopo, ovvero la realizzazione completa e la fase costruttiva, grazie all'uso di due fotografie del medesimo ambiente quasi esattamente sovrapponibili per lo stesso, esatto punto di vista; solo l'inquadratura ha un taglio leggermente diverso ed è probabilmente il risultato dei tagli dell'immagine fotografica ai fini della sua impaginazione.

L'articolo *Rifacimenti* nel numero del marzo 1934 presenta invece due immagini eloquenti di un vero e proprio riadattamento di un edificio preesistente, sempre opera dei fratelli Luckhardt, ovvero i grandi magazzini Telschow Haus sulla Potsdamer Strasse a Berlino. Le

158. S.a., arch. Luckhardt e Anker, *Colonia "Am Rupenhorn" - Sala di soggiorno nella casa n. 1*, in "La Casa bella", a. V, n. 55, luglio 1932 X, p. 15.

due fotografie, ancora una volta prima-dopo, sono affiancate nella metà superiore della pagina: l'immagine fotografica del rifacimento dei Luckhardt richiama, come punto di vista e taglio fotografico, altre facciate di Mendelsohn, quali quelle della Columbushaus e dei magazzini Shocken, già pubblicate in "Casabella" da Persico in un bell'articolo di aprile 1934.

La vera tribuna per l'opera dei fratelli Luckhardt è ad ogni modo determinata dal lungo articolo che Anna Maria Mazzucchelli dedica loro all'interno del fascicolo di maggio 1935[398], dove non è più la singola opera a venire documentata, bensì tutta l'attività dei due architetti tedeschi.

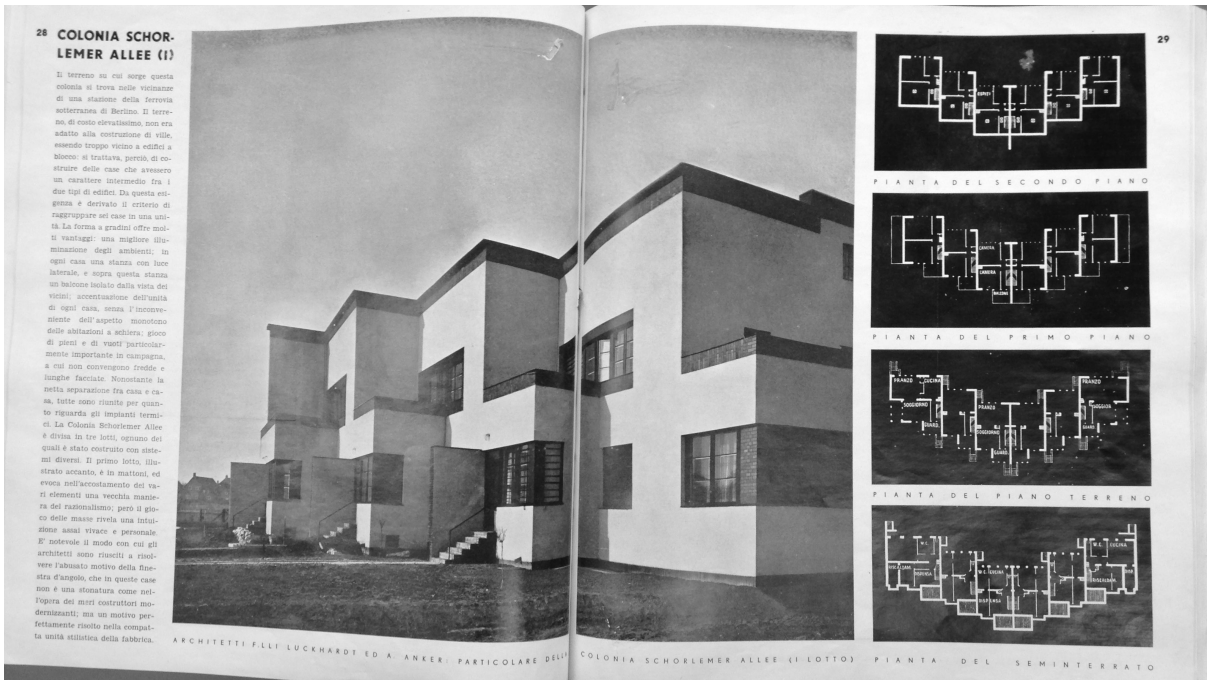
Interessante è dunque il confronto tra le fotografie pubblicate su "Casabella" e quelle presenti nell'Archivio Mazzucchelli: si tratta, in particolare, di due scatti, uno relativo alla Colonia Schorlemer Allee[399] e uno al plastico per il progetto di sistemazione della Alexander Platz a Berlino[400]. La prima immagine, relativa alla Colonia abitativa situata in Berlino-Dahlem, viene pubblicata da "Casabella" a cavallo delle due pagine tipografiche a fronte, con un formato quasi quadrato che va a occupare cinque delle otto colonne totali in cui la stessa doppia pagina è suddivisa (Figura 159): questa rappresenta una consuetudine nella modalità di impaginazione del materiale fotografico operata dalla rivista milanese, che crea una continuità visiva e di lettura della doppia pagina tipografica ma che sacrifica l'integrità fotografica ponendo un'evidente cesura al suo interno.

[398] Mazzucchelli, Anna Maria, *I fratelli Luckhardt ed A. Anker architetti*, in "Casabella", a. VIII, n. 89, maggio 1935, pp. 18-41.
[399] Rif. AAMM, cartella "Archh. Luckhardt & Anker", sottocartella n. 1 "Colonia Schorlemer Allee, Berlino-Dahlem, 1924-30".
[400] Rif. AAMM, cartella "Archh. Luckhardt & Anker", sottocartella n. 4 "Concorso per la trasformazione di Alexanderplatz, Berlino, 1929".

Tra le indicazioni riportate sul verso dalla Mazzucchelli (Figura 160), non si riscontrano tagli particolari, a eccezione della parte superiore con il cielo, quanto piuttosto interventi a livello formale, consistente nello "schiarire i bordi", sia del cielo stesso che intorno all'edificio, in modo che esso risulti collocato in un aulico isolamento. In generale, anche le zone di ombra sono meno nette nell'immagine stampata, rispetto all'originale invece più scuro e contrastato, e sicuramente risultano così più leggibili.

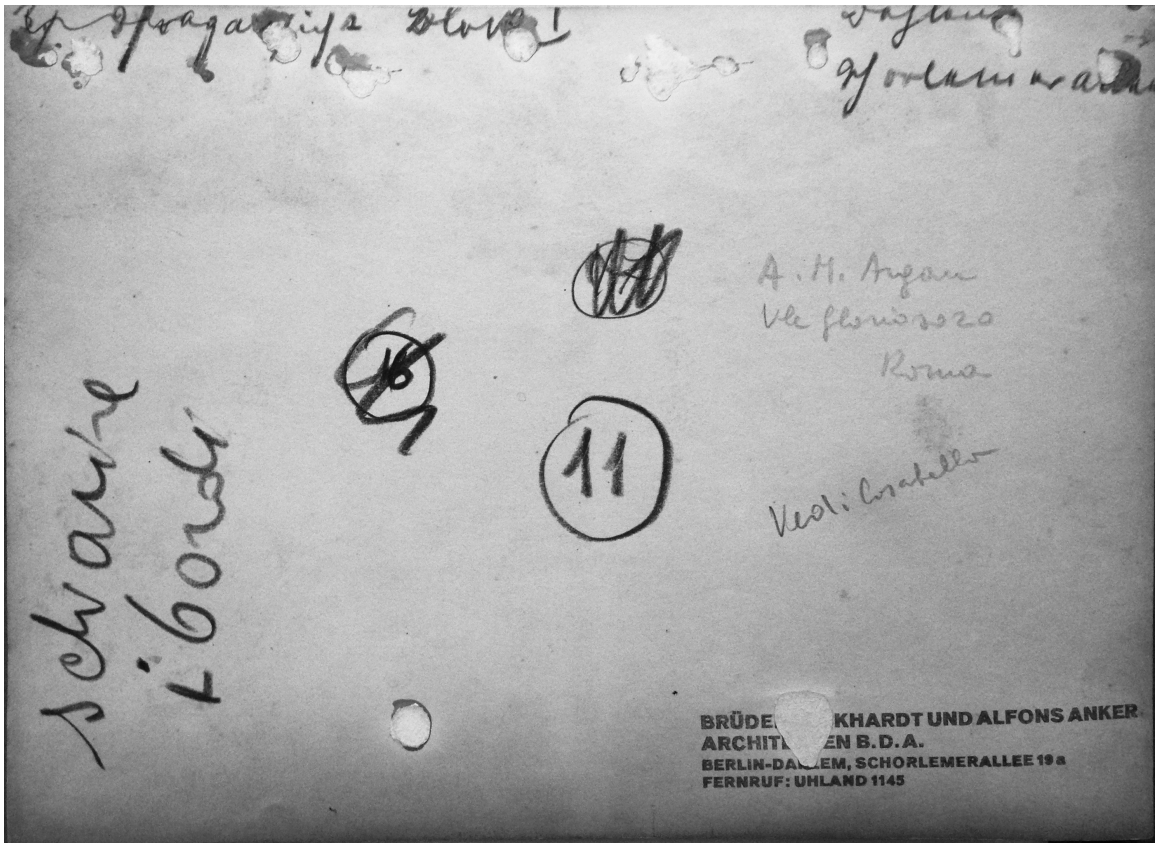
Tali immagini si accostano al testo critico redatto dalla Mazzucchelli che, a detta di Astarita, risente molto della presenza di Persico e della sua concezione che vuole il lavoro dei Luckhardt in continuità con l'opera dei maggiori esponenti del Movimento Moderno:

> Il pezzo evidenzia anche la frequente autoreferenzialità della redazione […] e la ripetitività di alcuni concetti cardini della sua linea editoriale: per esempio, in questo caso, l'"umanesimo" dell'architettura moderna propugnato da Lionello Venturi. Vi si legge inoltre, in maniera generica ma non priva di fondamento, che le case dei Luckhardt occupano lo spazio come quelle di Le Corbusier, che alcune soluzioni spaziali richiamano van der Rohe, che la loro aspirazione al grattacielo è mendelsohniana; pur tuttavia essi non sono da considerarsi epigoni ma portatori di un loro stile[401].



159. S.a., arch. Luckhardt e Anker, *Particolare della Colonia Schorlemer Allee (I lotto)*, in "Casabella", a. VIII, n. 89, maggio 1935 XIII, pp. 28-29.

[401] Astarita, Rossano, *op. cit.*, pp. 193-194.



160. S.a., arch. Luckhardt e Anker, *Colonia Schorlemer Allee, Berlino-Dahlem, 1924-1930*, in Archivio Anna Maria Mazzucchelli, cartella "Archh. Wassily & Hans Luckhardt e Alfons Anker", sottocartella n. 1 "Colonia Schorlemer Allee, Berlino-Dahlem, 1924-1930". Recto e verso della fotografia del I lotto con indicazioni tipografiche e timbro degli architetti.

Anche la fotografia, sempre rinvenuta in Archivio Mazzucchelli, del plastico per la variante al progetto di sistemazione della Alexander Platz a Berlino riporta indicazioni sul verso relative alla scala cromatica: il "grigio" uniforme agli angoli estremi superiori e la decurtazione del quarto basso e orizzontale dell'immagine, pubblicata sempre nella doppia pagina su tre delle quattro colonne tipografiche.

In definitiva, almeno per quanto riguarda la ricezione della situazione architettonica tedesca, le riviste italiane si rivolgono significativamente verso l'uno o l'altro architetto, indice senza ombra di dubbio del loro orientamento, critico e soprattutto visivo; e dove Fahrenkamp o i fratelli Luckhardt fino a Gropius, per citare tre esempi eloquenti, sono pubblicati pressoché da tutte le testate, vi sono invece autori che solamente un periodico come "Casabella" può pubblicare, poiché molto in linea con la politica editoriale inaugurata fin dai primi anni con Edoardo Persico e portata avanti in modo ferreo dalla Mazzucchelli, pur essendo di fatto della generazione precedente, ovvero i due "padri" tedeschi dell'architettura moderna degli anni Trenta: Erich Mendelsohn e Hans Poelzig[402]. Non solo, ma come è stato accennato per i Luckhardt, la politica esterofila di "Casabella", relativa al panorama architettonico tedesco, si contraddistingue per il fatto di documentare, unica tra le testate di settore italiane, anche i cosiddetti "minori", ovvero alcuni autori piuttosto di secondo piano, che Astarita definisce come gli "operai" dell'architettura moderna: Otto Haesler e Clemens Holzmeister, tra gli altri.

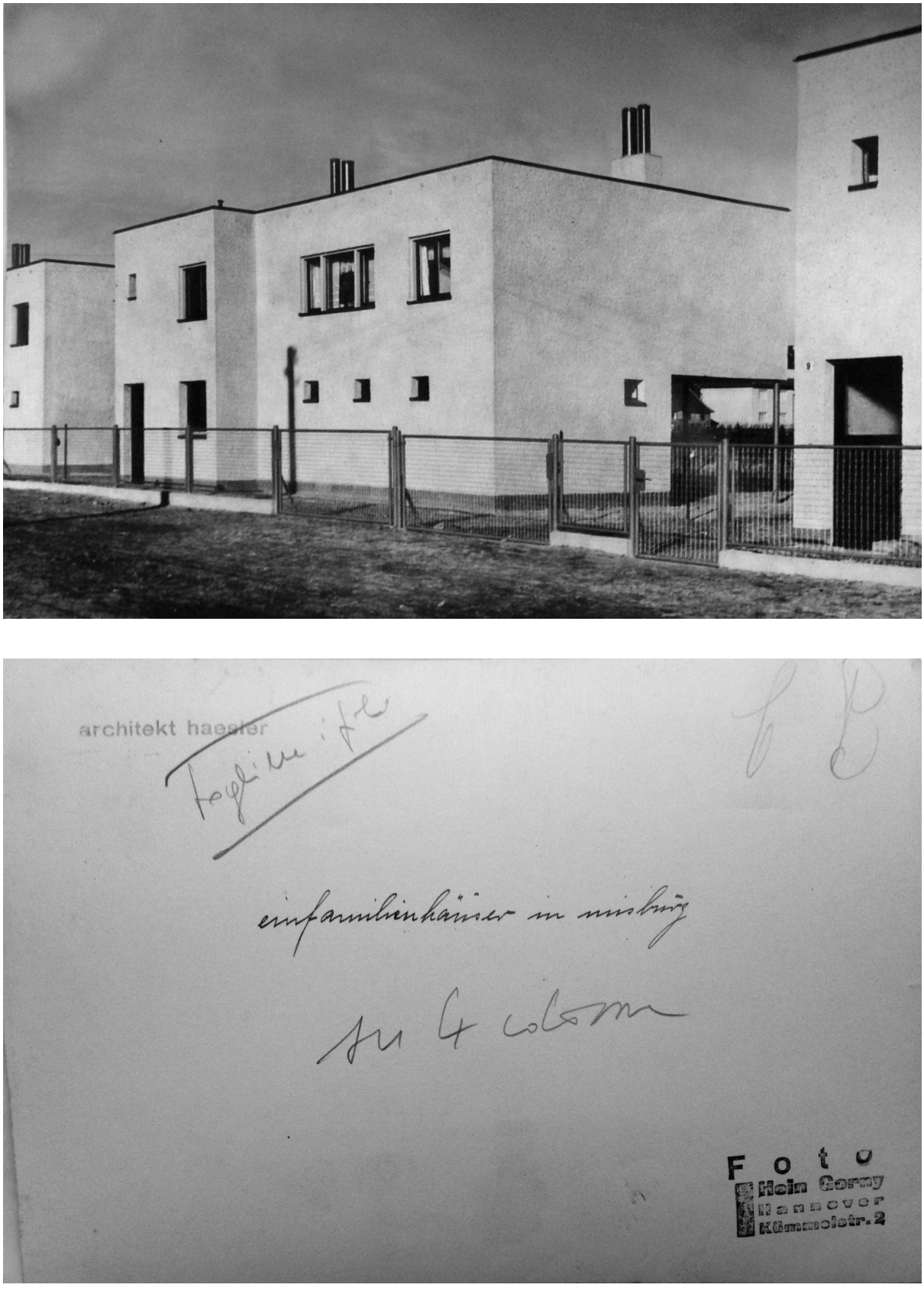
Di Haesler, in particolare, è possibile un riscontro con il materiale fotografico originale presente nell'Archivio Anna Maria Mazzucchelli di Napoli[403], relativo all'edilizia abitativa dell'"Einfamilienhäuser in Misbürg": si tratta di tre fotografie con timbro a inchiostro sul verso di Hein Gorny di Hannover, due delle quali pubblicate da "Casabella" sulle quattro colonne tipografiche[404], come da indicazione della stessa Mazzucchelli sempre riportata sul verso di entrambe le fotografie. Non mancano gli interventi sul recto atti a "ripulire i fili" elettrici presenti in campo: questi vengono effettivamente cancellati dal cielo ma la loro ombra resta sull'edificio (Figura 161).

---

[402] I due architetti tedeschi sono già ampiamente trattati, in quanto alla loro ricorrenza tra le pagine di "Casabella", da Rossano Astarita, il quale pubblica anche le immagini a loro riferibili conservate all'interno dell'Archivio Anna Maria Mazzucchelli di Napoli. Per approfindire: Astarita, Rossano, *op. cit.*, pp. 195-201.

[403] Rif. AAMM, cartella "Arch. Otto Haesler", sottocartella n. 3 "Einfamilienhauser".

[404] Fotografie pubblicate nell'articolo di Pannaggi, Ivo, *Architetti europei: Otto Haesler*, in "Casabella", a. VI, n. 8-9, agosto-settembre 1933, p. 25.



161. Fotografia Hein Gorny, arch. Otto Haesler, *Einfamilienhäuser in Misbürg*, in Archivio Anna Maria Mazzucchelli, cartella "Arch. Otto Haesler", sottocartella n. 3 "Einfamilienhauser, s.l., s.d.". Recto e verso della fotografia con indicazioni tipografiche e timbro dell'architetto e del fotografo.

Per quanto invece riguarda lo scenario architettonico francese e la sua ricezione nella pubblicazione periodica di settore italiana, sono due le riviste che ne fanno letteralmente il proprio baluardo "visivo" di riferimento, il modello della propria politica editoriale in direzione esterofila: "Quadrante" e "Casabella", le quali mostrano una differenza sostanziale ad esempio dalla presentazione che ne fa invece la romana "Architettura".

Per tutte, l'*Architetto* francese per eccellenza è chiaramente Le Corbusier, in particolare per i due periodici milanesi e sicuramente per "Quadrante", in cui è, a dire il vero, l'unico a comparire significativamente a livello iconografico.

Non casualmente, "Quadrante" inaugura il suo primo numero del maggio 1933 con una "esortazione a imitare i francesi", un articolo a firma di Emilio Bodrero, che indica tutto ciò che di mirabile è stato fatto in Francia, dalla letteratura alla storia, fino alle arti figurative contemporanee.

E la Francia, per la rivista di Bardi e Bontempelli, si incarna in un'unica figura, quella di Le Corbusier, pubblicato dal numero inaugurale fino al fascicolo di aprile 1935, con un picco notevole nell'anno 1934. La prima opera dell'architetto a comparire è la Villa Savoye a Poissy[405], vista sia nella sua struttura esterna, candida e in lontananza, al di là della vegetazione, sia in una ripresa dalla terrazza interna, con il pavimento squadrato e la successione vetrata delle finestre: anche qui le pareti calcinate rendono abbagliante la veduta, ponendo in risalto le geometrie di linee e spazi.

Sono in seguito le tavole con il progetto per il piano regolatore di Algeri, tratte da "L'Architecture vivante" a essere riprodotte nel fascicolo del novembre 1933, le quali accompagnano visivamente un articolo di Guido Fiorini, ovvero di colui che è direttamente in contatto con il maestro francese che recepisce le teorie dell'autore italiano, come la tensistruttura, e le applica nei propri progetti, primo fra tutti il Padiglione Svizzero nella Città

[405] La Villa Savoye compare, in dettaglio, nella tavola IV nel fascicolo inaugurale di "Quadrante" di maggio 1933.

Universitaria di Parigi: il loro nutrito rapporto è infatti testimoniato da un lungo scambio epistolare[406].

Proprio il Padiglione Svizzero viene presentato su "Quadrante" a partire dal gennaio 1934, quando vengono pubblicate numerose fotografie sia dell'esterno che degli ambienti interni. La prima immagine, una veduta generale e grandangolare della facciata sud della costruzione parigina, è la stessa pubblicata anche da "Casabella" e il cui originale fotografico è conservato nell'Archivio di Anna Maria Mazzucchelli a Napoli[407] (Figura 162): "Quadrante" (Figura 163) sceglie di tagliare la parte inferiore in primo piano costituita da arbusti e piante cespugliose.

La rivista di Bardi e Bontempelli[408] propone inoltre una magistrale veduta laterale del padiglione verso la facciata sul futuro parco a sud, in una fotografia a piena pagina e orientamento verticale che accentua l'altezza della costruzione, la quale si staglia con la sua volumetria bianca e i tre ordini di finestre in facciata, ergendosi dal contesto ambientale. La linea d'orizzonte è piuttosto bassa, in modo che la sagoma dell'edificio si stagli sul cielo nuvoloso: i volumi del manufatto architettonico risultano così esaltati.

Degli interni si mostrano invece il refettorio e la sala d'ingresso, entrambi con lame di luce naturale che mettono in evidenza le geometrie e il gioco di linee delle superfici. Il refettorio, in particolare, tornerà con un'altra veduta anche nel numero di aprile 1935, a illustrazione di una nota di Guido Fiorini *La raffinatezza che abbiamo perduto*[409], insieme alla riproduzione di un dipinto di Tamara De Lempicka e alla fotografia della Banca d'Italia di Gaetano Koch.

Il numero di maggio del 1934 prosegue la campagna di "Quadrante" per dare voce e colore al lavoro di Le Corbusier, il quale interviene direttamente nel fascicolo con la pubblicazione di

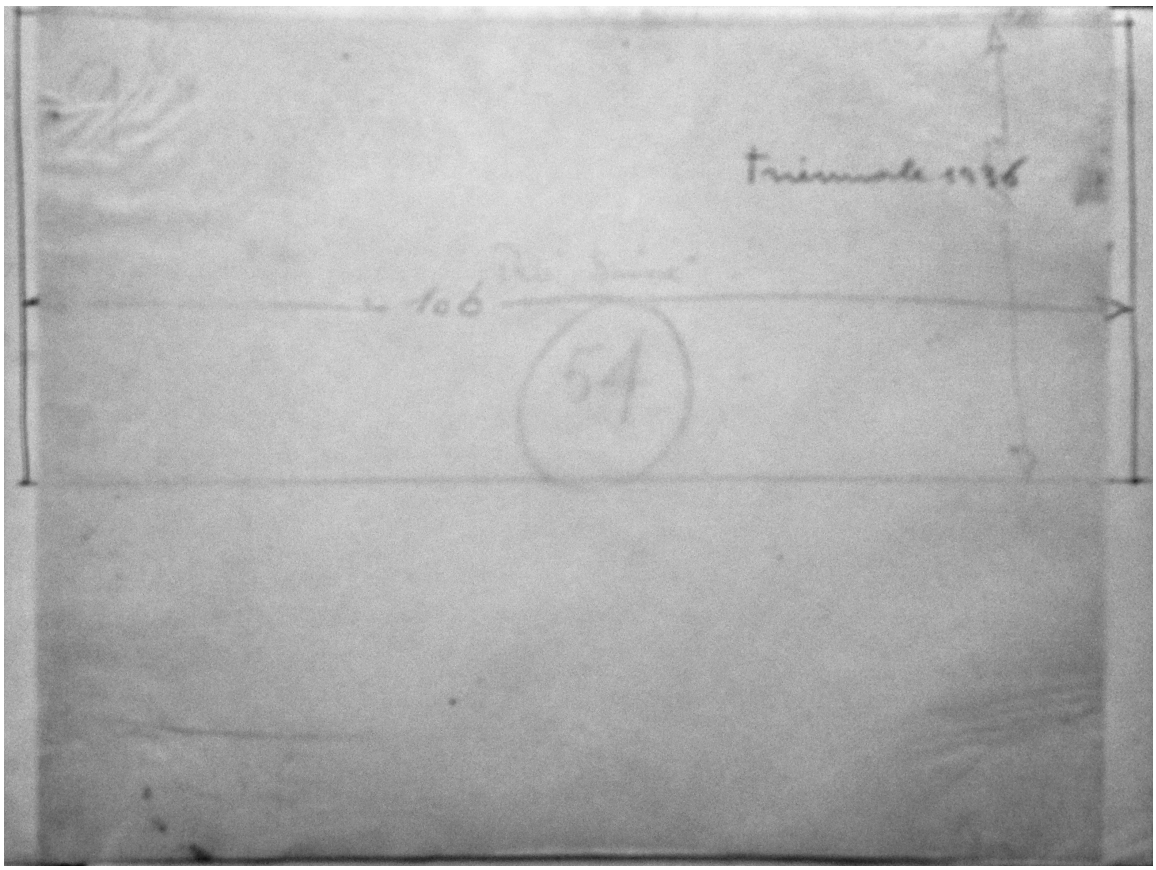
---

406 Il carteggio è conservato alla Fondation Le Corbusier a Parigi (FLC). In una lettera datata Roma 13.4.1936, Fiorini richiede a Le Corbusier alcune fotografie per una sua pubblicazione, tra le quali alcune relative al Padiglione Svizzero presso la Città Universitaria [Rif. FLC, documento T1-1-761]. Molto interessante è la risposta che egli riceve da Le Corbusier, con la lettera datata Paris, le 14 Mai 1936: quest'ultimo è chiaramente interessato ad avere rapporti con Mussolini e con il regime fascista, esprimendo tutta la sua ammirazione per Bottai e una noncuranza per la deriva nazionalista dell'Italia che, in fondo, altro non è che una tendenza diffusa in quegli anni. Le Corbusier si offre di inviare allora un esemplare della sua pubblicazione "Ville Radieuse", espressamente "pour le Chef de votre Pays". [Rif. FLC, documento T1-1-762].
Per approfondimenti sugli scambi tra Le Corbusier e l'Italia, cfr. Talamona, Marida (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, catalogo della mostra, (MAXXI, Roma, 18 ottobre 2012 - 17 febbraio 2013), Electa, Milano 2012.

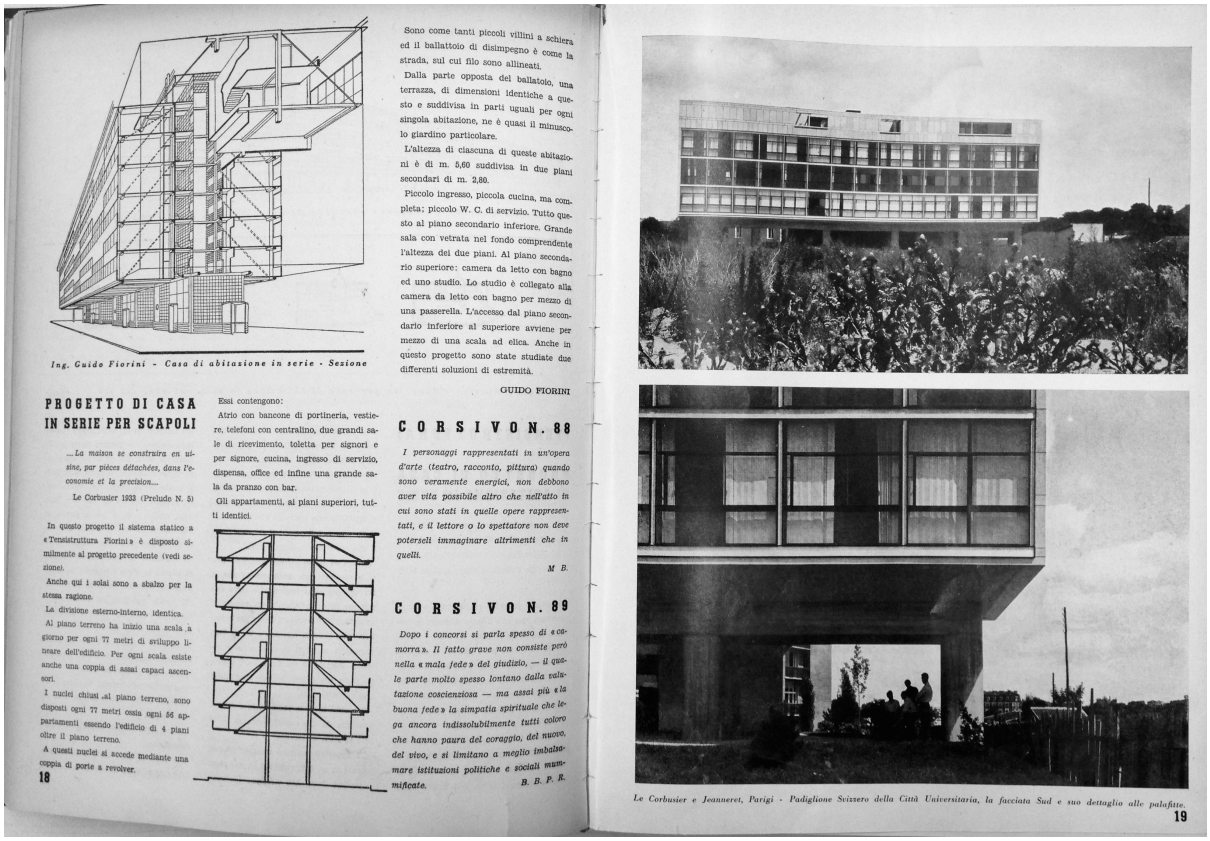
407 Rif. AAMM, cartella "Le Corbusier", sottocartella n. 1 "Padiglione svizzero alla città universitaria, Parigi 1929-33".

408 Si tratta del fascicolo numero 9 di "Quadrante" del gennaio 1934.

409 Questo è il titolo presente sia nella didascalia all'immagine che nel sommario del fascicolo, in realtà il titolo poi riportato all'articolo di Fiorini è: *Necessità di raffinatezza.* Probabilmente un cambio di programma dell'ultimo minuto o una svista che non corregge sommario e didascalia. Cfr. Fiorini, Guido, *Necessità di raffinatezza*, in "Quadrante, a. II, n. 24, aprile 1935, pp. 31-35.



162. S.a., arch. Le Corbusier, *Padiglione svizzero alla città universitaria, Parigi, 1929-1933*, in Archivio Anna Maria Mazzucchelli, cartella "Le Corbusier". Recto e verso della fotografia con indicazioni tipografiche.



Ing. Guido Fiorini - Casa di abitazione in serie - Sezione

Sono come tanti piccoli villini a schiera ed il ballattoio di disimpegno è come la strada, sul cui filo sono allineati.

Dalla parte opposta del ballatoio, una terrazza, di dimensioni identiche a questo e suddivisa in parti uguali per ogni singola abitazione, ne è quasi il minuscolo giardino particolare.

L'altezza di ciascuna di queste abitazioni è di m. 5,60 suddivisa in due piani secondari di m. 2,80.

Piccolo ingresso, piccola cucina, ma completa; piccolo W. C. di servizio. Tutto questo al piano secondario inferiore. Grande sala con vetrata nel fondo comprendente l'altezza dei due piani. Al piano secondario superiore: camera da letto con bagno ed uno studio. Lo studio è collegato alla camera da letto con bagno per mezzo di una passerella. L'accesso dal piano secondario inferiore al superiore avviene per mezzo di una scala ad elica. Anche in questo progetto sono state studiate due differenti soluzioni di estremità.

GUIDO FIORINI

PROGETTO DI CASA IN SERIE PER SCAPOLI

...La maison se construira en usine, par pièces détachées, dans l'économie et la precision...

Le Corbusier 1933 (Prelude N. 5)

In questo progetto il sistema statico a «Tensistruttura Fiorini» è disposto similmente al progetto precedente (vedi sezione).

Anche qui i solai sono a sbalzo per la stessa ragione.

La divisione esterno-interno, identica.

Al piano terreno ha inizio una scala a giorno per ogni 77 metri di sviluppo lineare dell'edificio. Per ogni scala esiste anche una coppia di assai capaci ascensori.

I nuclei chiusi al piano terreno, sono disposti ogni 77 metri ossia ogni 56 appartamenti essendo l'edificio di 4 piani oltre il piano terreno.

A questi nuclei si accede mediante una coppia di porte a revolver.

Essi contengono:

Atrio con bancone di portineria, vestiere, telefoni con centralino, due grandi sale di ricevimento, toletta per signori e per signore, cucina, ingresso di servizio, dispensa, office ed infine una grande sala da pranzo con bar.

Gli appartamenti, ai piani superiori, tutti identici.

18

CORSIVO N. 88

I personaggi rappresentati in un'opera d'arte (teatro, racconto, pittura) quando sono veramente energici, non debbono aver vita possibile altro che nell'atto in cui sono stati in quelle opere rappresentati, e il lettore o lo spettatore non deve poterseli immaginare altrimenti che in quelli.

M B.

CORSIVO N. 89

Dopo i concorsi si parla spesso di «camorra». Il fatto grave non consiste però nella «mala fede» del giudizio, — il quale parte molto spesso lontano dalla valutazione coscienziosa — ma assai più «la buona fede» la simpatia spirituale che lega ancora indissolubilmente tutti coloro che hanno paura del coraggio, del nuovo, del vivo, e si limitano a meglio imbalsamare istituzioni politiche e sociali mummificate.

B. B. P. R.

Le Corbusier e Jeanneret, Parigi - Padiglione Svizzero della Città Universitaria, la facciata Sud e suo dettaglio alle palafitte.

19

163. S.a., arch. Le Corbusier, *Padiglione Svizzero della Città Universitaria, la facciata Sud*, in "Quadrante", a. I, n. 9, gennaio 1934, p. 19.

schizzi e disegni di urbanistica e architettura, in particolare quelli da lui eseguiti durante la sua conferenza romana, ampiamente documentata da un corsivo di Bardi[410], che si riferiscono in particolare al progetto di una fattoria e del quale non mancano le fotografie del plastico.

Infine, nel novembre dello stesso anno, "Quadrante" pubblica, in anticipo sulla sua uscita, la prefazione scritta da Siegfried Giedion per il volume relativo all'opera di Le Corbusier tra il 1929 e il 1934. Accompagnano tale testo tre fotografie e due disegni che raffigurano una delle ultime costruzioni corbusieriane, ovvero gli interni della casa di Porte Molitor a Parigi.

Significativamente, "Architettura e Arti Decorative" presenta il Le Corbusier del Palazzo delle Nazioni a Ginevra, pubblicando due disegni del suo progetto nel fascicolo di novembre 1928, evidenziandone i volumi "traforati" e le superfici vetrate della costruzione, all'interno di un dettagliato articolo di Marcello Piacentini dal titolo *Problemi reali più che razionalismo preconcetto*[411].

410 Cfr. Bardi, Pier Maria, *Le Corbusier a Roma*, in "Quadrante", a. II, n. 13, maggio 1934, p. 5.
411 Piacentini, Marcello, *Problemi reali più che razionalismo preconcetto*, in "Architettura e Arti Decorative", a. VIII, n. III, novembre 1928, pp. 107-112.

Il periodico romano preferisce evidentemente a Le Corbusier altri autori francesi, la cui opera è maggiormente documentata, seppur in modo assai più inconsistente e privo di un reale orizzonte visivo di riferimento rispetto, per esempio, alla pubblicazione che degli stessi fa "Casabella": Michel Roux-Spitz e Robert Mallet-Stevens[412].

Va precisato che è "Architettura e Arti Decorative" a presentare maggiormente i due autori, negli anni tra il 1929 e il 1931. Con l'arrivo alla direzione di Piacentini, dal gennaio 1932, e la conseguente sferzata in direzione nazionalista, la pubblicazione dello scenario architettonico estero, in particolare quello francese, come ampiamente visto, subisce un notevole ridimensionamento a favore della Germania.

Nell'articolo *Luce e Architettura* dell'ingegner Guido Jellinek, pubblicato nel fascicolo di ottobre-novembre 1929[413], sono riprodotti due esempi di interni di Roux-Spitz: il primo, ad apertura dello stesso articolo, è la Rotonda del salone delle arti Jean Goujon a Parigi, una fotografia pubblicata quasi a piena pagina dove la sala è vista con una prospettiva centrale che rende il colonnato della rotonda in controluce, come se fosse una quinta teatrale; il secondo esempio è rappresentato dall'immagine fotografica del Ristorante Berrier e Milliet a Lione, il cui soffitto è una successione di lampade Perzel. Ancora una volta si ha una prospettiva centrale perfettamente simmetrica delle sale interne in successione, che rende la percezione di una vastità inaudita degli spazi.

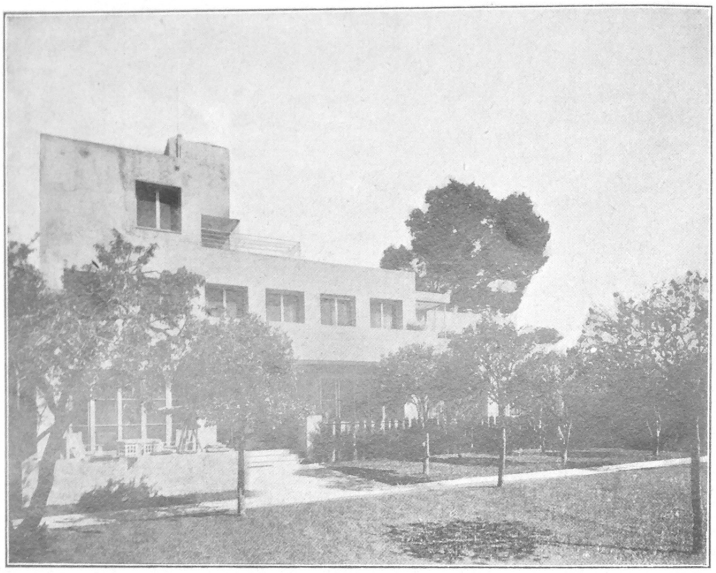
Mallet-Stevens arriva qualche anno dopo sulle pagine del periodico romano, con due fotografie che mostrano la Villa de Noailles e la via Mallet-Stevens a Parigi (Figura 164): nel primo caso, l'edificio è in lontananza e di difficile lettura poiché quasi totalmente celato dalla vegetazione. La seconda fotografia è invece ripresa con focale ridotta che permette una lettura in profondità della via che si perde all'orizzonte, mentre meno degli edifici costruiti e in sequenza l'uno dietro all'altro: solo del primo si riescono a percepire i volumi.

A tal proposito, scrive Francesco Fichera nell'articolo:

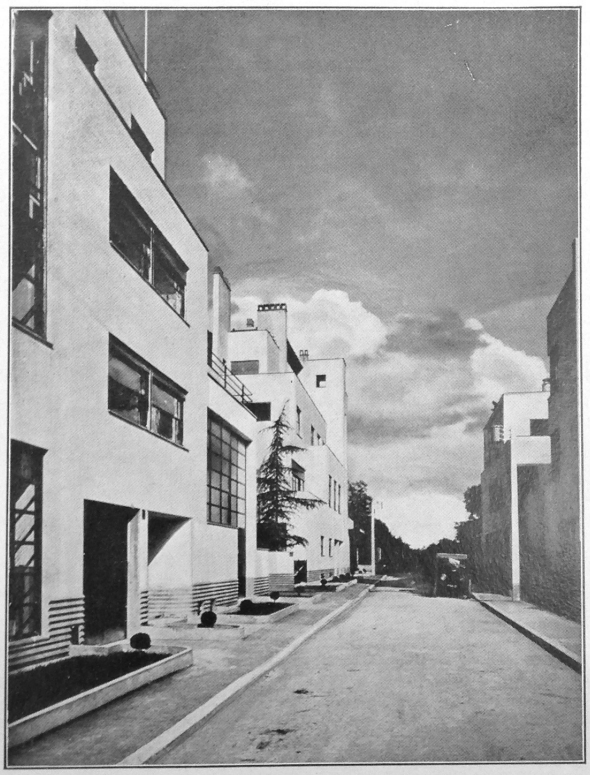
---

[412] Di Mallet-Stevens sono numerosi gli originali fotografici conservati all'interno dell'Archivio Mazzucchelli, ma per una trattazione completa si rimanda, ancora una volta, alle pagine di Rossano Astarita che fa dei significativi confronti tra le opere pubblicate e gli esempi in archivio: cfr. Astarita, Rossano, *op. cit.*, pp. 169-173.
Estremamente interessante risulta inoltre la parte su André Lurçat, il più "bolscevico" tra gli architetti francesi e considerato dalla stessa Mazzucchelli come il "mediocre epigono di Le Corbusier", e quella su Beaudoin e Lods, la cui opera è ampiamente pubblicata tra le pagine della rivista milanese: assai interessanti e in grande numero gli esempi fotografici pubblicati e non all'interno dell'archivio napoletano. Cfr. Id., *op. cit.*, pp. 164-168; 173-176.

[413] Jellinek, Guido, *Luce e Architettura*, in "Architettura e Arti Decorative", a. IX, n. II-III, ottobre-novembre 1929, pp. 61-63.



HOTEL DEL VISCONTE DI W. A HYÈRES.



VIA MALLET-STEVENS A AUTEIL (PARIGI).
ARCH. ROBERT MALLET-STEVENS (FRANCIA).

164. S.a., arch. Robert Mallet-Stevens, *Hotel a Hyères - Via Mallet-Stevens a Parigi*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. V-VI, gennaio-febbraio 1931, p. 226.

> S'intuisce con quale viva ansia penetriamo in Francia. C'è qui sangue latino, e buon sangue, - che finge di mentire quando ve n'è convenienza, - e ci interessa di sapere in che modo esso reagisce e assimila il germe nuovo trascinato dalle correnti esotiche che premono, avviate per terra e per mare. È sangue che, come l'italiano, non vuol perdere le sue caratteristiche. Ma la complessa zona di contatto con le sei nazioni continentali di confine, il flusso continuo e vivace dei centri babelici d'America, - di cui Parigi è diventata la testa di ponte europea, - devono avere profondamente influito sullo spirito francese, irrequieto e pratico insieme, raccolto e invadente.
> Sono quindi contrasti e battaglie, proprio come in Italia[414].

La Francia in lotta tra tradizione e modernità, sorella dell'Italia in tutto e per tutto poiché in entrambe scorre "sangue latino", Parigi come avamposto della Babele americana: questo lo spaccato francese agli occhi della rivista organo del sindacato fascista architetti; dunque un panorama fatto di contraddizioni, dove il "seme esotico" è quello costituito dalle costruzioni in cemento armato. Dopo la citazione di una serie di nomi che parte proprio da Perret, per passare attraverso Tony Garnier, Bourgeois, Granet fino a Siclis, è il turno del "grandeggiante Mallet-Stevens",

> che nelle sue piccole cubiche case a serie si mette in riga coi modernisti del resto di Europa: ma quando egli si isola e si ambienta, risorge nelle sue opere tutto il clima aristocratico che la razza ha distillato attraverso i secoli, entro cui essa si affina sempre di più e crea la villa di Yères. Così tu vedi ripetersi il fenomeno che avveniva allorché la guerra ci normalizzò, ci standardizzò, ci eguagliò: eravamo tutti vestiti in serie, in grigio-verde, ma tu distinguevi il signore a centro metri di distanza[415].

Tali parole sembrano essere la traduzione letterale delle due fotografie di Mallet-Stevens pubblicate nell'articolo e fanno pensare che Fichera sia partito da tale apparato iconografico e che la scrittura sia subordinata a esso, piuttosto che da un'idea preconcetta sull'autore francese della quale le immagini vadano a corredo.

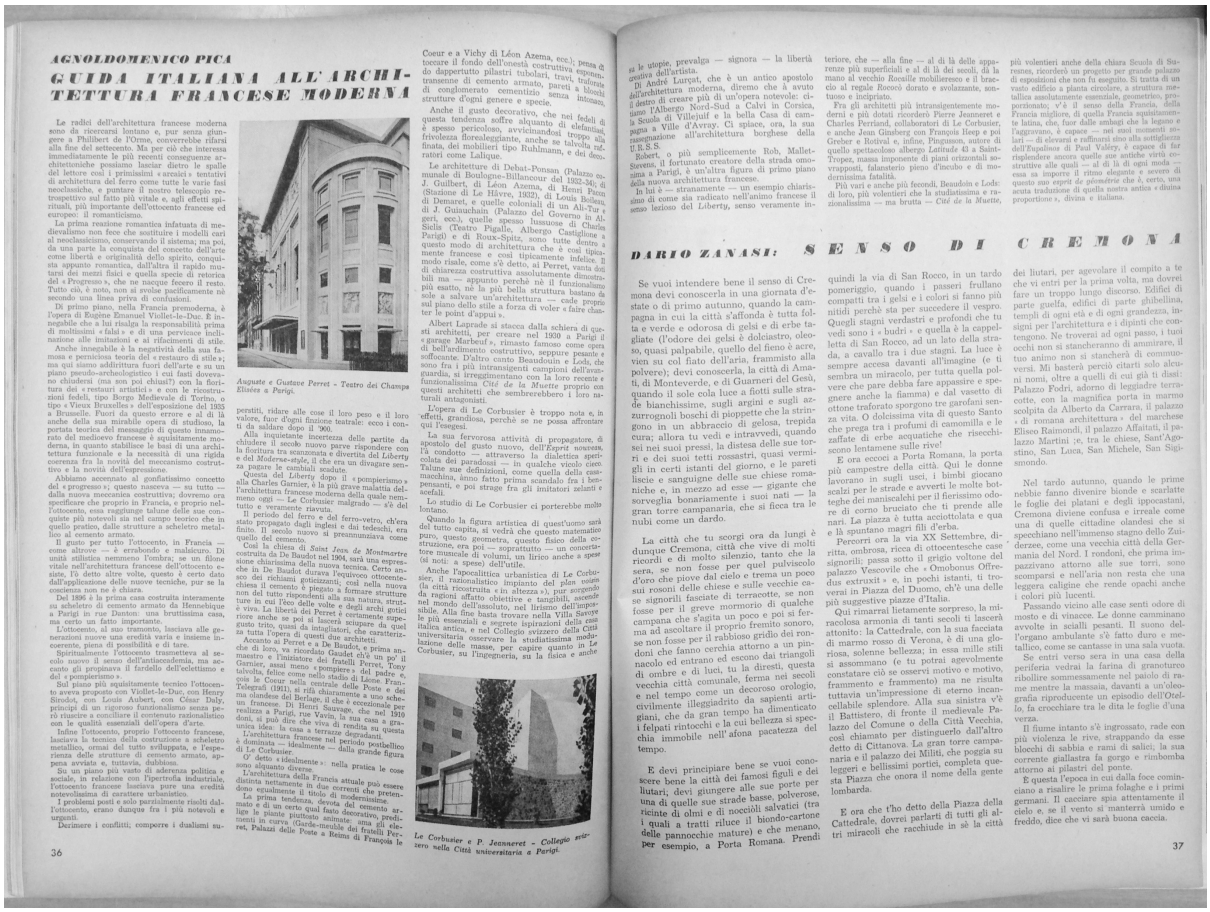
Come detto, "Domus" presenta lo scenario estero tra le sue pagine ma non ne fa, come invece "Architettura", "Casabella" e "Quadrante", una linea editoriale da seguire: i suoi sono un casellario di esempi proposti, non rappresentano una linea di tendenza e di orizzonte visivo al quale rifarsi.

---

[414] Fichera, Francesco, *L'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna in Budapest (Diario a tre dimensioni). II. Il Panorama Architettonico europeo*, in "Architettura e Arti Decorative", a. XI, n. 5-6, gennaio-febbraio 1931, pp. 246-247.
[415] Ivi, pp. 248-249.

Per quanto riguarda però il panorama francese coevo, è d'obbligo menzionare l'importante articolo di Agnoldomenico Pica apparso nel fascicolo di "Domus" del novembre 1938[416]. Significative le due uniche immagini fotografiche incluse come apparato iconografico di un articolo che si prefigge di essere una "guida italiana" allo scenario architettonico francese "moderno": si tratta del Teatro degli Champs Elysées di Auguste e Gustave Perret, e del Collegio Svizzero nella Città Universitaria di Le Corbusier e Jeanneret, entrambi a Parigi.

Le due immagini (Figura 165) sono pubblicate in piccole dimensioni, tanto da poter rientrare ciascuna in una delle tre colonne tipografiche in cui è suddivisa la pagina: mentre il Teatro dei fratelli Perret ha un orientamento verticale e rettangolare, il Collegio Svizzero corbusieriano è tagliato in formato quadrato. In questo ultimo caso, si tratta della medesima immagine, che raffigura la facciata a nord dell'edificio visto in modo ravvicinato, pubblicata anche da "Quadrante" nel fascicolo di gennaio 1934: ma qui, evidentemente per motivi



AGNOLDOMENICO PICA

GUIDA ITALIANA ALL'ARCHITETTURA FRANCESE MODERNA

Le radici dell'architettura francese moderna sono da ricercarsi lontano e, per senza giungere a Philibert de l'Orme, converrebbe rifarsi alla fine del settecento. Ma per ciò che interessa immediatamente le più recenti conseguenze architettoniche possiamo lasciar dietro le spalle del lettore così i primissimi «araciri» tentativi di architettura del ferro come tutte le varie fasi neoclassiche, e puntare il nostro telescopio retrospettivo sul fatto più vitale e, agli effetti spirituali, più importante dell'ottocento francese ed europeo: il romanticismo.

La prima reazione romantica infatuata di medievalismo non fece che sostituire i modelli cari al neoclassicismo, conservando il sistema; ma poi, da una parte la conquista del concetto dell'arte come libertà e originalità dello spirito, conquista appunto romantica, dall'altra il rapido mutarsi dei mezzi fisici e quella specie di retorica del «Progresso», che ne nacque fecero il resto. Tutto ciò, è noto, non si svolse pacificamente nè secondo una linea priva di confusioni.

Di primo piano, nella Francia premoderna, è l'opera di Eugène Emanuel Viollet-le-Duc. È innegabile che a lui risalga la responsabilità prima di molteplici «falsi» e di una pervicace inclinazione alle imitazioni e ai rifacimenti di stile.

Anche innegabile è la negatività della sua fama e perniciosa teoria del «restauro di stile»; ma qui siamo addirittura fuori dell'arte e su un piano pseudo-archeologistico i cui fasti dovevano chiuderci (ma son poi chiusi?) con la fioritura dei «restauri artistici» e con le ricostruzioni fedeli, tipo Borgo Medievale di Torino, o tipo «Vieux Bruxelles» dell'esposizione del 1935 a Bruxelle. Fuori da questo errore e al di là anche della sua mirabile opera di studioso, la portata teorica del messaggio di questo innamorato del medioevo francese è squisitamente moderna, in quanto stabilisce le basi di una architettura funzionale e la necessità di una rigida coerenza fra la novità del meccanismo costruttivo e la novità dell'espressione.

Abbiamo accennato al gonfiatissimo concetto del «progresso»; questo nascerva — su tutto — dalla nuova meccanica costruttiva; dovremo ora specificare che proprio in Francia, e proprio nell'ottocento, essa raggiunge talune delle sue conquiste più notevoli sia nel campo teorico che in quello pratico, dalle strutture a scheletro metallico al cemento armato.

Il gusto per tutto l'ottocento, in Francia — come altrove — è errabondo e malsicuro. Di unità stilistica nemmeno l'ombra; se un filone vitale nell'architettura francese dell'ottocento esiste, l'ò detto altre volte, questo è certo dato dall'applicazione delle nuove tecniche, pur se la coscienza non ne è chiara.

Del 1896 è la prima casa costruita interamente su scheletro di cemento armato da Hennebique a Parigi in rue Danton: una bruttissima casa, ma certo un fatto importante.

L'ottocento, al suo tramonto, lasciava alle generazioni nuove una eredità varia e insieme incoerente, piena di possibilità e di tare.

Spiritualmente l'ottocento trasmetteva al secolo nuovo il senso dell'antiaccademia, ma accanto gli proponeva il fardello dell'eclettismo e del «pompierismo».

Sul piano più squisitamente tecnico l'ottocento aveva proposto con Viollet-le-Duc, con Henry Sirodot, con Louis Aubert, con César Daly, principi di un rigoroso funzionalismo senza però riuscire a conciliare il contenuto razionalistico con le qualità essenziali dell'opera d'arte.

Infine l'ottocento, proprio l'ottocento francese, lasciava la tecnica della costruzione a scheletro metallico, ormai del tutto sviluppata, e l'esperienza delle strutture di cemento armato, appena avviate e, tuttavia, dubbiose.

Su un piano più vasto di aderenza politica e sociale, in relazione con l'iperfrofia industriale, l'ottocento francese lasciava pure una eredità ostevolissima di carattere urbanistico.

I problemi posti e solo parzialmente risolti dall'ottocento, erano dunque fra i più notevoli e urgenti.

Derimere i conflitti; comporre i dualismi superstiti, vidare alle cose il loro peso e il loro valore, fuor d'ogni finzione teatrale: ecco i compiti da saldare dopo il 1900.

Alla inquietante incertezza delle partite da chiudere il secolo nuovo parve rispondere con la fioritura tra scanzonata e divertita del Liberty e del *Modernes-style*, il che era un divagare senza pagare le cambiali scadute.

Questa del *Liberty* dopo il «pompierismo» alla Charles Garnier, è la più grave malattia dell'architettura francese moderna della quale nemmeno oggi — Le Corbusier malgrado — s'è del tutto e veramente riavuta.

Il periodo del ferro e del ferro-vetro, ch'era stato propagato dagli inglesi e dai tedeschi, era finito. Il secolo nuovo si preannunziava come quello del cemento.

Così la chiesa di *Saint Jean de Montmartre* costruita da De Baudot nel 1904, sarà una espressione chiarissima della nuova tecnica. Certo anche in De Baudot durava l'equivoco ottocentesco dei richiami gotici, così nella nuova chiesa il cemento è piegato a formare strutture non del tutto rispondenti alla sua natura, strutture in cui l'eco delle volte e degli archi gotici è viva. La libertà dei Perret è certamente superiore anche se poi si lascerà sciupare da quel gusto trito, quasi da intagliatori, che caratterizza tutta l'opera di questi due architetti.

Accanto ai Perret e a De Baudot, e prima anche di loro, va ricordato Gaudet ch'è un po' il maestro e l'iniziatore dei fratelli Perret, Tony Garnier, assai meno «pompiere» del padre e, con le Coeur nella centrale delle Poste e dei Telegrafi (1911), si rifà chiaramente a uno schema olandese del Berlage, il che è eccezionale per un francese. Di Henri Sauvage, che nel 1910 realizza a Parigi, rue Vavin, la sua casa a gradoni, si può dire che viva di rendita su questa unica idea: la casa a terrazze degradanti.

L'architettura francese nel periodo postbellico è dominata — idealmente — dalla grande figura di Le Corbusier.

O detto «idealmente»: nella pratica le cose sono alquanto diverse.

L'architettura della Francia attuale può essere distinta nettamente in due correnti che pretendono egualmente il titolo di modernissime.

La prima tendenza, devota del cemento armato e di un certo qual fasto decorativo, predilige le piante piuttosto animate: una gli elementi in curva (Garde-meubles dei fratelli Perret, Palazzi delle Poste a Reims di François le Coeur e a Vichy di Léon Azema, ecc.); pensa di toccare il fondo dell'onestà costruttiva esponendo dapperlutto pilastri tubolari, travi, traforate di conglomerato cementizio senza intonaco, strutture d'ogni genere e specie.

Anche il gusto decorativo, che nei fedeli di questa tendenza soffre alquanto di eleganza, è spesso pericoloso, avvicinandosi troppo alla frivolezza floreale[gliante, anche se talvolta raffinata, dei mobilieri tipo Ruhlmann, e dei decoratori come Lalique.

Le architetture di Debat-Ponsan (Palazzo comunale di Boulogne-Billancour del 1932-34) di J. Guilbert, di Léon Azema, di Henri Pacon di Demaret, e quelle coloniali di un Ali-Tur e di J. Guiauchain (Palazzo del Governo in Algeri, ecc.), quelle spesso lussuose di Charles Siclis (Teatro Pigalle, Albergo Castiglione a Parigi) e di Roux-Spitz, sono tutte dentro a questo modo di architettura che è così tipicamente francese e così tipicamente infelice. Il modo risale, come s'è detto, ai Perret, vanta doti di chiarezza costruttiva assolutamente dimostrabili ma — appunto perchè nè il funzionalismo più esatto, nè la più bella struttura bastano da sole a salvare un'architettura — cade proprio sul piano dello stile a forza di voler «faire chanter le point d'appui».

Albert Laprade si stacca dalla schiera di questi architetti, per creare nel 1930 a Parigi il «garage Marbeuf», rimasto famoso come opera di bell'ardimento costruttivo, seppure pesante e soffocante. D'altro conto Beaudouin e Lods, che sono fra i più intransigenti campioni dell'avanguardia, si irreggimentano con la loro recente e funzionalissima *Cité de la Muette* proprio con questi architetti che sembrerebbero i loro naturali antagonisti.

L'opera di Le Corbusier è troppo nota e, in effetti, grandiosa, perchè se ne possa affrontare qui l'esegesi.

La sua fervorosa attività di propagatore, di apostolo del gusto nuovo, dell'*Esprit nouveau*, la condotta — attraverso la dialettica sperimentale dei paradossi — in qualche vicolo cieco: Talune sue definizioni, come quella della casa-macchina, ànno fatto prima scandalo fra i benpensanti, e poi strage fra gli imitatori zelanti e acefali.

Lo studio di Le Corbusier ci porterebbe molto lontano.

Quando la figura artistica di quest'uomo sarà del tutto esplta, si vedrà che questo matematico puro, questo geometra, questo fisico della costruzione, era poi — soprattutto — un concertore musicale di volumi: un lirico anche a spese (si noti: a spese) dell'utile.

Anche l'apocalittica urbanistica di Le Corbusier, il razionalistico impianto del plan voisin (la città ricostruita «in altezza»), pur sorgendo da ragioni affatto obiettive e tangibili, ascende nel mondo dell'assoluto, nel lirismo dell'impossibile. Alla fine basta trovare nella Ville Savoye le più essenziali e segrete ispirazioni della casa italica antica, e nel Collegio svizzero della Città universitaria osservare la studiatissima modulazione delle masse, per capire quanto in Le Corbusier, su l'ingegneria, su la fisica e anche

Le Corbusier e P. Jeanneret - Collegio svizzero nella Città universitaria a Parigi.

su le utopie, prevalga — signora — la libertà creativa dell'artista.

Di André Lurçat, che è un antico apostolo dell'architettura moderna, diremo che à avuto il destro di creare più di un'opera notevole: citiamo l'Albergo Nord-Sud a Calvi in Corsica, la Scuola di Villejuif e la bella Casa di campagna a Ville d'Avray. Ci spiace, ora, la sua rassegnazione all'architettura borghese della U.R.S.S.

Robert, o più semplicemente Rob, Mallet-Stevens, il fortunato creatore della strada omonima a Parigi, è un'altra figura di primo piano della nuova architettura francese.

In lui è — stranamente — un esempio chiarissimo di come sia radicato nell'animo francese il senso lezioso del *Liberty*, senso veramente interiore, che — alla fine — al di là delle apparenze più superficiali e al di là dei secoli, dà la mano al vecchio *Rocaille* mobiliereco e il braccio al regale Roccoò dorato e svolazzante, sontuoso e incipriato.

Fra gli architetti più intransigentemente moderni e più dotati ricorderò Pierre Jeanneret e Charles Perriand, collaboratori di Le Corbusier, e anche Jean Ginsberg con François Heep e poi Greber e Rotival e, infine, Pingusson, autore di quello spettacoloso albergo *Latitude 43* a Saint-Tropez, massa imponente di piani orizzontali sovrapposti, falsatorio pieno d'incubo e di monumina fatalità.

Più vari e anche più fecondi, Beaudoin e Lods: di loro, più volentieri che la studiatissima e razionalissima — ma brutta — *Cité de la Muette*, più volentieri anche della chiara Scuola di Suresnes, ricorderò un progetto per grande palazzo di esposizioni che non fu eseguito. Si tratta di un vasto edificio a pianta circolare, a struttura metallica assolutamente essentiale, geometrico, proporzionato, v'è il senso della Francia, della Francia migliore, di quella Francia squisitamente latina, che, fuor dalle ambagi che le legano e l'aggravano, è capace — nei suoi momenti solari — di elevarsi e raffinarsi sino alla settigliezza dell'Eupalinos di Paul Valéry, è capace di far risplendere ancora quelle sue antiche virtù costruttive alle quali — al di là di ogni moda — essa sa imporre il ritmo elegante e severo di questo suo *esprit de géométrie* che è, certo, una acuta tradizione di quella nostra antica e divina proportione, divina e italiana.

DARIO ZANASI: SENSO DI CREMONA

Se vuoi intendere bene il senso di Cremona devi conoscerla in una giornata d'estate o di primo autunno, quando la campagna in cui la città s'affonda è tutta folta e verde e odorosa di gelsi e di erbe falgliate (l'odore dei gelsi è dolciastro, oleoso, quasi palpabile, quello del fieno è acre, so, quasi palpabile, quello del fieno è acre, di chiarezza costruttiva assolutamente dimostrabili ma — appunto perchè nè il funzionalismo più esatto, nè la più bella struttura bastano da sole a salvare un'architettura — cade proprio sul piano dello stile a forza di voler «faire chanter le point d'appui».

Albert Laprade si stacca dalla schiera di questi architetti, per creare nel 1930 a Parigi il «garage Marbeuf», rimasto famoso come opera di bell'ardimento costruttivo, seppure pesante e soffocante. D'altro conto Beaudouin e Lods, che sono fra i più intransigenti campioni dell'avanguardia, si irreggimentano con la loro recente e funzionalissima *Cité de la Muette* proprio con questi architetti che sembrerebbero i loro naturali antagonisti.

L'opera di Le Corbusier è troppo nota e, in effetti, grandiosa, perchè se ne possa affrontare qui l'esegesi.

La sua fervorosa attività di propagatore, di apostolo del gusto nuovo, dell'*Esprit nouveau*, la condotta — attraverso la dialettica sperimentale dei paradossi — in qualche vicolo cieco: Talune sue definizioni, come quella della casa-macchina, ànno fatto prima scandalo fra i benpensanti, e poi strage fra gli imitatori zelanti e acefali.

Lo studio di Le Corbusier ci porterebbe molto lontano.

Quando la figura artistica di quest'uomo sarà del tutto esplta, si vedrà che questo matematico puro, questo geometra, questo fisico della costruzione, era poi — soprattutto — un concertore musicale di volumi: un lirico anche a spese (si noti: a spese) dell'utile.

Anche l'apocalittica urbanistica di Le Corbusier, il razionalistico impianto del plan voisin (la città ricostruita «in altezza»), pur sorgendo da ragioni affatto obiettive e tangibili, ascende nel mondo dell'assoluto, nel lirismo dell'impossibile. Alla fine basta trovare nella Ville Savoye le più essenziali e segrete ispirazioni della casa italica antica, e nel Collegio svizzero della Città universitaria osservare la studiatissima modulazione delle masse, per capire quanto in Le Corbusier, su l'ingegneria, su la fisica e anche

Le Corbusier e P. Jeanneret - Collegio svizzero nella Città universitaria a Parigi.

su le utopie, prevalga — signora — la libertà creativa dell'artista.

Di André Lurçat, che è un antico apostolo dell'architettura moderna, diremo che à avuto il destro di creare più di un'opera notevole: citiamo l'Albergo Nord-Sud a Calvi in Corsica, la Scuola di Villejuif e la bella Casa di campagna a Ville d'Avray. Ci spiace, ora, la sua rassegnazione all'architettura borghese della U.R.S.S.

Robert, o più semplicemente Rob, Mallet-Stevens, il fortunato creatore della strada omonima a Parigi, è un'altra figura di primo piano della nuova architettura francese.

In lui è — stranamente — un esempio chiarissimo di come sia radicato nell'animo francese il senso lezioso del *Liberty*, senso veramente interiore, che — alla fine — al di là delle apparenze più superficiali e al di là dei secoli, dà la mano al vecchio *Rocaille* mobiliereco e il braccio al regale Roccoò dorato e svolazzante, sontuoso e incipriato.

Fra gli architetti più intransigentemente moderni e più dotati ricorderò Pierre Jeanneret e Charles Perriand, collaboratori di Le Corbusier, e anche Jean Ginsberg con François Heep e poi Greber e Rotival e, infine, Pingusson, autore di quello spettacoloso albergo *Latitude 43* a Saint-Tropez, massa imponente di piani orizzontali sovrapposti, falsatorio pieno d'incubo e di monumina fatalità.

Più vari e anche più fecondi, Beaudoin e Lods: di loro, più volentieri che la studiatissima e razionalissima — ma brutta — *Cité de la Muette*, più volentieri anche della chiara Scuola di Suresnes, ricorderò un progetto per grande palazzo di esposizioni che non fu eseguito. Si tratta di un vasto edificio a pianta circolare, a struttura metallica assolutamente essentiale, geometrico, proporzionato, v'è il senso della Francia, della Francia migliore, di quella Francia squisitamente latina, che, fuor dalle ambagi che le legano e l'aggravano, è capace — nei suoi momenti solari — di elevarsi e raffinarsi sino alla settigliezza dell'Eupalinos di Paul Valéry, è capace di far risplendere ancora quelle sue antiche virtù costruttive alle quali — al di là di ogni moda — essa sa imporre il ritmo elegante e severo di questo suo *esprit de géométrie* che è, certo, una acuta tradizione di quella nostra antica e divina proportione, divina e italiana.

DARIO ZANASI: SENSO DI CREMONA

Se vuoi intendere bene il senso di Cremona devi conoscerla in una giornata d'estate o di primo autunno, quando la campagna in cui la città s'affonda è tutta folta e verde e odorosa di gelsi e di erbe falgliate (l'odore dei gelsi è dolciastro, oleoso, quasi palpabile, quello del fieno è acre, so, quasi palpabile, quello del fieno è acre, da, a cavallo tra i due stagni. La luce è vien su col fiato dell'aria, frammisto alla polvere); devi conoscerla, la città di Amati, di Monteverde, e di Guarneri del Gesù, quando il sole cola luce a fiotti sulle strade biancbissime, sugli argini e sugli azzurrognoli boschi di pioppette che la stringono in un abbraccio di gelosa, trepida cura; allora tu vedi e intravvedi, quasi se ne vuoi pressi, la distesa delle sue torri e dei suoi tetti rossastri, quasi vermigli in certi istanti del giorno, e le pareti liscie e sanguigne delle sue chiese romaniche e, in mezzo ad esse — gigante che sorveglia bonariamente i suoi nati — la gran torre campanaria, che si ficca tra le nubi come un dardo.

La città che tu scorgi ora da lungi è dunque Cremona, città che vive di molti ricordi e di molto silenzio, tanto che la sera, se non fosse per quel pulviscolo d'oro che piove dal cielo e trema un poco sui rosoni delle chiese e sulle vecchie case signorili fasciate di terracotte, se non fosse per il greve mormorio di qualche campana che s'agita un poco e poi si ferma, ma ad ascoltare il proprio fremito sonoro, se non fosse per il rabbioso gridio dei ronchi che fanno cerchia attorno a un pinnacolo di verde, si crederebbe che la città nacolo ed entrano ed escono dai triangoli di ombre e di luci, tu la diresti, questa vecchia città comunale, ferma nei secoli e nel tempo come un decoroso orologio, civilmente illeggiadrito da sapienti artigiani, che da gran tempo ha dimenticato i felpati rintocchi e la sua bellezza si specchia immobile nell'afona pacatezza del tempo.

E devi principiare bene se vuoi conoscere bene la città dei famosi figuli e dei liutari, devi giungere alle sue porte per una di quelle sue strade basse, polverose, ricinte di olmi e di noccioli salvatici (tra i quali a tratti riluce il biondo-cartone delle pannocchie mature) e che menano, per esempio, a Porta Romana. Prendi quindi la via di San Rocco, in un tardo pomeriggio, quando i passeri frullano compatti tra i gelsi e i colori si fanno più nitidi perchè sta per succedere il vespro. Quegli stagni verdastri e profondi che tu vedi sono i « budri » e quella è la cappelgnere anche la fiamma) e dal vasetto di ottone traforato sporgono tre garofani sencza vita. O dolcissima vita di questo Santo che prega tra i profumi di camomilla e le zaffate di erbe acquatiche che risecchiscono lentamente sulle rive!

E ora eccoci a Porta Romana, la porta più campestre della città. Qui le donne lavorano in sugli usci, i bimbi giocano scalzi per le strade e avverti le molte botteghe dei manicalchi per il fierissimo odore di corno bruciato che ti prende alle nari. La piazza è tutta acciottolata e qua e là spuntano magri fili d'erba.

Percorri ora la via XX Settembre, diritta, ombrosa, ricca di ottocentesche case di marmo rosso di Verona, è di una grandiosa, solenne bellezza; in essa mille stili si assommano (e tu potrai agevolmente constatare ciò se osservi motivo e motivo, frammento e frammento) ma ne risulta tuttavia un'impressione di eterno incantevole splendore. Alla sua sinistra v'è il Battistero, di fronte il medievale Palazzo del Comune o della Città Vecchia, così chiamato per distinguerlo dall'altro detto di Cittanova. La gran torre campanaria e il palazzo dei Militi, che poggia su leggeri e bellisimi portici, completa questa Piazza che onora il nome della gente lombarda.

E ora che t'ho detto della Piazza della Cattedrale, dovrei parlarti di tutti gli altri miracoli che racchiude in sè la città dei liutari, per agevolare il compito a te che vi entri per la prima volta, ma dovrei fare un troppo lungo discorso. Edifici di parte guelfa, edifici di parte ghibellina, templi di ogni età e di ogni grandezza, insigni per l'architettura e i dipinti che contengono. Ne troverai ad ogni passo, i tuoi occhi non si stancheranno di ammirare, il tuo animo non si stancherà di commuoversi. Mi basterà perciò citarti solo alcuni nomi, oltre a quelli di cui già ti dissi: Palazzo Fodri, adorno di leggiadre terrazzecotte, con la magnifica porta in marmo scolpita da Alberto da Carrara, il palazzo « di romana architettura » del marchese Eliseo Raimondi, il palazzo Affaitati, il palazzo Martini ;e, tra le chiese, Sant'Agostino, San Luca, San Michele, San Sigismondo.

Nel tardo autunno, quando le prime nebbie fanno divenire bionde e scarlatte le foglie dei platani e degli ippocastani, le foglie dei platani e degli ippocastani, Cremona diviene confusa e irreale come una di quelle cittadine olandesi che si specchiano nell'immenso stagno dello Zuiderzee, come una vecchia città della Germania del Nord. I rondoni, che prima inspazzivano attorno alle sue torri, sono scomparsi e nell'aria non resta che una leggera caligine che rende opachi anche i colori più lucenti.

Passando vicino alle case senti odore di mosto e di vinacce. Le donne camminano avvolte in scialli pesanti. Il suono dell'organo ambulante s'è fatto duro e metallico, come se cantasse in una sala vuota.

Se entri verso sera in una casa della periferia vedrai la farina di granoturco ribollire sommessamente nel paiolo di rame mentre la massaia, davanti a un'oleografia riproducente un episodio dell'Otello, fa crocchiare tra le dita le foglie d'una verza.

Il fiume intanto s'è ingrossato, rade con più violenza le rive, trapiando da esse blocchi di sabbia e rami di salici; la sua corrente giallastra fa gorgo e rimbomba attorno ai pilastri del ponte.

E questa l'epoca in cui dalla foce cominciano a risalire le prima folaghe e i primi germani. Il cacciare spia attentamente il cielo e, se il vento si manterrà umido e freddo, dice che vi sarà buona caccia.

36

37

165. Agnoldomenico Pica, *Guida italiana all'architettura francese moderna*, in "Domus", a. XI, n. 131, novembre 1938, pp. 36-37.

[416] Cfr. Pica, Agnoldomenico, *Guida italiana all'architettura francese moderna*, in "Domus", a. XI, n. 131, novembre 1938, pp. 36-37.

tipografici e di spazio, è pesantemente mutilata, tanto da lasciarne intravedere la parete curva centrale e solamente uno dei due alberi in primo piano.

Come scelta critica, mentre il primo esempio è "storicamente" d'obbligo, Le Corbusier è celebrato lungo tutto l'articolo: dunque anche nell'ambiente borghese di "Domus" è l'architetto francese per eccellenza. Assieme a lui, sono menzionati addirittura i collaboratori "più intransigentemente moderni", come Pierre Jeanneret, Jean Ginsberg, François Heep, Greber, Rotival. Ma non mancano André Lurçat per cui, come sostiene sempre Pica, "ci spiace, ora, la sua rassegnazione all'architettura borghese della U.R.S.S."[417]; infine non mancano, nel breve ma completo elenco, Laprade, Debat-Ponsan, Henri Pacon, Pingusson, Beaudoin e Lods e Mallet-Stevens.

All'interno delle riviste italiane di settore, per quanto riguarda la paternità delle immagini pubblicate relative al panorama francese e tedesco, almeno per gli esempi fin qui citati, non si accenna minimamente ai fotografi nei crediti a disposizione e quindi la paternità delle stesse è ricostruibile solo attraverso gli originali presenti in archivio: è il caso, ad esempio, delle fotografie di Otto Haesler, ma anche di quelle di André Lurçat o di Mallet-Stevens, tra gli altri, presenti nell'archivio di Anna Maria Mazzucchelli. Oppure si può delineare il nome del fotografo autore dell'immagine pubblicata per il fatto che quest'ultima risulti estremamente nota e diffusa, come nell'esempio del reportage di Lucia Moholy-Nagy sull'edificio del Bauhaus a Dessau.

Evitando generalizzazioni, è comunque quasi certo che le riviste italiane si avvalgano di materiale fotografico proveniente dall'estero, recuperato grazie ai corrispondenti oppure tramite lo scambio diretto con gli architetti stranieri, come testimoniano i nutriti scambi epistolari e i timbri sul verso delle stesse fotografie presenti ad esempio nell'archivio Mazzucchelli. Si apprende dunque che la Casa Reifenberg a Parigi[418] di Mallet-Stevens giunge a "Casabella" con una fotografia di Marc Vaux, che la sede del giornale "La Semaine à Paris" e il quartiere operaio a Roubaix, dello stesso architetto[419], utilizzano il materiale fotografico distribuito da "Photos Illustration" di Parigi, mentre il complesso scolastico Karl

[417] Ivi, p. 37.
[418] Rif. AAMM, cartella "Arch. Robert Mallet-Stevens", sottocartella n. 2 "Casa Reifenberg, Parigi, 1925-27".
[419] Rif. AAMM, cartella "Arch. Robert Mallet-Stevens", sottocartelle n. 4 "Sede del giornale 'La Semaine à Paris' (coll. P. Chareau), 1930" e n. 5 "Progetto di 'quartiere operaio' a Roubaix, 1931".

Marx a Villejuif di Lurçat[420] arriva nella redazione milanese attraverso il servizio fotografico interamente realizzato da Albin Salaün.

Infine, come per Mallet-Stevens, si utilizza anche materiale recuperato tramite le redazioni di testate estere quali, per esempio, "L'Architecture d'Aujourd'hui", sempre verificabile attraverso l'etichetta della rivista apposta sul verso della fotografia della Villa Cavrois a Croix di Mallet-Stevens[421].

5.2 L'esempio de "L'Architecture d'Aujourd'hui": progetto grafico e ricezione dell'architettura italiana in Francia

"L'Architecture d'Aujourd'hui" in Francia, alla stregua delle italiane "Domus" e "Casabella" negli anni Trenta, si caratterizza, come affermato da Hélène Jannière[422], per una eterogeneità di intenti e di politiche editoriali, ricercando, spesso in modo ambiguo, una partecipazione all'internazionalismo architettonico attraverso vie autonome ma soprattutto tramite compromessi tra innovazione e tradizione che si traducono, a livello visivo, con un utilizzo nuovo dell'immagine fotografica: grandi quantità così come formati e una buona qualità della fotografia che assume in questo contesto, come vedremo, un valore persuasivo e dimostrativo.

Da sottolineare è il ruolo assunto dalla rivista negli anni tra il 1930 e il 1940 e all'interno del panorama della pubblicazione periodica specialistica francese che si inaugura proprio nei

[420] Rif. AAMM, cartella "Arch. André Lurçat", sottocartella n. 6 "Complesso scolastico Karl Marx a Villejuif, 1933".
[421] Rif. AAMM, cartella "Arch. Robert Mallet-Stevens", sottocartella n. 3 "Villa Cavrois a Croix, 1929-32".
[422] Per una completa trattazione della politica editoriale condotta da "L'Architecure d'Aujourd'hui" e le sue ambiguità, in particolare nei suoi primi dieci anni di vita, dalla sua fondazione nel 1930 fino al 1939, cfr. Jannière, Hélène, *Les ambiguïtés du pluralisme: la stratégie d'une revue "internationale", L'Architecture d'Aujourd'hui, 1930-1939*, in Id. *Politiques éditoriales…*, cit., pp. 179-222.

primi decenni del Novecento[423]: ovvero quello di rappresentare, senza ombra di dubbio, lo strumento principale e fondante per la formazione culturale e professionale delle più giovani generazioni di architetti francesi, oltre alla sua capacità di forte attrazione e di ascendente verso di essi. L'esempio del giovane ed entusiasta Pierre Vago ne è la testimonianza chiave: capitato non per caso da André Bloc, in quanto attratto proprio da quella rivista, ne diviene prima redattore e poi redattore capo, legando i suoi anni giovanili in modo indissolubile alla costruzione e alla redazione della stessa[424].

Fin dal 1930, anno della sua fondazione proprio per opera dello scultore André Bloc, che ne diviene direttore, e di Marcel-Eugène Cahen, che invece scomparirà prematuramente ancor

---

[423] In particolare si annoverano, tra le più diffuse: "L'Architecture" (1888-1939), organo della Société des architectes français, edita dalla Société centrale des architectes e poi dalla Librairie des imprimeries réunies, rivista professionale di inizio Novecento che documenta puntualmente l'attualità architettonica attraverso la pubblicazione di congressi e conferenze; "La Construction moderne" (1885-1939; 1945-), settimanale fondato ed edito dall'ingegnere Paul Planat, che pubblica i concorsi dell'École des beaux-arts mentre documenta con riserva le realizzazioni del Movimento Moderno; "L'Architecte" (1906-1935), rivista pubblicata dalla Société des architectes diplômés par le gouvernement, poi dalla Librairie centrale des Beaux-Arts, che con Pol Abraham, redattore capo nel 1924, si apre al razionalismo europeo e con Michel Roux-Spitz propone in seguito un ampio panorama della produzione nazionale ed estera; "L'Architecture usuelle" (1903-1913; 1920-1937), edita da Thezard, e diretta da Emile Rivoalen, che si interessa particolarmente all'edilizia abitativa e sociale, a edifici quali stazioni e uffici postali; "L'Architecture vivante" (1923-1933), pubblicata e fondata da Albert Morancé e Jean Badovici, rivista delle avanguardie architettoniche europee a cui ben presto si unisce Le Corbusier; o le più tecniche: "Le Béton armé" (1898-1939), edita da François Hennebique, Entreprise Hennebique, Rennes (1898), poi Paris (1901) e Lille; "Travaux" (1934-), per le Éditions Sciences et Industrie e infine "Urbanisme" (1932-1948; 1950-), periodico edito da Les Publications d'architecture et d'urbanisme.
Per approfondimenti, cfr: Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, cit., pp. 319-324; Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales…*, cit., pp. 61-79.

[424] Proprio le parole e le testimonianze di Vago, al cui nome ben presto la rivista e la sua stessa storia si legano in modo indissolubile, riescono a dare un contributo autentico alla storia della rivista francese, in particolar modo per quanto riguarda i primi dieci anni di vita, poiché i documenti d'archivio ad oggi conservati nel Fondo L'Architecture d'Aujourd'hui (da ora in avanti FAA, rif. 203 Ifa), presso il Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Cité de l'architecture et du patrimoine di Parigi, sono largamente riferibili al dopoguerra.
"Donc, j'appris qu'une vraie revue était sur le point de paraître, qu'un certain André Bloc en était le directeur, l'adresse le 18 rue Duphot. Je m'y rendis. Dans une pièce sur cour de l'appartement transformé en siège du Syndicat du Caoutchouc, il n'y avait qu'une immense table sur laquelle étaient amoncelés, dans un désordre indescriptible, revues, photos, lettres, dessins; et un petit homme fluet de 34 ans, très myope, au crâne qui commençait déjà à se déplumer, et portant moustache sous un nez assez fin. […] Je me rendis compte bien vite de la faible étendue de ses connaissances en matière d'architecture contemporaine - qu'il s'agisse des origines, des théories, des tendances, des hommes ou des réalisations. Par contre, il était d'une extrême curiosité, possédait un flair qu'on sentait presque physiquement; mais, surtout, une volonté d'être plus que de son temps: à la pointe de son temps, qui me conquit" (Vago, Pierre, *Les origines de "L'Architecture d'Aujourd'hui". Pierre Vago (1932)*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui" DESA à l'affiche, octobre 1987, p. 103). Per approfondimenti: Vago, Pierre, *Éditorial. 1930-1950*, in "L'Architecture d'Aujuord'hui", n. 33, décembre 1950 – janvier 1951, p. V; S.a., *Entretien avec Pierre Vago*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 91-92, septembre-octobre-novembre 1960, pp. 7-9; S.a., *L'Architecture d'Aujourd'hui 1930-1940. Rétrospective*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 200, décembre 1978; Vago, Pierre, *Retour aux sources - Le Corbusier et l'AA*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 249, février 1987, p. 7; S.a., *1930-1990. Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", numéro spécial, n. 272, décembre 1990; Vago, Pierre, *Points d'histoire*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 275, juin 1991, pp. 51-52; Vago, Pierre, *Une vie intense*, AAM, Bruxelles 2000.

prima di vederla nascere[425], la rivista si pone in prima linea per un rinnovamento deciso dell'editoria di architettura francese e soprattutto in difesa e a sostegno dell'avanguardia architettonica.

La rivista è mensile: dieci numeri per anno fino al 1934, poi dodici, poiché vi si aggiungono due quaderni tecnici la cui realizzazione è affidata ad André Hermant[426], fino allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, momento che determina la sospensione della pubblicazione, la quale riprenderà a partire dal 1945 con una numerazione diversa. Ogni numero affronta differenti tematiche sviluppandosi in articoli, inchieste a più voci, analisi, spesso con sottilissime tangenze tra testo e pubblicità: queste ultime infatti si confondono spesso con gli articoli sia a livello di parola, di caratteri, di impaginazione che di immagine, dal momento che nella réclame è assai frequente l'utilizzo stesso della fotografia di architettura, molto spesso presentata attraverso una campionatura puntuale di edifici, così come di arredamenti.

Numerosissimi e prestigiosi sono, nel periodo tra il 1930 e il 1940, i contributi provenienti dal mondo dell'architettura, basti ricordare, tra gli altri, Pierre Vago che nel 1932 diviene, a soli venti anni, redattore capo; ma anche Geoges-Henri Pingusson; così come attive sono le penne di Berthold Lubetkin e di Julius Posener — corrispondente tra l'altro per la Germania — ma anche di Le Corbusier[427], Michel Roux-Spitz, Robert Mallet-Stevens e Alfred Agache.

Il comitato redazionale della rivista riesce dunque a fondere sapientemente moderni ed eclettici, anziani celebri con le giovani promesse, riunendo di fatto due generazioni di architetti. I più vecchi e noti sia a livello nazionale che internazionale conferiscono alla stessa prestigio e legittimità: sono Auguste Perret e Tony Garnier, Francis e Frantz Jourdain, Henri Sauvage, lo stesso Agache, Hector Guimard e François Le Coeur. I più giovani apportano altresì un guizzo di vitalità e freschezza: sono lo sesso caporedattore e critico Pierre Vago;

---

[425]André Bloc e Marcel-Eugène Cahen si incontrano all'École Centrale nei primi anni Venti, durante la loro formazione da ingegneri, dopodiché le loro strade si separano poiché il primo diviene segretario del Sindacato del caucciù e si occupa dell'edizione de "La Revue Générale du Caoutchouc", mentre il secondo si orienta verso l'architettura di interni e la decorazione, fondando inoltre la Galerie Jean Arp in rue Bonaparte, che dirige. Cahen si interessa di architettura e ha in progetto la creazione di una rivista specialistica che vuole chiamare "Construire": una celebrazione dell'architettura moderna che si muove rifacendosi al suo mentore, Auguste Perret. Per tale motivo chiede consiglio a Bloc, il quale ha già esperienza in materia tecnica ed editoriale.
Purtroppo Cahen scompare nello stesso 1930 per motivi di salute, proprio nel momento in cui ha già radunato materiale editoriale come interviste ed inchieste tecniche.
Bloc e la vedova Cahen decidono allora di portare comunque avanti il progetto ma, accorgendosi dell'esistenza di una rivista già chiamata "Construire", scelgono di intitolarla diversamente: nasce allora "L'Architecture d'Aujourd'hui".

[426] Il nome del supplemento è "Chantiers: organe technique de l'Architecture d'aujourd'hui".

[427] Come ricorda Pierre Vago, Le Corbusier, piuttosto scettico, tarda a divenire membro del "comité", accettando solamente alla metà del 1936. Cfr. Vago, Pierre, *Une vie intense*, cit., p. 90.

l'inviato Julius Posener, poi Raymond Fischer, André Lurçat, Jean Ginsberg, Gabriel Guévrékian e Berthold Lubetkin. Qualche anno seguente alla sua fondazione, nel 1933, entrano poi a far parte del nutrito gruppo Pierre Patout, Pol Abraham, Eugène-Élie Beaudouin, Marcel Lods e Albert Laprade: quest'ultimo segnerà però un certo ritorno alla tradizione.

Per quanto la pubblicazione si faccia, fin da subito, portavoce di uno spiccato spirito moderno[428], Bloc definisce "centrista" il programma della stessa e, valendosi di un composito "comité de patronage", evita in realtà una presa di posizione netta a favore delle correnti moderniste, preferendo invece presentare varie tendenze della contemporanea architettura sia nazionale che internazionale. Questo orientamento culturale pluralista e allargato a tutti i paesi finisce di fatto per emarginare le tendenze moderniste più radicali, in particolare quelle di Le Corbusier e di Lurçat, accusando la "nuova" architettura francese di formalismo e preferendo altresì forme moderate di modernismo, ad esempio con Roux-Spitz.

Per tale motivo, l'immagine de "L'Architecture d'Aujourd'hui" come "rivista internazionale di architettura moderna" va ridimensionata dal momento che essa rappresenta e ricerca nelle sue pagine una continua sintesi tra modernità e razionalità costruttiva, in nome di un ritorno al "mestiere" e di una nuova forma di professionalità ma, nel tempo, essa muta fino a divenire un inventario di tipologie e di soluzioni tecniche. Il tono delle critiche e dei commenti resta essenzialmente formale, senza considerazioni di natura sociale o politica: spesso la critica del redattore è soppiantata da dati quantitativi, da descrizioni dei materiali o da analisi delle strutture e non c'è grande differenza di presentazione tra dossier tecnici e pagine di pubblicità. Estetica pubblicitaria e analisi architettonica formano un tutt'uno; prodotti industriali e manufatti dell'arte costruttiva si fondono in un unico insieme grafico e tipografico.

Fin da subito, la volontà espressa di differenziazione rispetto alle altre riviste coeve è palese e passa proprio dall'aspetto formale, grafico e tipografico: "L'Architecture d'Aujourd'hui" adotta strategie visuali, editoriali, tipografiche e grafiche innovative, proponendo dossier e numeri speciali, prima monografici poi tematici, e riservando un posto di assoluto rilievo all'uso della fotografia, sempre accompagnata da brevi commenti e da didascalie a volte

[428] Lo testimonia il fatto che, per ben due volte, venga pubblicato un testo di Frantz Jourdain che assurge a vero e proprio manifesto della rivista. Cfr. Jourdain, Frantz, *L'architecture et le réglements de voirie*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. I, n. 1, novembre 1930, pp. 5-7; Id, *Évoluer ou périr*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. V, n. 9, septembre 1935, p. 3.

anche piuttosto articolate. La testata francese muta spesso la sua veste grafica nel corso degli anni, rinnovandosi continuamente nella forma estetica, in particolare nelle copertine in cui si registra il massimo dello sperimentalismo cambiando font e impianto grafico anche nei diversi fascicoli di uno stesso anno, come accade dal 1935 al 1939.

Per quanto riguarda l'immagine fotografica utilizzata e pubblicata dalla rivista francese, come afferma Henri Bresler[429], fin dall'inizio il periodico si vuole porre in rottura con il sistema e gli insegnamenti Beaux-Arts che dominano nella professione di architetto e con le regole a cui questi sottostanno, in particolare a quella rigida di composizione. Così, fondamentalmente, trasgredendo le modalità convenzionali di rappresentazione, "L'Architecture d'Aujourd'hui" porta in Francia un nuovo modo di presentazione, in particolare di impaginazione, del progetto architettonico, giocando sui tagli, sugli adattamenti e sulle trasformazioni che vanno a stravolgere alcuni riferimenti troppo evidenti ed espliciti di determinati edifici, modificando radicalmente il modo di presentazione di architetture sia moderniste che tradizionali. Innanzitutto, la fotografia sostituisce il disegno di facciata e si tratta già di una fotografia che, a livello storico, ha fatto prevalere le sue potenzialità iconografiche, moltiplicando i punti di vista, ora disassati e dislocati, e giocando sul basculaggio, insomma applicando le teorie della nuova visione unicamente basata sulla prospettiva e postulate dal teorico Franz Roh.

> L'Architecture d'Aujourd'hui, qui à l'époque emploie les talents de Chevojon et surtout de Salaün, va utiliser d'emblée toutes ces possibilités. La photographie va permettre de rendre compte d'une édifice à l'aide de points de vue multiples et différenciés, d'en donner des effets d'éclatement, de distorsion, de dislocation. Aussi rien d'étonnant quand, dans le numéro qui lui est consacré, Le Corbusier illustre la notion de plan libre, non pas avec des plans, mais uniquement avec des photographies d'intérieurs[430].

Proprio la corrispondenza tra Le Corbusier e la redazione della rivista, che fa capire molto sull'orizzonte visivo dell'architetto e sulla sua capacità di costruzione dell'immagine, restituisce una chiave di lettura nuova anche sulla politica iconografica de "L'Architecture d'Aujourd'hui", rivista che è capace di trasformare il progetto, anche quello più scontato e

[429] Bresler, Henri, *Clichés, du tubard à la perversion de l'image*, in *1930-1990. Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui*, cit., pp. 20-22.
[430] Ivi, p. 21.

vetusto, in innovatore, e che può vantarsi, aspetto non certo secondario, di un suo fotografo di redazione, messo a disposizione degli architetti per reportages su determinate opere[431].

Laddove invece la costruzione dell'immagine strutturata *a monte* non è possibile, poiché ci si trova a lavorare con fotografie commissionate e inviate dagli architetti stessi, è allora il lavoro di taglio, di evidenziazione semantica e nutrito di artifici grafici, a entrare in gioco, andando a operare esattamente e direttamente sul piano della comunicazione dell'architettura tramite la sua *mise en page*.

Come nell'utilizzo dell'immagine fotografica in pagina, anche dal punto di vista più prettamente grafico e tipografico dunque, "L'Architecture d'Aujourd'hui" mostra una grande coerenza nella presentazione dei manufatti architettonici e quindi nella loro impaginazione: coerenza che risponde a un solo ordine, quello della modernità, cercata, evocata, pretesa. Come quando adotta, ad esempio, la rilegatura a spirale, già nel 1932: intervento eccezionale sulla fisicità e materialità della rivista che risulta così più maneggevole e "piana" nelle superfici e dove la fotografia è di gran lunga più leggibile, superando lo scoglio della costola del libro che mangia spesso i margini interni.

Grande responsabilità hanno avuto, dal punto di vista più strettamente legato all'aspetto della rivista, i progressi tecnici per quanto riguarda la stampa e la sostituzione della "photogravure typo" con quella nera e in quadricromia, fino all'offset, in direzione di una più precisa definizione delle immagini così come dei caratteri tipografici stampati:

> en 1930, la revue est encore assez proche de la tradition du livre. C'est un récit littéraire, sur une colonne composée en Didot corps 10, caractère à patin de type traditionnel du début du 19e siècle. Elle occupe le 3/5e de la page et est mise en valeur par une large marge blanche, coupée par de rares lignes de légendes lapidaires. La hiérarchie de lecture est rudimentaire.
>
> L'illustration, photos, plans ou dessins, suit la grille, produisant un effet de damier noir-blanc-gris, régulier sinon symétrique, ponctué par la vibration des foliotages en noir au blanc et surtout des titres très noirs, d'une typographie très inspirée par les recherches d'Herbert Bayer du Bauhaus tout proche. Typographie qui est celle du titre de la revue. Autant de références à la modernité, sans rien abandonner pourtant de la sainte lisibilité[432].

---

[431] In merito al reportage fotografico su commissione della rivista per la Maison à Boulogne di Le Corbusier, cfr. lettera di Le Corbusier ad André Bloc, datata Paris, le 29 Juin 1934: "Cher Monsieur, Je pourrai prendre rendez-vous avec votre photographe dans quelques jours" [Rif. FLC, documento U3-1310]; risposta di André Bloc a Le Corbusier, datata le 16 Juillet 1934: "Notre photographe, Monsieur Salaün, se tiendra à votre disposition du Ier au 5 Août pour les prises de vue" [Rif. FLC, documento U3-1312].

[432] Vermeil, François, *L'image graphique. Entre les lignes*, in *1930-1990. Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui*, cit., p. 28.

Dunque, come afferma François Vermeil, il taglio moderno della rivista contempla anche la "tradizione" del libro, necessaria per una sacrosanta leggibilità: quindi laddove i caratteri tipografici utilizzati si avvicinano maggiormente alla sperimentazione d'avanguardia — primo tra tutti il *Futura Black* utilizzato per il titolo di copertina del periodico dal 1930 al 1932, una delle molteplici varianti del famoso bastone di Paul Renner — la *mise en page* è ancora vicina a quella libraria, almeno fino al 1932, anno in cui la diversa rilegatura a spirale metallica segna comunque un cambiamento in direzione spiccatamente attuale.

Ad ogni modo la modernità nei caratteri così come nell'impaginato è netta se "L'Architecture d'Aujourd'hui" del 1930 è posta in confronto con le coeve riviste italiane, ad esempio con "Domus" e "La Casa bella", che come visto iniziano a rinnovarsi graficamente solo a partire dal 1931 e timidamente, per realizzarsi poi pienamente tra il 1932 e il 1933.

In questo primo periodo della rivista francese, anche la fotografia pubblicata predilige punti di vista spesso frontali e a livello del suolo, con una luce naturale decisa, che evidenzia le strutture e al tempo stesso le rende rarefatte: solo di tanto in tanto si hanno visuali di scorcio piuttosto vertiginoso per accentuare la monumentalità di un edificio e la modernità di luoghi e di oggetti, in immagini che risultano però sempre vuote di persone, "vides comme le quartier St. Lazare le dimanche, comme si l'architecture n'était pas faite pour eux"[433].

Il formato si mantiene costante anche negli anni a venire, ma nel 1937 la griglia si modifica per la disposizione del testo su due colonne e l'utilizzo del carattere *Futura* semi-grassetto con corpo 9, il carattere disegnato da Paul Renner e riformulato da Deberny-Peignot con il nome di *Europe*:

> les pages sont plus blondes, guère plus lisibles qu'avant, malgré la simplification du dessin de la lettre mécanne. Les photos, plus nombreuses, utilisent la dynamique des formes inscrites dans les images pour composer la double page[434].

Ultimo cambiamento significativo arriva con la guerra e con la scarsità di materiale, soprattutto cartaceo, a disposizione: di conseguenza il carattere *Futura* viene ridotto di corpo a 8 e le colonne passano da due a tre per pagina.

In definitiva, laddove la politica editoriale della rivista risulta piuttosto pluralista, di fatto non assumendo una posizione rigida e definita a favore dell'una o dell'altra corrente e proponendo opere cha vanno dalla tradizione al razionalismo e al più spinto funzionalismo

---

[433] *Ibidem.*
[434] *Ibidem.*

internazionale, la forma grafica, compreso l'utilizzo della fotografia, risulta evidentemente determinante per la definizione di quello che di fatto risulta essere il carattere più innovativo e l'aspetto più coerente de "L'Architecture d'Aujourd'hui", quello che si muove in direzione di una più spiccata modernità: è insomma l'elemento unificatore laddove le scelte critiche e i soggetti architettonici presentati sono invece tra i più variegati.

Per quanto riguarda i temi affrontati, a partire dal primo numero della rivista, che compare nel novembre 1930[435], si propone innanzitutto un testo-programma della stessa:

> En créant un nouveau périodique, nous avons voulu assurer à l'architecture moderne et à celle-ci seulement, la publicité qui lui est indispensable.
> Les plus nobles idées comme les plus beaux talents ont besoin d'être révélés, sans quoi, ils risqueraient d'être étouffés dans le concert de la médiocrité générale qui tend à tout submerger. Notre programme est simple; il consiste à lutter contre toutes les routines, contre les règlements défectueux, contre les matériaux néfastes, contre la vague de laideur qui a permis l'édification en plein Paris, dans ses plus beaux quartiers, de monstrueuses constructions élevées à coups de millions, mais au mépris de toutes considérations d'art. Nous ne voulons pas ici mettre de noms, mais nos lecteurs nous comprendront. Ils nous aideront dans nos efforts. Ils nous permettront peut-être, de faire triompher quelques idées saines. […]
> Nous possédons en France, des architectes de talent, voire de génie, mais ils sont insuffisamment employés. Trop souvent, ils sont confinés dans les travaux de médiocre importance. L'étranger nous les envie, et trop souvent nous les enlève, parce qu'il les apprécie parfois mieux que nous et sait les encourager.
> Il faut que cela cesse, il faut qu'on en revienne à une meilleure appréciation des valeurs. […] ANDRÉ BLOC[436]

Dunque, a dispetto del sottotitolo della stessa testata "revue internationale d'architecture moderne", nessun accenno viene fatto all'estero nel programma di fondazione della rivista, se non come "luogo" che invidia il fior fiore degli architetti francesi, tanto da portarli via di

---

[435] Numero d'esordio assai nutrito, contando ben 102 pagine dense di articoli firmati da penne del calibro di André Bloc, fondatore e allora direttore della rivista, Frantz Jourdain, Eugène Cahen, André Robin e Julius Posener, corrispondenti della rivista, Pierre Bourdeix, Gray e Badovici, Félix Chalamel, tra gli altri. In questo fascicolo si procede dall'analisi del grattacielo, con un'inchiesta sui materiali da costruzione (acciaio, grès, cemento armato traslucido), all'architettura coeva in Polonia, ai mezzi e i fini dell'urbanizzazione, fino al congresso pan-americano a Rio de Janeiro, passando per i cantieri della città di Parigi, per il padiglione dei bambini all'ospedale di Rittberg, e per l'abitazione minima. Viene inoltre espressa una singolare anticipazione degli argomenti e di alcuni degli articoli che appariranno nei due numeri successivi, parte di essi addirittura già firmati; tale tipo di anteprima poi si perderà nei numeri a seguire, divenendo sempre meno usuale.

[436] Bloc, André, *Objet et programme de l'Architecture d'Aujourd'hui*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. I, n. 1, novembre 1930, p. 3.

casa. Nella realtà dei fatti però, le parole di Bloc verranno contraddette, o meglio integrate[437], proprio dal momento che "L'Architecture d'Aujourd'hui", soprattutto grazie all'intervento di Pierre Vago, avvia fin da subito un importante processo di internazionalizzazione dell'architettura dovuto al fatto di ospitare, nelle sue pagine, un nutrito campionario di produzione architettonica estera, continuamente aggiornato ed arricchito grazie all'impegno dei membri europei aderenti al comitato redazionale e alla rete capillare di corrispondenti internazionali, creando dunque in tal modo un nuovo scenario teorico ed estetico in Francia come all'estero. Ricorderà Vago cinquant'anni dopo:

> je proposai, pour commencer, des articles sur des réalisations (et des architectes) de l'étranger. Mais bien vite, avec le titre de "rédacteur" d'abord, de "rédacteur en chef" ensuite, avec l'accord d'un André Bloc qui n'osait pas encore s'affirmer, je pris en mains l'orientation rédactionnelle, la structuration des numéros, la constitution d'une petite équipe composée à l'origine (et restée pendant longtemps) de mes camarades et amis. […] une large ouverture sur l'extérieur. Julius Posener fait remarquer […] que dans le "Programme" initial rédigé par Bloc, il n'est question que de la France. Or, mes origines, mon passé, mes convictions me poussaient à élargir les horizons[438].

Accanto alle opere di giovani architetti tedeschi, olandesi e italiani, pubblicate nei primi tempi, dalla seconda metà degli anni Trenta compaiono quelle scandinave, americane, inglesi, garantendone in tal modo la divulgazione e la promozione.

Essa rappresenta in realtà più di una rivista, divenendo ben presto un vero e proprio centro propulsore di attività: a testimonianza di ciò, un momento importante della sua azione editoriale è rappresentato infatti dal grande spazio concesso alla tecnica e a manifestazioni quali incontri internazionali, viaggi di studio all'estero per architetti, concorsi ed esposizioni — i cui resoconti giustificano spesso numeri speciali o monografici — fino a conferenze sotto il patronato di Auguste Perret e in concorrenza con i CIAM. Tutto questo è finalizzato a incentivare la riflessione, la ricerca così come i contatti e le relazioni tra architetti provenienti da paesi diversi: è probabilmente qui che sta la più grande modernità della rivista, un vero organo in cui l'internazionalismo è di scena. Dunque, all'intergenerazionalità si aggiunge un

[437] Con il trascorrere degli anni, la verve polemica, fautrice di una modernità radicale, così come la ricerca di una nuova spazialità ed estetica plastica vanno attenuandosi e lasciano spazio a un atteggiamento più moderato e pluralista rispetto agli obiettivi, in verità piuttosto generici, dichiarati nel primo numero. Per André Bloc, il progetto editoriale si esplica nel presentare buoni esempi di architettura contemporanea da contrapporre all'accademismo, senza alcuna mira di proselitismo nei confronti dell'architettura moderna radicale. Ambiguo è il rapporto che la rivista instaura con i CIAM: dal 1935, la redazione sviluppa un crescente interesse verso un'architettura moderna in grado di assimilare gli insegnamenti della tradizione nazionale che, nello specifico, è intesa con quella razionalista. Tale tradizione viene celebrata ed esaltata individuando le origini dell'architettura moderna nel razionalismo francese del XIX secolo.

[438] Vago, Pierre, *Les origines de "L'Architecture d'Aujourd'hui"…*, cit., p. 103.

ulteriore carattere de "L'Architecture d'Aujourd'hui": ovvero l'internazionalità determinata dalla fitta rete di corrispondenti esteri, quella che Rémi Baudouï definisce come "le système AA"[439], per cui la sua apertura all'estero e la sua incalzante tendenza verso l'universalità tendono a strutturarla in rubriche, come la celebre *revue des revues*, che diventano sempre più organizzate e metodiche e che la portano al successo determinato da una distribuzione su vasta scala. Come ricorda Pierre Vago,

> le prémier numéro a été tiré à 1200 exemplaires; vite le tirage est passé à 1600, a dépassé 2000, 3000; au bout de dix ans, lorsque la guerre a interrompu la publication, nous tirions à dix mille exemplaires. […] Début 1932, le tirage de l'*Architecture d'aujourd'hui* avait dépassé celui de tous ses concurrents français. Sa renommée avait franchi les frontières. Son dynamisme en avait fait une revue pas comme les autres. Elle attirait[440].

Se poi si unisce all'attrazione spontanea suscitata dalla rivista francese, la propaganda che viene fatta sulle altre testate estere, il gioco è fatto: come nel caso italiano di "Architettura" di Marcello Piacentini e di "Quadrante" di Pier Maria Bardi; quest'ultima, oltre alle copertine di diversi numeri de "L'Architecture d'Aujourd'hui", cita addirittura una mezza pagina di un articolo come parte di una tavola illustrativa composta da Bardi stesso[441].

Proprio in riferimento al panorama estero, l'architettura europea e quella americana risultano assumere un ruolo privilegiato all'interno delle sue pagine tanto da essere presentate, nel corso degli anni, in un modo sempre diverso e con uno sguardo mai banale.

Lo spirito rinnovatore e di apertura totale si palesa immediatamente, dovuto indubbiamente anche al fatto che Bloc non è architetto, bensì un uomo che si interessa alla modernità: la rivista vuole offrire così una vera e propria tribuna internazionale all'architettura moderna e, per fare ciò, essa moltiplica e diversifica le formule, adottando una vera e propria rete di

---

[439] Cfr. Baudouï, Rémi, *L'AA d'hier à aujourd'hui. 5. Le système AA*, in *1930-1990. Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui*, cit., p. 65.

[440] Vago, Pierre, *Une vie intense*, cit., pp. 96-115. Una tavola completa sulla diffusione della rivista dal 1930 è pubblicata all'interno del numero speciale per i sessant'anni de "L'Architecture d'Aujourd'hui", riprendendo le affermazioni e soprattutto basandosi sulla memoria di Vago. Ad ogni modo, la rivista viene essenzialmente distribuita per abbonamento che, a seconda delle epoche, rappresenta circa dall'80% al 90% delle vendite, a cui si aggiunge un ulteriore 10-15% in libreria e in edicola, infine un 5-10% di copie gratuite. Cfr. S.a., *Diffusion. Les ventes de la revue depuis son origine*, in *1930-1990. Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui*, cit., pp. 54-55.

[441] La tavola di Bardi (v. Fig. 60, Cap. III) riprende la parte iconografica dell'articolo di Sabatou, comparso ne "L'Architecture d'Aujourd'hui" del giugno 1934, in cui egli compara le due facciate della Mostra della Rivoluzione Fascista di Roma del 1932 e quella del Fronte del Lavoro a Berlino del 1934, affermando che lo spirito "moderno" domina le tendenze isolate e i partiti, per cui le esposizioni nazionali sono caratterizzate da facciate internazionali, con una sottile nota di ironia verso le copiature. Cfr. Sabatou, Jean Paul, *Expositions "nationales", façades internationales*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. V, n. 5, giugno 1934, p. 77,

corrispondenti e di collaboratori esteri in grado di monitorare e seguire prontamente fatti, novità, evoluzioni e aggiornandosi continuamente:

> Un de mes premiers soucis de "rédacteur" unique que j'étais pendant toute l'année 1931, fut la mise en place d'un réseau efficace de correspondants à l'étranger. Ils étaient 14, fin 1931, vingt, un an plus tard; peu à peu, on peut dire que le monde entier était "couvert" par nos correspondants permanents, tous architectes, tous bénévoles, tous compétents, presque tous amis ou camarades[442].

Non può essere diversamente per colui che di fatto è ungherese di origine, figlio di Jozef Vago, e di madre italiana, avendo tra l'altro trascorso la sua adolescenza in Italia, con la quale mantiene conoscenze e amicizie:

> Bloc et Vago avaient la conviction qu'une revue moderne d'architecture devait avoir un caractère international mais aussi parce que les architectes français le connaissaient très mal et avaient sur l'architecture étrangère de forts a priori, le plus souvent négatifs[443].

Come spiega Joëlle Deyres, il programma dei numeri in progetto viene inviato ogni anno ai corrispondenti affinché possano riunire il materiale necessario da inviare poi a "L'Architecture d'Aujourd'hui", la quale si riserva di chiedere eventuali integrazioni e di impaginare e pubblicare il tutto. A questo si aggiungono i viaggi all'estero organizzati dalla stessa redazione per approfondire concretamente lo sguardo sull'architettura internazionale; il primo dei quali è nell'URSS nel 1931, un altro importante è in Italia nel 1933. Assieme ai viaggi ci sono poi i *Rencontres Internationales des Architectes*, R.I.A., vere e proprie giornate di studio organizzate in ogni paese, con dibattiti, tavole rotonde, interviste.

Per quanto riguarda più direttamente l'Italia, sono due le personalità che si avvicendano come corrispondenti per la rivista francese: Pietro Aschieri, conoscenza di gioventù di Vago, che mantiene il suo incarico da marzo ad agosto del 1931, quando viene sostituito, probabilmente per il suo impegno giudicato insufficiente, da Pier Maria Bardi, il quale aveva già partecipato al viaggio della rivista in URSS e che resta in carica dal 1932 fino alla cessazione delle

---

[442] Vago, Pierre, *Les origines de "L'Architecture d'Aujourd'hui"*..., cit., p. 103.

[443] Deyres, Joëlle, *Les correspondants à l'étranger de l'Architecture d'Aujourd'hui et l'information sur l'actualité internazionale de l'architecture (1930-1950)*, in Monnier, Gérard, Vovelle, José (dir.), *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Actes de la table ronde internationale, (Centre Malher, Paris, 23 - 24 octobre 1992), Publications de la Sorbonne, Paris 1994, p. 199.

pubblicazioni per la guerra[444]. Questi due nomi dicono molto sulle scelte editoriali e sulla presentazione dell'architettura italiana tra le pagine del periodico francese, in un modo diverso da quello che farà invece la tedesca "Moderne Bauformen" la quale, non disponendo di corrispondenti dall'Italia, ne affida la trattazione direttamente agli stessi redattori tedeschi, Herbert Hoffmann in primis.

In definitiva, dunque, la parte più cospicua dell'architettura italiana divulgata in Francia, all'interno di una delle sue riviste più diffuse e importanti, passa per le mani, gli occhi, gli orientamenti e la volontà di Bardi, personalità complessa e ammiratore dello stesso Mussolini, per il quale redige il famoso *Rapporto sull'architettura* nel 1931.

È infatti ipotizzabile che il suo ruolo principale, alla stregua degli altri corrispondenti dall'estero, fosse quello di radunare e inviare tutti i materiali, la documentazione critica e fotografica relativa allo scenario architettonico italiano, necessari alla redazione francese.

Non solo, Bardi firma inoltre alcuni articoli per l'"Architecture d'Aujourd'hui" nel corso degli anni, in particolare tra il 1932 e il 1935, dunque egli è di fatto anche redattore della rivista, per quanto in modo sporadico[445].

Nell'arco cronologico di riferimento, ovvero il decennio che intercorre tra l'anno di fondazione della rivista, il 1930, e quello di interruzione nella pubblicazione a causa della guerra, il 1940, è impossibile non notare innanzitutto che l'emergenza dell'Italia tra le pagine de "L'Architecture d'Aujourd'hui" vede un significativo picco proprio nella metà degli anni Trenta, in particolare nel 1933, esattamente come per "Moderne Bauformen".

Procedendo per gradi, la prima architettura italiana a emergere è il Novocomum a Como di Giuseppe Terragni, con fotografie accreditate Mazzoletti, all'interno del numero 5 dell'aprile-maggio 1931; nello stesso fascicolo poi compariranno anche Figini e Pollini con la Casa elettrica presentata alla IV Esposizione d'arte decorativa di Monza del 1930; ma anche Libera, Pagano e Levi-Montalcini, Griffini, Sant'Elia, con immobili, case popolari e clichés

---

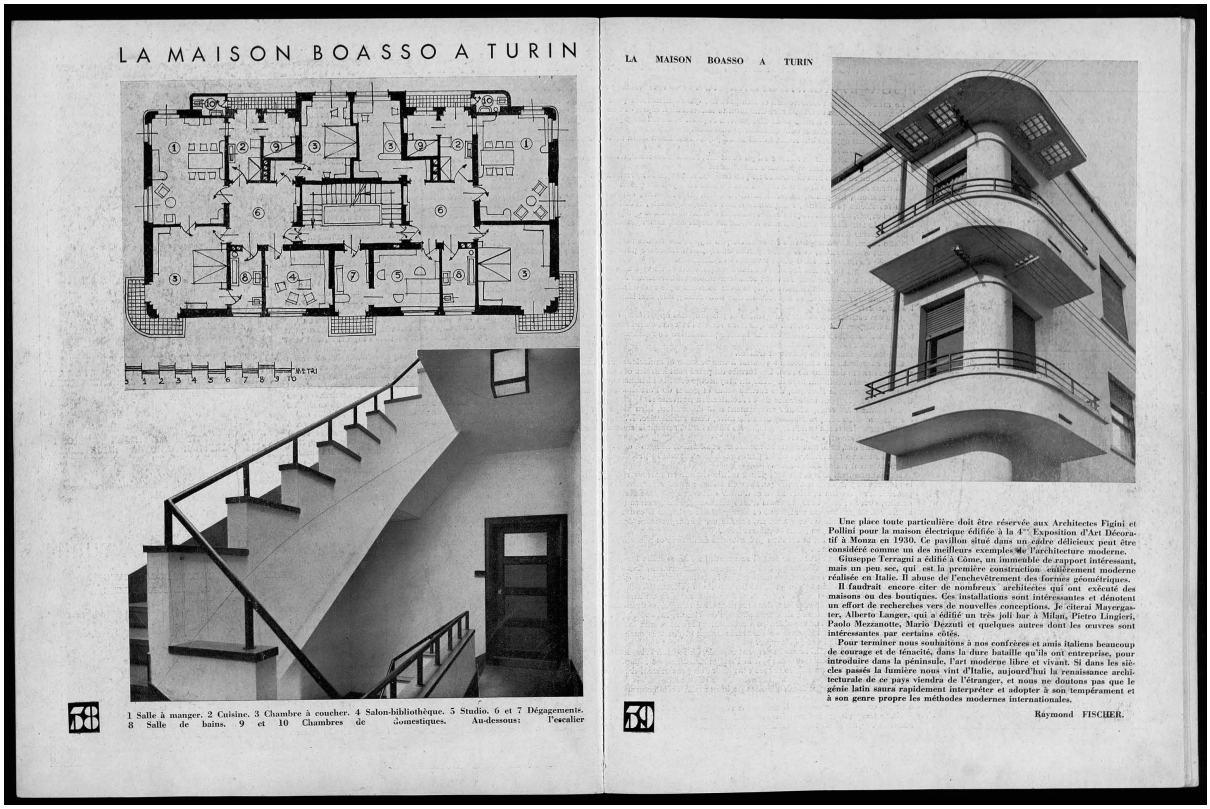
[444] L'Italia rappresenta tra l'altro uno dei paesi stranieri maggiormente rappresentati, seguendo la Germania la quale però non comparirà pressoché più nelle pagine della rivista a partire dal 1936, anno in cui il corrispondente estero per tale nazione, Julius Posener, è costretto a fuggire in Palestina, e l'U.R.S.S., che compare nei reportage di Manuel Dacosta (numero 1 del 1931), poi di Nicolas Ilyne (dal maggio 1931 al 1933), fino a David Arkine (1934-1939). In generale, una sensibile riduzione nella presentazione dei paesi in cui si affermano i regimi totalitari si avverte a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, quando "L'Architecture d'Aujourd'hui" tralascia pian piano la Germania nazista, l'Italia e l'URSS per orientare maggiormente la sua attenzione verso altri paesi come quelli scandinavi, il Giappone e l'America Latina.

[445] Sono di sicura attribuzione a Bradi, poiché firmati, gli articoli: Bardi, Pier Maria, *Sanatoria Italiens*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. III, n. III, avril 1932, pp. 41-43; Id., *La soi-disant architecture russe*, in *ivi*, a. III, n. VIII, novembre 1932, pp. 73-76; Id., *Nouvelles tendences dans les écoles d'architecture italiennes*, in *ivi*, a. III, n. X, décembre-janvier 1933, pp. 95-99; Id., *En Italie*, in *ivi*, a. V, n. 8, août 1935, pp. 56-58.

tratti da “La Casa bella”; infine l’immobile a Roma di Giuseppe Capponi, con fotografie di Alberto Cartoni, le medesime pubblicate in Italia e la Casa Boasso a Torino di Pagano e Levi-Montalcini. Si nota immediatamente che le fotografie pubblicate dalla rivista francese sono quelle che preferiscono gli scorci e le vedute più ardite, come nel caso del Novocomum, della chiostrina dell’edificio di Capponi e della stessa Casa Boasso (Figura 166), tutte immagini rigorosamente impaginate con ampio respiro e con artifici quali le asimmetrie o i richiami formali tra l’una e l’altra che destano attenzione nell’osservatore.

Ma è il 1933 l’anno dell’Italia, che compare pressoché mensilmente all’interno de “L’Architecture d’Aujourd’hui”, vedendo il trionfo dell’ambiente romano da un lato, e della Triennale milanese dall’altro.

Partendo dal fascicolo di maggio, è la Mostra della Rivoluzione Fascista a emergere, con otto fotografie disposte su due pagine in modo da creare diagonali incrociate attraverso la disposizione speculare delle immagini dei fasci littori fortemente scorciati dal basso e ravvicinati, che molto richiamano le insegne enormi del decennale della vittoria. Esempio unico, anche a confronto delle riviste italiane, è la presenza di una fotografia Alinari della



166. S.a., arch. Giuseppe Pagano-Pogatschnig e Gino Levi-Montalcini, *La maison Boasso a Turin*, in “L’Architecture d’Aujourd’hui”, a. 2, n. 5, aprile-maggio 1931, pp. 38-39. Clichés de “La Casa bella”. (Da portail documentaire Cité Chaillot)

facciata del palazzo in via Nazionale, opera di Pio Piacentini, a rimarcare visivamente e quasi didascalicamente la novità e la modernità della nuova veste determinata invece dalla facciata effimera di Libera e De Renzi che nella pagina va idealmente a sovrapporsi a quella preesistente (Figura 167).

La Triennale di Milano è invece documentata con un articolo interamente dedicato nel fascicolo di luglio-agosto dello stesso anno, prediligendo le immagini fotografiche relative all'edilizia abitativa: in particolare sono presentate con un'impaginazione piuttosto canonica, questa volta, la Villa-studio per un artista di Figini e Pollini, la facciata del Palazzo dell'Arte di Muzio, la Casa del weekend di Faludi, Griffini e Bottoni e la Casa a ossatura metallica di Pagano (Figura 168). Le fotografie hanno tutte un orientamento orizzontale e sono disposte incolonnate sul margine sinistro delle due pagine a fronte; in quello destro è collocata la didascalia, in una disposizione piuttosto ordinata e con immagini che prediligono un punto di vista in lontananza e frontale, che alternano l'utilizzo di un obiettivo grandangolare con uno a focali più lunghe.

Ma è con il numero 8 del novembre-dicembre 1933 che la rivista presenta un lungo speciale interamente dedicato a un viaggio studio in Italia degli architetti francesi, con il maggior numero di architetture riprodotte e soprattutto con una lettera aperta a Benito Mussolini in cui si criticano alcune realizzazioni come la Stazione di Milano di Ulisse Stacchini, "honte nationale", "exemple classique de laideur"; via Roma a Torino, "camouflage de carnaval", o la Biblioteca Nazionale di Firenze "parée de l'emblème fasciste", mentre si esalta ad esempio il porto di Genova di Luigi Vietti, "digne de l'Italie nouvelle"[446].

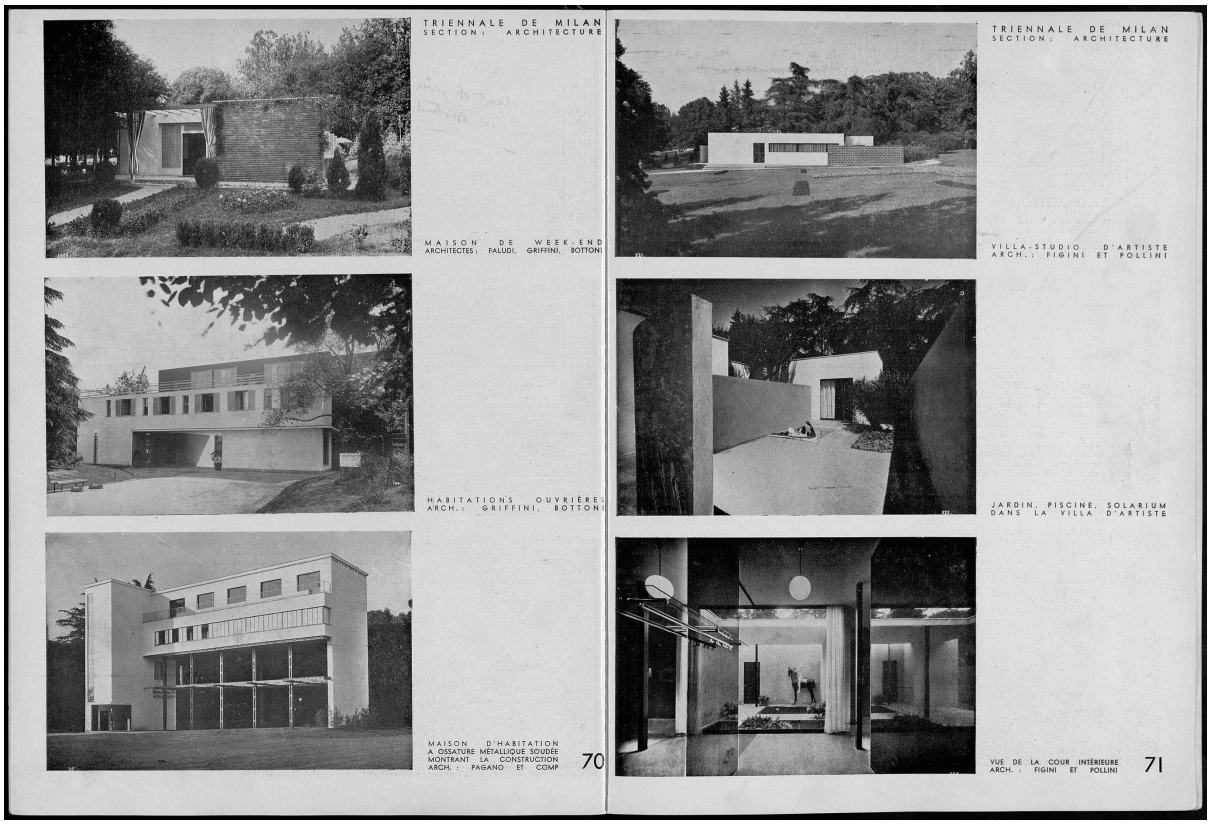
L'architettura italiana e lo slancio costruttivo del regime fascista è ad ogni modo salutato con un misto fra ammirazione e dubbio, scetticismo, quasi timore[447], per il fatto che i professionisti francesi, dichiaratisi come apolitici, si interrogano su quale sia il vero volto del fascismo in campo architettonico. Essi chiedono dunque al Duce di prendere posizione verso una linea precisa in campo architettonico, ma soprattutto di lasciare spazio ai giovani per la costruzione di un nuovo regime, in nome e a difesa dell'architettura moderna, così come della missione sociale della loro professione.

---

[446] Cfr. Vago, Pierre, *Lettre ouverte à Benito Mussolini*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. IV, n. 8, octobre-novembre 1933, p. 3.

[447] Celebre è la cronaca fatta da Albert Laprade in cui si descrive un Auguste Perret emozionato di fronte a Benito Mussolini al momento dell'invito e del saluto alla delegazione francese in Palazzo Venezia.

167. S.a., *Exposition de la Révolution du Fascisme a Rome*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. 4, n. 4, maggio 1933, pp. 26-27. Visioni della facciata esterna degli architetti Libera e De Renzi e degli interni. Unica fotografia accreditata è Alinari. (Da portail documentaire Cité Chaillot)



168. [Crimella], *Triennale de Milan - Section: Architecture*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. 4, n. 6, luglio-agosto 1933, pp. 70-71. (Da portail documentaire Cité Chaillot)

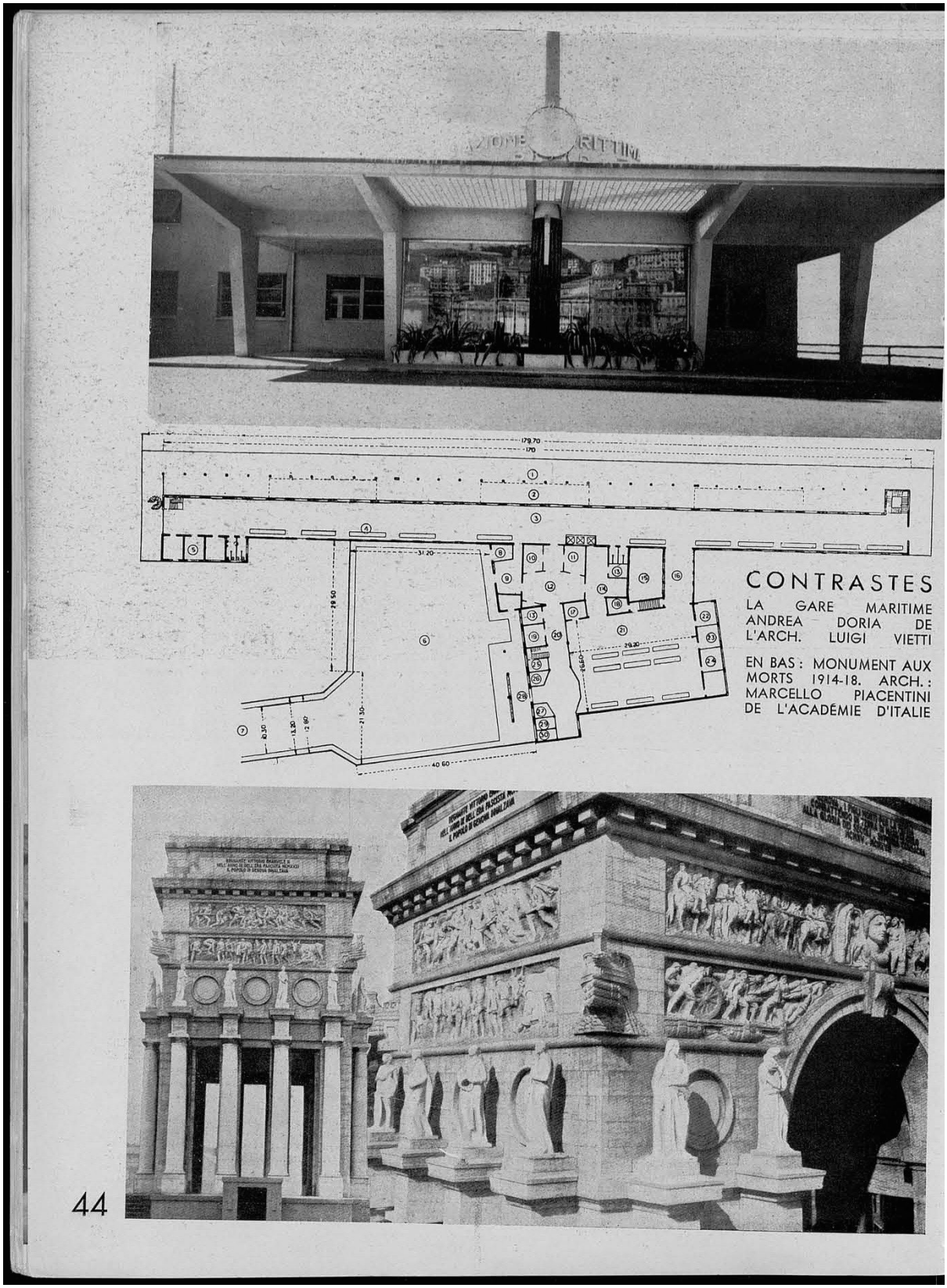
Le fotografie presentate in questo numero speciale sul viaggio in Italia e soprattutto sulla nuova architettura italiana, a eccezione della torre della Triennale, impaginata sopra al titolo dell'articolo di Laprade, con un medio formato e scegliendo uno scatto fortemente scorciato dal basso, sono di piccole dimensioni e disposte ai margini esterni delle due pagine a fronte, lasciando i testi scritti all'interno: la loro collocazione ricorda molto i nastri della pellicola cinematografica e danno l'idea della sequenza di immagini che scorrono l'una dietro l'altra, in un flusso continuo. La quantità penalizza in questo caso la leggibilità delle opere proposte che risultano veramente numerose e tra le più variegate: ancora una volta viene riproposta la Mostra della Rivoluzione Fascista, ma anche il Monumento ai Caduti di Piacentini a Genova, messo in contrasto con la stazione marittima di Vietti (Figura 169), questa volta pubblicati con dimensioni maggiori e in una sorta di collage visivo che risulta più un cortocircuito di immagini.

La confusione, a livello critico, nei confronti dell'architettura italiana, prosegue nelle pagine del periodico anche per il successivo 1934. Positivo e di profonda ammirazione è il giudizio da parte di Vago nei confronti di Sabaudia, la cui realizzazione, unica architettura italiana presente nel fascicolo di settembre 1934, è definita addirittura come "splendida":

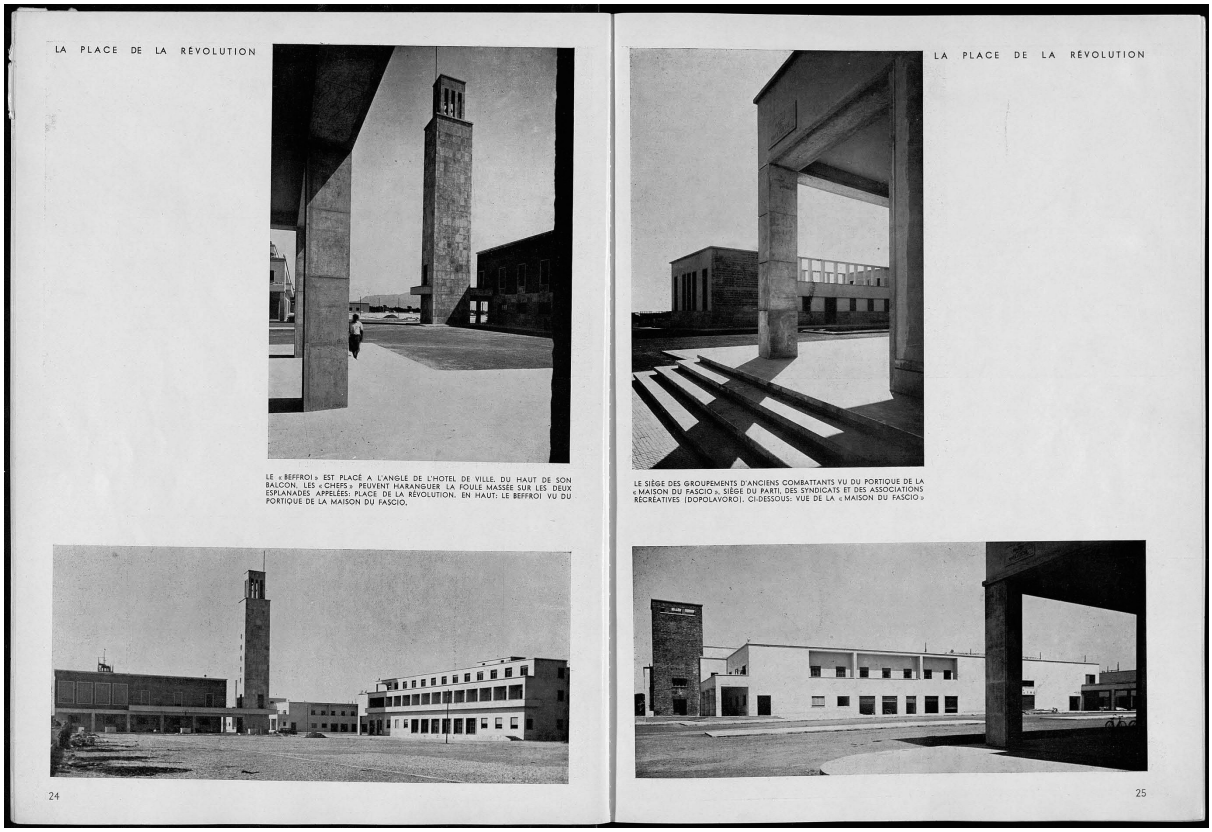
> L'Italie et ce vaste mouvement populaire qui s'appelle Fascisme, pouvaient être fiers de cette oeuvre magnifique: près de 25000 hectares de terrains marécageux arrachés à la "malaria" et rendus au peuple. Des milliers d'anciens combattants cultivent ces terres […]. De vigoureux autocars nous avaient transportés quelque 25 km plus loin[…] le jeune architecte Cancellotti, avait déclaré: "C'est ici que, dans un an, s'élèvera la ville de Sabaudia"[448].

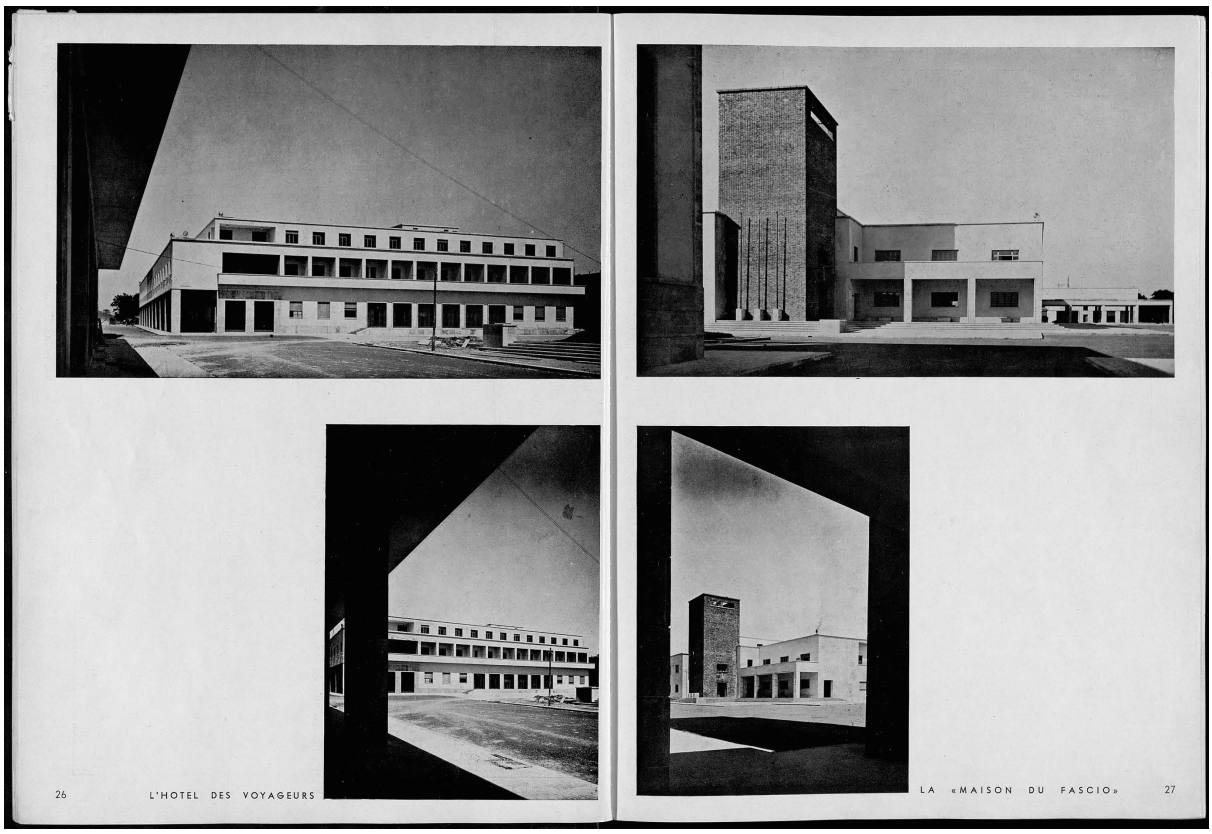
Le immagini selezionate (Figure 170a e 170b), pressoché le medesime che compaiono nelle riviste italiane, presentano una città ordinata e pulita, ovviamente vuota e rarefatta, estremamente ortogonale nel taglio e nell'inquadratura: si prediligono le fotografie che danno una visione guidata sull'oggetto, ovvero che pongono in primo piano la cornice scura, i controluce, di un arco o di un porticato per inquadrare le architetture al di là di essa, in una quinta scenografica potentemente suggestiva, che non disdegna le ombre nette della luce meridiana e metafisica di un ambiente incontaminato. Sono inoltre inserite anche grandi vedute aeree con il reticolo di strade e costruzioni di Sabaudia.

[448] Vago, Pierre, *Sabaudia*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. V, n. 7, settembre 1934, p. 17.



169. S.a., *Contrastes. La gare maritime Andrea Doria de l'arch. Luigi Vietti - En bas: Monument aux morts 1914-18. Arch.: Marcello Piacentini de l'Académie d'Italie*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. 4, n. 8, novembre-dicembre 1933, p. 44. (Da portail documentaire Cité Chaillot)





170a e 170b. S.a., arch. Cancellotti, Montuori, Piccinato et Scalpelli, *Sabaudia. La place de la Révolution - L'Hôtel des voyageurs - La "Maison du Fascio"*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. 5, n. 7, settembre 1934, pp. 24-27. (Da portail documentaire Cité Chaillot)

Molto più critico invece il tedesco Posener che commenta il concorso per il Palazzo del Littorio a Roma nel seguente numero di ottobre-novembre 1934, in cui si esprime il pathos degli architetti fascisti e in cui solo il progetto di Figini, Pollini, Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers (Figura 171) si salva:

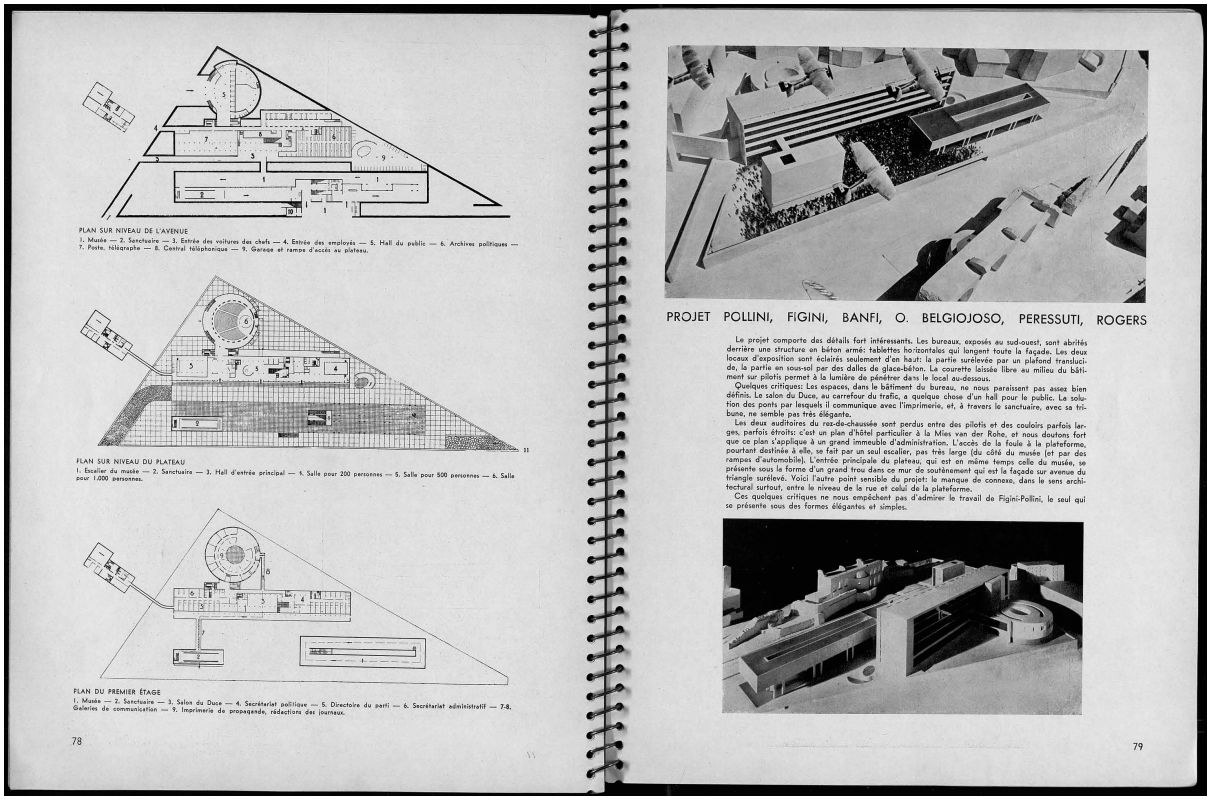
> Après quelques pas en architecture contemporaine accomplis par le Fascisme, n'est-il pas prématuré de vouloir créer le monument éternel du mouvement? […]
> On a demandé aux architectes fascistes de créer des symboles: tâche impossible: des symboles ne se créent pas au moyen d'un concours public. Dans les dictatures contemporaines, la tâche se complique encore par ce fait que les canonisations s'appliquent à des hommes vivants[449].

Dopo aver riproposto la fotografia di via dei Fori Imperiali dall'alto (Figura 172), la stessa pubblicata nel celebre fotomontaggio di Bardi in "Quadrante" e da "L'Architettura italiana", si procede alla presentazione paratattica dei progetti, altamente criticati, come visto, impaginati spesso scontornando la fotografia del plastico architettonico.

"L'Architecture d'Aujourd'hui" prosegue poi, fino allo stesso anno di interruzione, la sua campagna nella divulgazione dell'architettura italiana in Francia, alternando l'edilizia privata e abitativa ai grandi cantieri del regime, mai disdegnati, ai quali dedica invece forse il maggior respiro tra le sue pagine, come nel caso degli esempi emblematici della Città Universitaria di Roma, pubblicata nel fascicolo del giugno 1936, fino alle stazioni di Firenze, Venezia e Milano, nel numero di agosto dello stesso anno, per concludersi con un ultimo grande reportage sul cantiere dell'Esposizione Universale di Roma E42, nel primo numero del 1940, lo speciale dedicato alle esposizioni.

In definitiva, per quanto riguarda dunque la ricezione e la divulgazione dell'architettura italiana in Francia, tra le pagine de "L'Architecture d'Aujourd'hui" non vi è una linea ben definita a livello stilistico, tantomeno "politico": il monumentalismo si alterna al razionalismo senza soluzione di continuità. L'aspetto interessante è che, nella modernità estrema di presentazione e di impaginazione delle immagini che la rivista fa, nell'accostamento tra di esse e nel cortocircuito visivo che si crea di conseguenza, l'idea che emerge del panorama architettonico italiano è alquanto sorprendente. Sembra infatti lo scenario moderno e innovativo tanto decantato dal regime fascista: questo è determinato sia dalla scelta e dall'utilizzo sapiente della fotografia, mai banale e che ricerca anzi le formule

[449] Posener, Julius, *Concours du "Palais du Licteur à Rome"*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. V, n. 8, ottobre-novembre 1934, pp. 73-75.



PLAN SUR NIVEAU DE L'AVENUE
1. Musée — 2. Sanctuaire — 3. Entrée des voitures des chefs — 4. Entrée des employés — 5. Hall du public — 6. Archives politiques — 7. Poste, télégraphe — 8. Central téléphonique — 9. Garage et rampe d'accès au plateau.

PLAN SUR NIVEAU DU PLATEAU
1. Escalier du musée — 2. Sanctuaire — 3. Hall d'entrée principal — 4. Salle pour 200 personnes — 5. Salle pour 500 personnes — 6. Salle pour 1.000 personnes.

PLAN DU PREMIER ÉTAGE
1. Musée — 2. Sanctuaire — 3. Salon du Duce — 4. Secrétariat politique — 5. Directoire du parti — 6. Secrétariat administratif — 7-8. Galeries de communication — 9. Imprimerie de propagande, rédactions des journaux.

78

PROJET POLLINI, FIGINI, BANFI, O. BELGIOJOSO, PERESSUTI, ROGERS

Le projet comporte des détails fort intéressants. Les bureaux, exposés au sud-ouest, sont abrités derrière une structure en béton armé: tablettes horizontales qui longent toute la façade. Les deux locaux d'exposition sont éclairés seulement d'en haut: la partie surélevée par un plafond translucide, la partie en contrebas par des dalles de glace-béton. La couverte laissée libre au milieu du bâtiment sur pilotis permet à la lumière de pénétrer dans le local au-dessous.

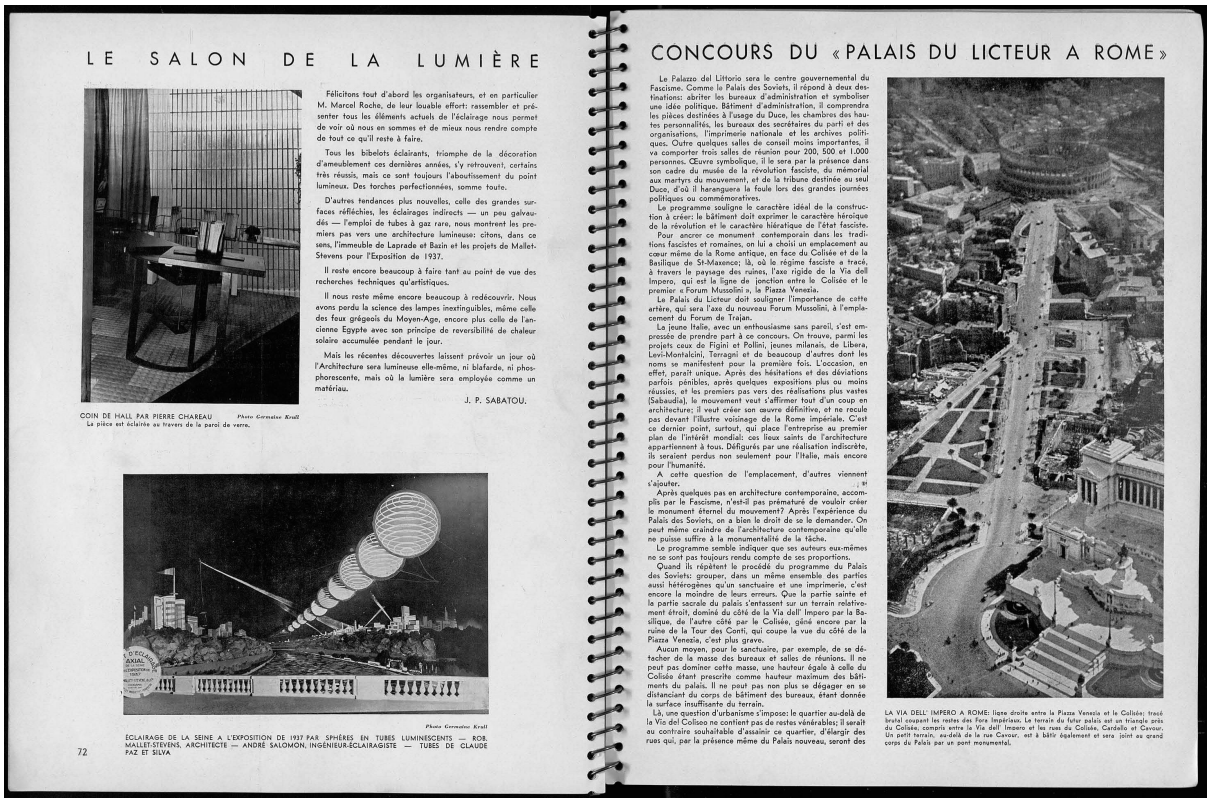
Quelques critiques: Les espaces, dans le bâtiment du bureau, ne nous paraissent pas assez bien définis. Le salon du Duce, un carrefour du trafic, a quelque chose d'un hall pour le public. La solution des ponts par lesquels il communique avec l'imprimerie, et, à travers le sanctuaire, avec sa tribune, ne semble pas très élégante.

Les deux auditoires du rez-de-chaussée sont perdus entre des pilotis et des couloirs parfois larges, parfois étroits: c'est un plan d'hôtel particulier à la Mies van der Rohe, et nous doutons fort que ce plan s'applique à un grand immeuble d'administration. L'accès de la foule à la plateforme, pourtant destinée à elle, se fait par un seul escalier, pas très large (du côté du musée (et par des rampes d'automobile). L'entrée principale du plateau, qui est en même temps celle du musée, se présente sous la forme d'un grand trou dans ce mur de soutènement qui est la façade sur avenue du triangle surélevé. Voici l'autre point sensible du projet: le manque de connexe, dans le sens architectural surtout, entre le niveau de la rue et celui de la plateforme.

Ces quelques critiques ne nous empêchent pas d'admirer le travail de Figini-Pollini, le seul qui se présente sous des formes élégantes et simples.

79

171. S.a., arch. Pollini, Figini, Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers, *Projet Palais du Licteur à Rome*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. 5, n. 8, ottobre-novembre 1934, pp. 78-79. (Da portail documentaire Cité Chaillot)



LE SALON DE LA LUMIÈRE

Félicitons tout d'abord les organisateurs, et en particulier M. Marcel Roche, de leur louable effort: rassembler et présenter tous les éléments actuels de l'éclairage nous permet de voir où nous en sommes et de mieux nous rendre compte de tout ce qu'il reste à faire.

Tous les bibelots éclairants, triomphe de la décoration d'ameublement ces dernières années, s'y retrouvent, certains très réussis, mais ce sont toujours l'aboutissement du point lumineux. Des torches perfectionnées, somme toute.

D'autres tendances plus nouvelles, celle des grandes surfaces réfléchies, les éclairages indirects — un peu galvaudés — l'emploi de tubes à gaz rare, nous montrent les premiers pas vers une architecture lumineuse: citons, dans ce sens, l'immeuble de Laprade et Bazin et les projets de Mallet-Stevens pour l'Exposition de 1937.

Il reste encore beaucoup à faire tant au point de vue des recherches techniques qu'artistiques.

Il nous reste même encore beaucoup à redécouvrir. Nous avons perdu la science des lampes inextinguibles, même celle des feux grégeois du Moyen-Age, encore plus celle de l'ancienne Egypte avec son principe de reversibilité de chaleur solaire accumulée pendant le jour.

Mais les récentes découvertes laissent prévoir un jour où l'Architecture sera lumineuse elle-même, ni blafarde, ni phosphorescente, mais où la lumière sera employée comme un matériau.

J. P. SABATOU.

COIN DE HALL PAR PIERRE CHAREAU *Photo Germaine Krull*
La pièce est éclairée au travers de la paroi de verre.

ÉCLAIRAGE DE LA SEINE A L'EXPOSITION DE 1937 PAR SPHÈRES EN TUBES LUMINESCENTS — ROB. MALLET-STEVENS, ARCHITECTE — ANDRÉ SALOMON, INGÉNIEUR-ÉCLAIRAGISTE — TUBES DE CLAUDE PAZ ET SILVA

Photo Germaine Krull

72

CONCOURS DU « PALAIS DU LICTEUR A ROME »

Le Palazzo del Littorio sera le centre gouvernemental du Fascisme. Comme le Palais des Soviets, il répond à deux destinations: abriter les bureaux d'administration et symboliser une idée politique. Bâtiment d'administration, il comprendra les pièces destinées à l'usage du Duce, les chambres des hautes personnalités, les bureaux des secrétaires du parti et des organisations, l'imprimerie nationale et les archives politiques. Outre quelques salles de conseil moins importantes, il va comporter trois salles de réunion pour 200, 500 et 1.000 personnes. Œuvre symbolique, il le sera par la présence dans son cadre du musée de la révolution fasciste, du mémorial aux martyrs du mouvement, et de la tribune destinée au seul Duce, d'où il haranguera la foule lors des grandes journées politiques ou commémoratives.

Le programme souligne le caractère idéal de la construction à créer: le bâtiment doit exprimer le caractère héroïque de la révolution et le caractère hiératique de l'état fasciste.

Pour ancrer ce monument contemporain dans les traditions fascistes et romaines, on lui a choisi un emplacement au cœur même de la Rome antique, en face du Colisée et de la Basilique de St-Maxence; là, où le régime fasciste a tracé, à travers le paysage des ruines, l'axe rigide de la Via dell Impero, qui est la ligne de jonction entre le Colisée et le premier « Forum Mussolini », la Piazza Venezia.

Le Palais du Licteur doit souligner l'importance de cette artère, qui sera l'axe du nouveau Forum Mussolini, à l'emplacement du Forum de Trajan.

La jeune Italie, avec un enthousiasme sans pareil, s'est empressée de prendre part à ce concours. On trouve, parmi les projets ceux de Figini et Pollini, jeunes milanais, de Libera, Levi-Montalcini, Terragni et de beaucoup d'autres dont les noms se manifestent pour la première fois. L'occasion, en effet, paraît unique. Après des hésitations et des déviations parfois pénibles, après quelques expositions plus ou moins réussies, et les premiers pas vers des réalisations plus vastes (Sabaudia), le mouvement veut s'affirmer tout d'un coup en architecture; il veut créer son œuvre définitive, et ne recule pas devant l'illustre voisinage de la Rome impériale. C'est ce dernier point, surtout, qui place l'entreprise au premier plan de l'intérêt mondial: ces lieux saints de l'architecture appartiennent à tous. Défigurés par une réalisation indiscrète, ils seraient perdus non seulement pour l'Italie, mais encore pour l'humanité.

A cette question de l'emplacement, d'autres viennent s'ajouter.

Après quelques pas en architecture contemporaine, accomplis par le Fascisme, n'est-il pas prématuré de vouloir créer le monument éternel du mouvement? Après l'expérience du Palais des Soviets, on a bien le droit de se le demander. On peut même craindre de l'architecture contemporaine qu'elle ne puisse suffire à la monumentalité de la tâche.

Le programme semble indiquer que ses auteurs eux-mêmes ne se sont pas toujours rendu compte de ses proportions.

Quand ils répètent le procédé du programme du Palais des Soviets: grouper, dans un même ensemble des parties aussi hétérogènes qu'un sanctuaire et une imprimerie, c'est encore la moindre de leurs erreurs. Que la partie sainte et la partie sacrale du palais s'entassent sur un terrain relativement étroit, dominé du côté de la Via dell' Impero par la Basilique, de l'autre côté par le Colisée, gêné encore par la ruine de la Tour des Conti, qui coupe la vue du côté de la Piazza Venezia, c'est plus grave.

Aucun moyen, pour le sanctuaire, par exemple, de se détacher de la masse des bureaux et salles de réunions. Il ne peut pas dominer cette masse, une hauteur égale à celle du Colisée étant prescrite comme hauteur maximum des bâtiments du palais. Il ne peut pas non plus se dégager en se distanciant du corps de bâtiment des bureaux, étant donnée la surface insuffisante du terrain.

Là, une question d'urbanisme s'impose: le quartier au-delà de la Via del Coliseo ne contient pas de restes vénérables; il serait au contraire souhaitable d'assainir ce quartier, d'élargir des rues qui, par la présence même du Palais nouveau, seront des

LA VIA DELL' IMPERO A ROME: ligne droite entre la Piazza Venezia et le Colisée; tracé brutal coupant les restes des Fora Impériaux. Le terrain du futur palais est un triangle près du Colisée; compris entre la Via dell' Impero et les rues du Colisée, Cardello et Cavour. Un petit terrain, au-delà de la rue Cavour, est à bâtir également et sera joint au grand corps du Palais par un pont monumental.

172. S.a., *La via dell'Impero à Rome*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. 5, n. 8, ottobre-novembre 1934, p. 73. (Da portail documentaire Cité Chaillot)

più inusuali e innovative; sia dalla modalità di *mise en page* delle stesse, dall'accostamento di queste con i testi e con gli originali caratteri. Discorso che è avvalorato dal confronto con le presentazioni che le riviste italiane fanno di quegli stessi progetti divulgati in Francia nel periodico di Bloc e Vago: laddove si ripropongono pressoché le medesime fotografie, è la loro disposizione nella pagina, il modo con cui vengono messe in sequenza a determinarne una lettura diversa, in direzione di una più spiccata e ricercata modernità, evidentemente in forte sintonia con lo spirito francese e redazionale dell'epoca.

5.3 L'esempio di "Moderne Bauformen": progetto grafico e ricezione dell'architettura italiana in Germania

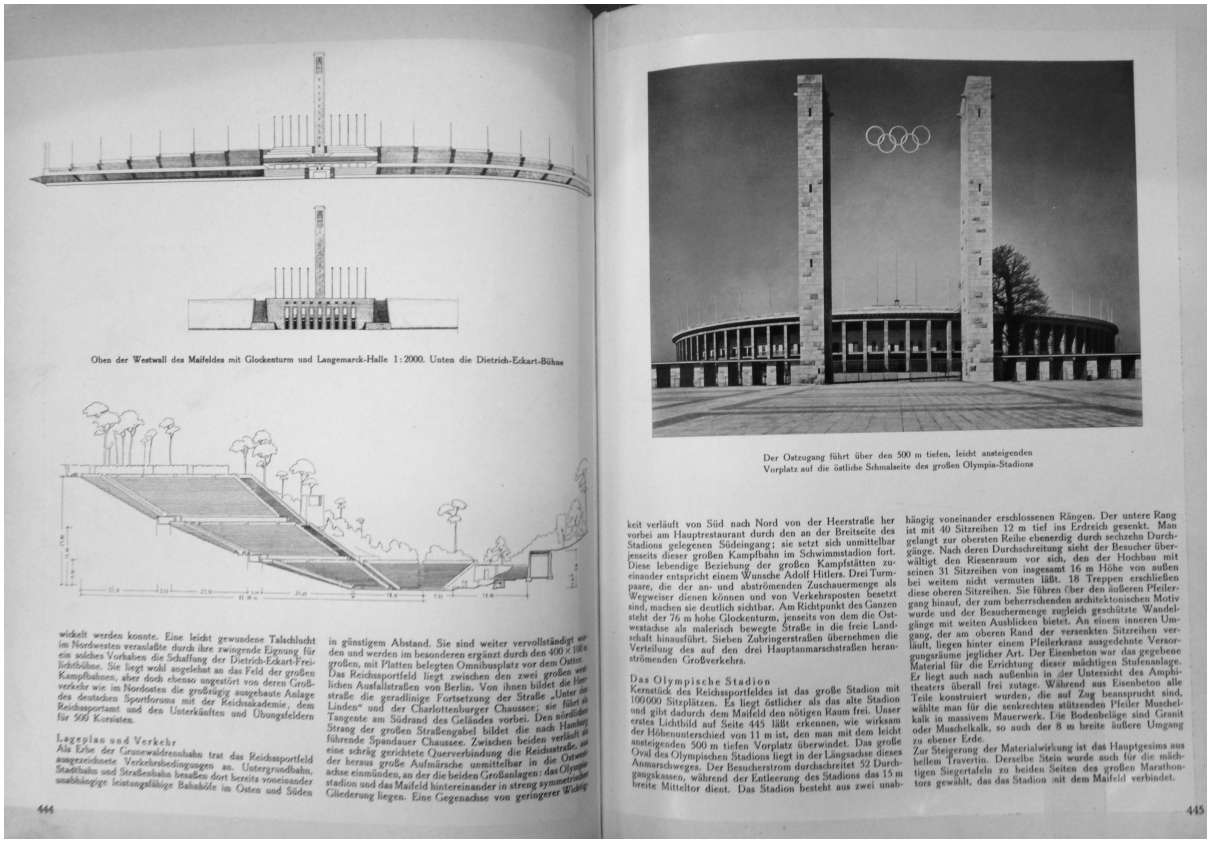
La rivista tedesca "Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst", edita a Stoccarda dall'editore Julius Hoffmann, rappresenta sicuramente una delle testate più diffuse negli anni. Fondata nel 1902, è una rivista definibile come "di prima generazione", molto simile, sia a livello formale che tematico, ad "Architettura e Arti Decorative" sotto la direzione di Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, come addirittura ad "Emporium" per l'impostazione grafica e tipografica. "Moderne Bauformen" è una rivista mensile illustrata con disegni, fotografie e tavole a colori e, soprattutto fino ai primi anni Trenta sotto la direzione di Casimir Hermann Baer, contribuisce alla diffusione e legittimazione internazionale del design e dell'architettura più attuale. Con l'avvento del nazionalsocialismo nel 1933 e fino alla cessazione delle sue pubblicazioni con il fascicolo di luglio-settembre del 1944[450], il periodico assume invece, sotto la direzione di Herbert Hoffmann, un orientamento piuttosto tradizionalista e conservativo, o comunque neutrale, aspetto evidentemente necessario alla sua sopravvivenza: a dimostrazione di questo, essa non tarda a pubblicare e a documentare l'architettura di Albert Speer, o di Werner March, in particolare negli anni tra il 1936 e il 1940. Alcuni esempi chiave, tra gli altri: la Tribüne der Luitpold-Arena di Norimberga di Speer, nel fascicolo di settembre 1936, il Reichs-Luftfahrt-Ministerium dell'architetto Ernst Sagebiel di Berlino, che compare nel numero di luglio-agosto dello stesso anno con 24 fotografie accreditate Köster di Berlino e Schmölz di Colonia, fino

[450] Un comunicato, che è insieme un commiato e un sentito ringraziamento al pubblico di fruitori della rivista, inserito tra le pagine 96 e 97 dell'ultimo fascicolo n. 7-9 di luglio-settembre 1944, riporta: "Nel quadro dei provvedimenti di restrizione nel campo della stampa dovuti alla guerra, la nostra rivista cessa le pubblicazioni al 30 settembre 1944 per tutta la durata della guerra. […] Ringraziamo i nostri lettori e amici per la comprovata fedeltà, accordataci in tutti questi anni. Fiduciosi, ci auguriamo di poter tornare nuovamente a consegnare a tutti i destinatari la nostra rivista." (traduzione mia).

all'Olympia-Stadion di Berlino di Werner March (Figure 173a e 173b), sempre nello stesso anno, con immagini fotografiche Leitner, Rohrbach e della Deutschen Lufthansa, e alla Die Neue Reichskanzlei a Berlino, sempre di Speer, nel fascicolo di novembre 1939. La differenza con le riproduzioni fotografiche italiane è immediatamente percettibile: l'architettura di regime tedesca predilige le prospettive centrali e grandangolari che rappresentano gli edifici frontalmente, accentuandone le geometrie, e abusano degli scorci angolari piuttosto che di quelli dal basso. Fortemente presente nell'iconografia architettonica tedesca degli anni Trenta è la simbologia, questa volta in un modo di ripresa fotografica analogo all'Italia, in particolare con stretta affinità con i fasci littori della Mostra della Rivoluzione: non mancano mai le aquile e la svastica, due elementi ricorrenti in un modo invasivo e spesso subdolo, poiché inseriti in ogni ripresa, anche appena percepibili; altre volte sono invece i protagonisti poiché se ne fanno primi piani e particolari ritagliati e decontestualizzati dal resto dell'edificio di cui fanno parte (Figura 174).

Questa linea editoriale, di fatto piuttosto "politica", permetterà a "Moderne Bauformen" di perdurare durante tutto il periodo di governo del nazionalsocialismo, quando la stragrande maggioranza dei periodici tedeschi viene invece bandita o va comunque velocemente scomparendo dalla scena editoriale, sorte comune a "Neue Baukunst. Zeitschrift für Arkitektur Raumkunst und Verwandte Gebiete", pubblicata dal 1925 al 1931 dalla Maximilian Maul, aperta alle tendenze esterne alla Neues Bauen; a "Wasmuth Monatshefte für Baukunst", edita tra il 1914 e il 1929 da Wasmuth e anch'essa di orientamento pluralista, con immagini fotografiche di ottima qualità; "Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit" (1922; 1925-1934), che prosegue lo "Jahrbuch des Deutschen Werkbundes" (1912-1915) ed è dunque l'organo ufficiale del Deutscher Werkbund, alla quale collaborano, tra gli altri, Gropius, Behne, Mies van der Rohe, Hilberseimer, che offrono contributi sostanziali sul design, sulla fotografia e sulla nuova tipografia oltre che sull'architettura[451]. Per non parlare, sempre in ambito teutonico, di quelle testate "di seconda generazione", che nascono cioè nella seconda metà degli anni Venti e che si propongono di mostrare e di divulgare l'architettura di tendenza modernista e le realizzazioni della Neues Bauen, chiaramente stroncate: "bauhaus" (1926-1931), con testi di Renger-Patzsch e curata da Moholy-Nagy e da Gropius, poi da Hannes Meyer, a partire dal 1928; "Das neue

[451] Cfr. Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, cit., pp. 319-324.



Oben der Westwall des Maifeldes mit Glockenturm und Langemarck-Halle 1:2000. Unten die Dietrich-Eckart-Bühne

wickelt werden konnte. Eine leicht gewundene Talschlucht im Nordwesten veranlaßte durch ihre zwingende Eignung für ein solches Vorhaben die Schaffung der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne. Sie liegt wohl angelehnt an das Feld der großen Kampfbahnen, aber doch ebenso ungestört von deren Großverkehr wie im Nordosten die großzügig ausgebaute Anlage des deutschen Sportforums mit der Reichsakademie, dem Reichssportamt und den Unterkünften und Übungsfeldern für 500 Kursisten.

Lageplan und Verkehr

Als Erbe der Grunewaldrennbahn trat das Reichssportfeld ausgezeichnete Verkehrsbedingungen an. Untergrundbahn, Stadtbahn und Straßenbahn benaßen dort bereits voneinander unabhängige leistungsfähige Bahnhöfe im Osten und Süden in günstigem Abstand. Sie sind weiter vervollständigt worden und werden im besonderen ergänzt durch den 400 x 160 m großen, mit Platten belegten Omnibusplatz vor dem Osttor. Das Reichssportfeld liegt zwischen den zwei großen westlichen Ausfallstraßen von Berlin. Von ihnen bildet die Heerstraße die geradlinige Fortsetzung der Straße „Unter den Linden" und der Charlottenburger Chaussee; sie führt als Tangente am Südrand des Geländes vorbei. Den nördlichen Strang der großen Straßengabel bildet die nach Hamburg führende Spandauer Chaussee. Zwischen beiden verläuft als eine schräg gerichtete Querverbindung die Reichsstraße, aus der heraus große Aufmärsche unmittelbar in die Ostwestachse einmünden, an der die beiden Großanlagen: das Olympiastadion und das Maifeld hintereinander in streng symmetrischer Gliederung liegen. Eine Gegenachse von geringerer Wichtigkeit verläuft von Süd nach Nord von der Heerstraße her vorbei am Hauptrestaurant durch den an der Breitseite des Stadions gelegenen Südeingang; sie setzt sich unmittelbar jenseits dieser großen Kampfbahn im Schwimmstadion fort. Diese lebendige Beziehung der großen Kampfstätten zueinander entspricht einem Wunsche Adolf Hitlers. Drei Turmpaare, die der an- und abströmenden Zuschauermenge als Wegweiser dienen können und von Verkehrsposten besetzt sind, machen sie deutlich sichtbar. Am Richtpunkt des Ganzen steht der 76 m hohe Glockenturm, jenseits von dem die Ostwestachse als malerisch bewegte Straße in die freie Landschaft hinausführt. Sieben Zubringerstraßen übernehmen die Verteilung des auf den drei Hauptanmarschstraßen heranströmenden Großverkehrs.

444

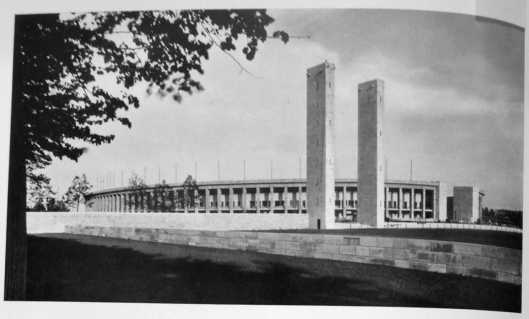
Der Ostzugang führt über den 500 m tiefen, leicht ansteigenden Vorplatz auf die östliche Schmalseite des großen Olympia-Stadions

Das Olympische Stadion

Kernstück des Reichssportfeldes ist das große Stadion mit 100 000 Sitzplätzen. Es liegt östlicher als das alte Stadion und gibt dadurch dem Maifeld den nötigen Raum frei. Unser erstes Lichtbild auf Seite 445 läßt erkennen, wie wirksam der Höhenunterschied von 11 m ist, den man mit dem leicht ansteigenden 500 m tiefen Vorplatz überwindet. Das große Oval des Olympischen Stadions liegt in der Längsachse dieses Aufmarschweges. Der Besucherstrom durchschreitet 52 Durchgangskassen, während der Entleerung des Stadions das 15 m breite Mitteltor dient. Das Stadion besteht aus zwei unabhängig voneinander erschlossenen Rängen. Der untere Rang ist mit 40 Sitzreihen 12 m tief ins Erdreich gesenkt. Man gelangt zur obersten Reihe ebenerdig durch sechzehn Durchgänge. Nach deren Durchschreitung sieht der Besucher überwältigt den Riesenraum vor sich, den der Hochbau mit seinen 31 Sitzreihen von insgesamt 16 m Höhe von außen bei weitem nicht vermuten läßt. 18 Treppen erschließen diese oberen Sitzreihen. Sie führen über den äußeren Pfeilergang hinauf, der zum beherrschenden architektonischen Motiv wurde und der Besuchermenge zugleich geschützte Wandelgänge mit weiten Ausblicken bietet. An einem inneren Umgang, der am oberen Rand der versenkten Sitzreihen verläuft, liegen hinter einem Pfeilerkranz ausgedehnte Versorgungsräume jeglicher Art. Der Eisenbeton war das gegebene Material für die Errichtung dieser mächtigen Stufenanlage. Er liegt auch nach außenhin in der Untersicht des Amphitheaters überall frei zutage. Während aus Eisenbeton alle Teile konstruiert wurden, die auf Zug beansprucht sind, wählte man für die senkrechten stützenden Pfeiler Muschelkalk in massivem Mauerwerk. Die Bodenbeläge sind Granit oder Muschelkalk, so auch der 8 m breite äußere Umgang zu ebener Erde.

Zur Steigerung der Materialwirkung ist das Hauptgesims aus hellem Travertin. Derselbe Stein wurde auch für die mächtigen Siegertafeln zu beiden Seiten des großen Marathontors gewählt, das das Stadion mit dem Maifeld verbindet.

445



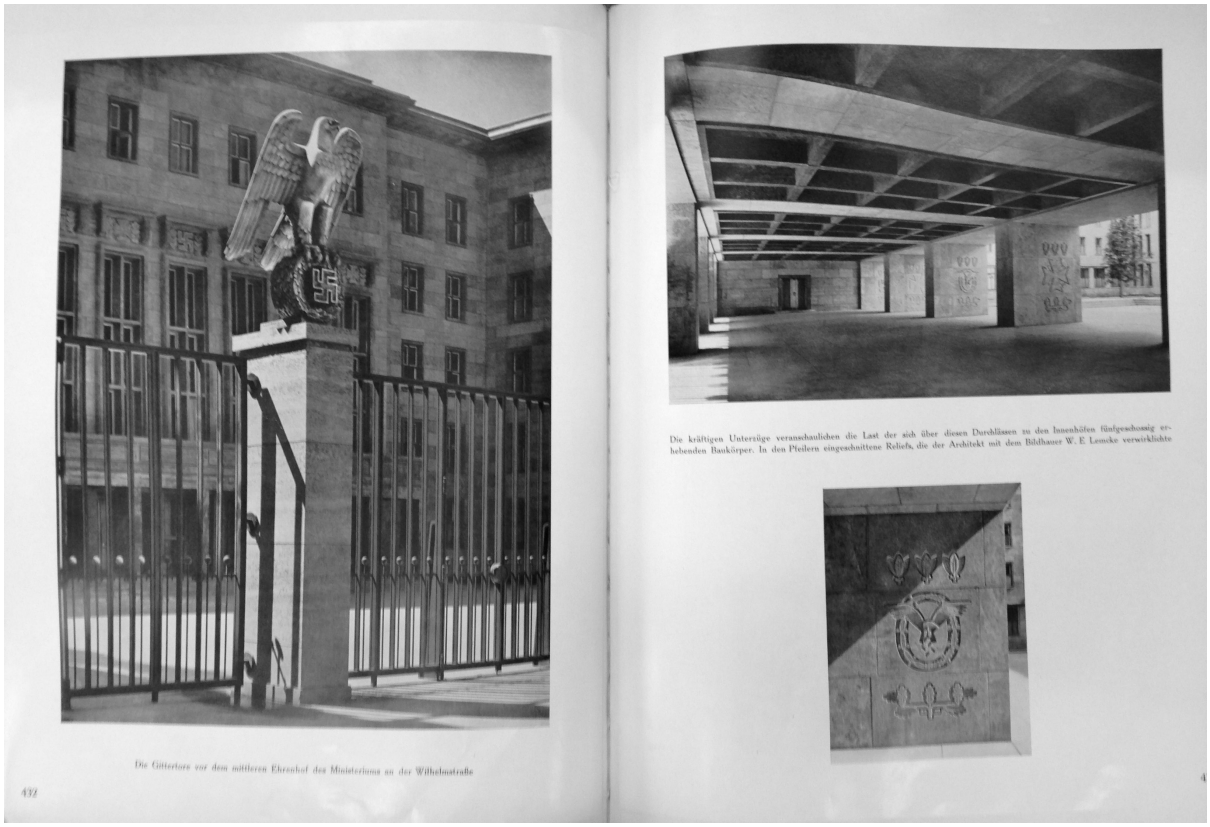
Das Olympia-Stadion faßt 100 000 Besucher, es ist 16 m in die Höhe und 12 m in die Tiefe entwickelt und in zwei getrennten Ringen von zusammen 71 Sitzreihen angeordnet. Zwischen den Ringen der Umgang vor den Wirtschaftsräumen

448

Der zweigeschossige offene Pfeilerumgang ist das bestimmende architektonische Motiv. Der Stufenbau ist unverkleideter Eisenbeton. Die Stützpfeiler sind Kalkstein-Mauerwerk, die Beläge Granit oder Kalkstein. Architekt Werner March

449

173a e 173b. [Fotografia Leitner, Rohrbach, Deutschen Lufthansa], arch. Werner March, *Das Olympische Stadion in Berlin*, in "Moderne Bauformen", a. XXXV, 1936, pp. 444-445; 448-449.



174. S.a., arch. Ernst Sagebiel, *Das Reichs-Luftfahrt-Ministerium in Berlin - Die Gittertore vor dem mittleren Ehrenhof des Ministeriums an der Wilhelmstraße*, in "Moderne Bauformen", a. XXXV, 1936, pp. 432-433.

Frankfurt, Monatsschrift für die Fragen der Grosstadt-Gestltung" (1926), in seguito "Das neue Frankfurt, Monatsschrift für die Probleme moderner Gestaltung" (1927-1933), diretta da Ernst May e vera portavoce della Neue Sachlichkeit così come della nuova fotografia, tanto da non esimersi dal presentare immagini fotografiche sperimentali e fotomontaggi in copertina[452].

"Moderne Bauformen" risulta perciò assai interessante come portavoce epocale nella Germania tra le due guerre, in particolare per la sua coerenza stilistica nel corso degli anni che le conferisce uniformità e oggettività e per la sua scelta di indirizzo tematico che la porta a essere sia rivista di architettura che di interni, come esplicitato dal sottotitolo della stessa testata. Aspetto quest'ultimo molto apprezzato dai periodici italiani, basti pensare alla sua influenza, in particolare nell'ambiente milanese, su "Domus" di Gio Ponti e su "Casabella", ma anche in quello romano, essendo spesso citata da "Architettura e Arti Decorative" prima e

[452] Ivi, pp. 326-327.

“Architettura” poi; tutte costoro infatti non mancano mai di riportare, come visto, esempi fotografici tratti dalla “sorella” tedesca.

Una prima, essenziale osservazione va condotta sul periodico tedesco dal punto di vista grafico e tipografico, ovvero per quanto riguarda la sua materialità, fisicità. Come accennato, essa resta piuttosto uniforme negli anni, mantenendo delle dimensioni relativamente piccole, 22x28 cm. Con una media di 50-60 pagine per fascicolo, “Moderne Bauformen” è una rivista dall’impaginato e dalla forma piuttosto classiche, che utilizza però una carta leggermente patinata, che viene preferita in particolare per la riproduzione di fotografie, sempre numerosissime e di medio o grande formato, molto spesso stampate a piena pagina per una lettura puntuale. L’importanza della fotografia rispetto al disegno ha dunque una propria verifica, sia a livello quantitativo che qualitativo: il secondo è nella stragrande maggioranza dei casi riprodotto su carta razza, massiccia, mai lucida. Da notare il fatto che, fin dall’inizio delle sue pubblicazioni, “Moderne Bauformen” presenta almeno una tavola fuori testo con un disegno a colori, quasi sempre di un interno sontuoso: caratteristica che manterrà fino alla sua cessazione.

Per quanto concerne il rapporto testo e immagini, sono di conseguenza le seconde a vincere: i testi sono pochi e brevi, sempre disposti sulla doppia colonna tipografica e utilizzano un carattere graziato. I titoli sono sempre maiuscoli e in grassetto, così come il capolettera iniziale di ciascun articolo. Ciò che accomuna tutti gli elementi, sia iconografici che verbali, è il fatto che essi rispettino rigorosamente i margini ampi utilizzati dalla testata, mai derogati. In definitiva, “Moderne Bauformen” rappresenta una rivista che non innova dal punto di vista grafico e tipografico, soprattutto per l’interno, ad eccezione di un minimo sussulto a partire dal gennaio 1929, quando l’impaginato va ad assumere un aspetto leggermente più scomposto grazie all’inserimento di un numero maggiore di fotografie sfalsate rispetto alla pagina e didascalie più lunghe che creano movimento. Un più sensibile cambiamento si attesta invece, a partire dal 1928, sia per quanto riguarda le copertine che per i frontespizi, i quali registrano l’ingresso di un lineare accentuato, e che soprattutto riportano un logo rinnovato dell’editore Julius Hoffmann. È proprio nelle copertine e nei frontespizi, dunque nella prima interfaccia verso il lettore, che la rivista documenta il più grande e unico rinnovamento, di fatto muovendosi dai motivi decorativi ancora floreali e geometrici, stilizzati, degli anni Dieci e soprattutto dei primi Venti, alle tipografie di copertina che, a

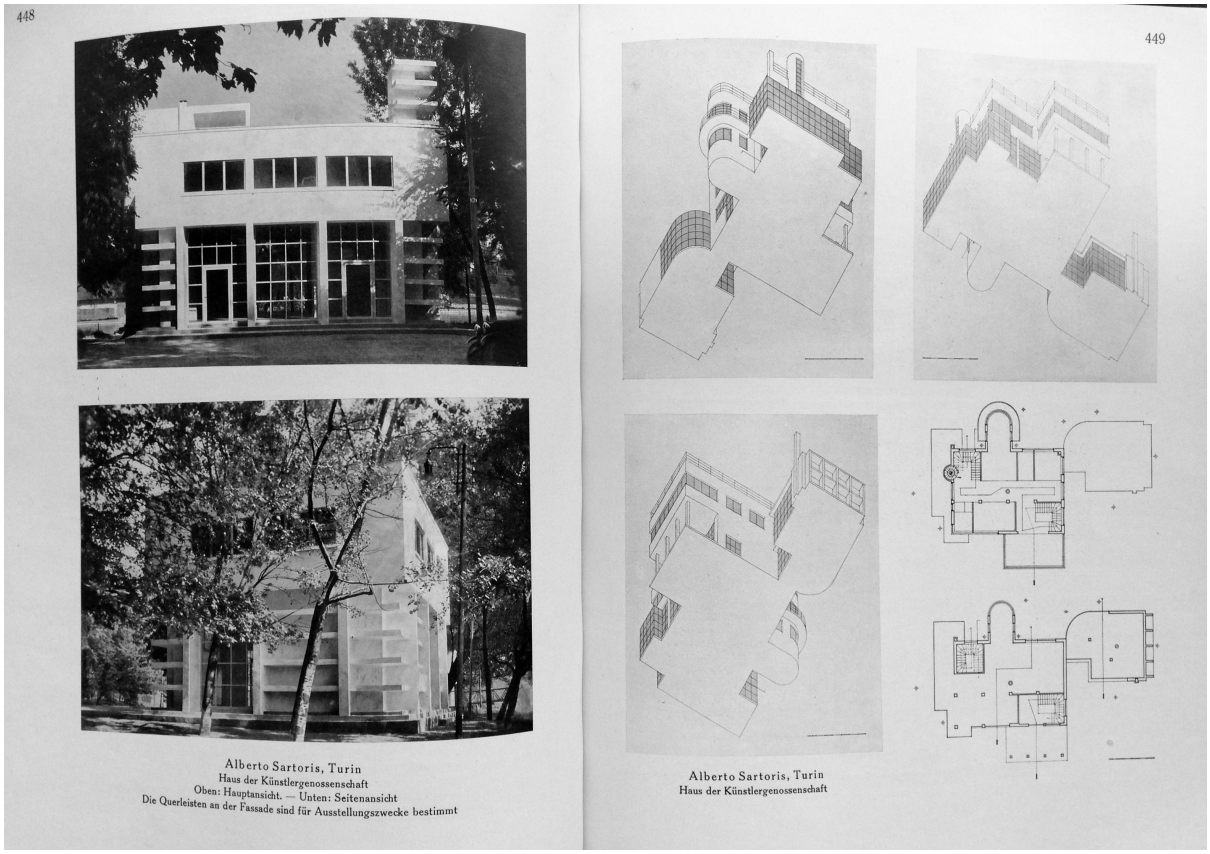
partire dal 1930, adottano un carattere graziato ma con un grassetto deciso, l'attuale Bodoni extra bold, e soprattutto segnano l'ingresso dell'immagine fotografica.

Quello che interessa in questa sede, è l'internazionalizzazione del periodico "Moderne Bauformen", il suo presentare costantemente, negli anni intercorrenti tra il 1928 e il 1943, autori ed esempi architettonici stranieri, eminentemente europei e, in particolare, francesi, svedesi, olandesi e italiani. Da notare il fatto che l'architettura francese sia rappresentata tra le pagine del periodico tedesco esclusivamente attraverso la generazione di Lurçat, Le Corbusier, Mallet-Stevens, Guévrékian, Siclis, Roux-Spitz, Beaudouin, Lods e Pingusson, dunque che ci sia una predilezione particolare verso il razionalismo, al tempo stesso emergenza e tradizione della Francia. Questa è presentata puntualmente e con ampio respiro in particolare nei primi anni di "Moderne Bauformen", ovvero in misura cospicua dal 1928 al 1933, poi ancora nel 1937, ultimo anno di presenza degli autori francesi, quando però il razionalismo lascia il campo alla generazione più anziana di Perret e Garnier, indice inequivocabile della fine di quella "modernità" decantata fin dal titolo della rivista e del suo cambiamento di rotta verso il tradizionalismo.

Dunque, mentre l'architettura francese occupa soprattutto gli anni a cavallo tra il 1928 e il 1933, lo scenario italiano contemporaneo fa invece breccia nelle pagine del periodico più tardi negli anni, a partire timidamente dal 1932 e con un'impennata eccezionale in quello stesso 1933, in cui, come visto, l'Italia trionfa anche tra le pagine della francese "L'Architecture d'Aujourd'hui": aspetto decisamente inaspettato, evidentemente legato all'importante V edizione della Triennale di Milano che rappresenta una vera e propria cassa di risonanza dell'architettura italiana in Europa.

Ad esclusione di una piccola parentesi databile all'ottobre 1928, in cui, in dettaglio nel fascicolo 10 di "Moderne Bauformen", compare la Haus der Künstlergenossenschaft di Alberto Sartoris, il panorama italiano non è minimamente toccato dalla rivista tra il 1928 e il 1932.

In linea con le modalità di presentazione della rivista tedesca, l'edificio di Sartoris, che compare come esempio nell'articolo *Stil und Individualität. Zu den Arbeiten von Emanuel Joseph Margold, Darmstadt*, è presentato in un modo canonico e con un approccio piuttosto documentario alla costruzione: la disposizione avviene su due pagine contigue che affiancano, a sinistra, due fotografie perfettamente allineate l'una sopra all'altra, a quattro



175. S.a., arch. Alberto Sartoris, *Haus der Künstlergenossenschaft*, in "Moderne Bauformen", a. XXVII, 1928, pp. 448-449.

disegni di pianta e prospetto, nella pagina di destra. Il testo è essenziale: una breve didascalia che ne indica autore, titolo e le due visuali consistenti nella facciata principale, con un reticolato vetrato a fini espositivi, e in quella laterale. Anche le fotografie selezionate e pubblicate mirano a mostrare la costruzione per intero, ripresa da una distanza necessaria e sufficiente all'utilizzo di un obiettivo normale, collocata al centro dell'inquadratura e contestualizzata nell'ambiente circostante, vegetazione inclusa (Figura 175).

Tra novembre e dicembre 1932 è l'architettura degli stadi e, più in generale, degli impianti sportivi a interessare "Moderne Bauformen", in particolare nell'articolo firmato Rolf Spörhase *Klubhäuser und Sportbauten*, il quale cita, tra gli esempi italiani, il Klubhaus der A.M.I.L.A. in Tremezzina di Pietro Lingeri e la Schwimmbad des Tennis-Club Milano di Giovanni Muzio. La rivista dedica due pagine al primo e una al secondo, utilizzando minimamente i disegni di pianta dei due stabilimenti e soprattutto un nutrito apparato

fotografico di cui si indicano i crediti solo una volta a inizio articolo, sotto il titolo[453]: sono presenti genericamente fotografie "Argo", Milano; senza ulteriori specifiche se esse siano le illustrazioni riferibili all'opera di Lingeri, o piuttosto a quella di Muzio, oppure a entrambe.

Ad ogni modo, l'opera di Lingeri, definita "graziosa", viene accomunata alla costruzione tradizionale di tipologia abitativa, in particolare alle ville, e se ne puntualizza il materiale utilizzato, ovvero il cemento armato. L'apparato iconografico proposto tende a riempire le due pagine con un effetto sovrabbondante: cinque fotografie in poco spazio che collocano magistralmente l'edificio nell'ambiente, tra i monti e con la superba vista sul Lago di Como (Figura 176). Si prediligono di gran lunga gli esterni all'unico interno proposto, cioè una vista sulla sala della società: in particolare è presente la terrazza, riprodotta sempre con uno scorcio laterale non esibito, così come le due vedute dell'edificio, ripreso con un obiettivo normale e collocato nella metà destra dell'immagine, piuttosto in lontananza. Da notare, la figura umana sempre presente, piccolissima, praticamente una sagoma scura, affacciata proprio su quella terrazza a rimirare il panorama circostante. Ne risulta una nota, un tono poetico delle immagini accentuato tra l'altro dall'utilizzo della luce naturale che, nelle fotografie della terrazza, illumina lateralmente l'edificio creando un sottile gioco di ombre; mentre la presenza di una lieve foschia all'orizzonte negli altri due scatti proposti crea un effetto brumoso e vagamente romantico, evocativo.

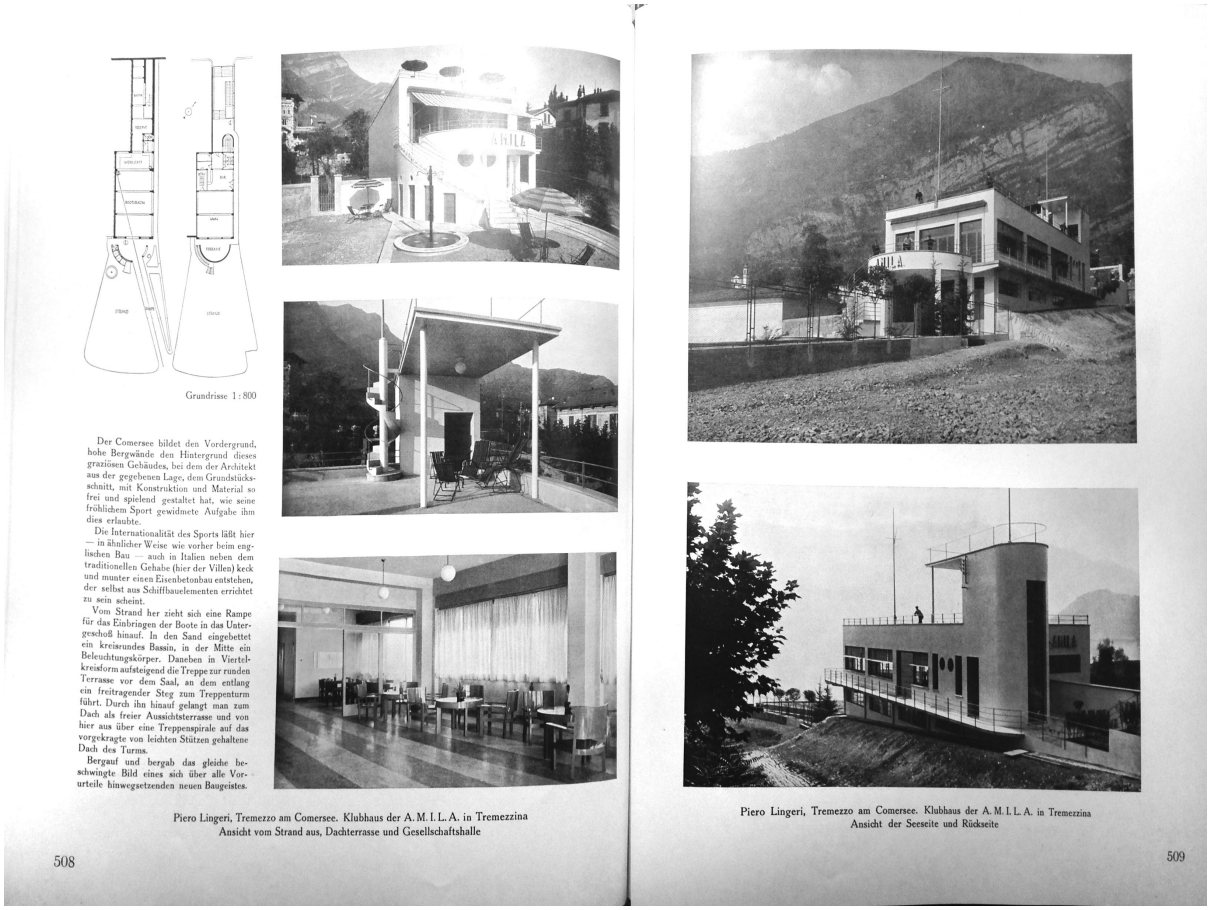
Molto più legata alla tradizione, pur nell'utilizzo del cemento, resta la piscina del Tennis-Club milanese di Giovanni Muzio che, a detta di Spörhase, "bleibt so Italiener" per l'enfasi posta sull'asse e sulle colonne esili del porticato laterale. Oltre alla pianta, vengono inserite tre fotografie che qui tendono ad evidenziare il carattere di divertimento della piscina, luogo del tempo libero. In alto e in basso, a chiudere la pagina tipografica, due fotografie dal taglio fortemente orizzontale mostrano le due viste dalle estremità opposte della piscina vuota: esse giocano totalmente sull'utilizzo dei riflessi sull'acqua e sulle geometrie create dalle ombre. Al centro invece, uno scatto "animato", con un gruppo di bagnanti, tutte donne, a bordo vasca, alcune in posa, altre invece in piacevole conversazione tra di loro. La scala bianca collocata perfettamente al centro dell'immagine crea un effetto diagonale che movimenta

[453] "Moderne Bauformen" presenta con discontinuità i crediti fotografici: quando li riporta, lo fa per esteso sotto il titolo dell'articolo principale in cui determinate fotografie compaiono, mai sotto ciascuna di esse. Il risultato è un elenco consequenziale di nomi dei fotografi o degli stabilimenti fotografici di cui viene presentato il materiale, senza specificare in dettaglio e con precisione l'attribuzione all'uno o all'altro del singolo scatto pubblicato.

tutta la composizione, dando brio e freschezza alla scena e restituendo un carattere spensierato e piacevole (Figura 177).

Nel fascicolo di dicembre 1932, vi è invece un vero speciale sullo Stadio Berta a Firenze di Pier Luigi Nervi, a cui vengono dedicate ben nove pagine, delle quali più della metà sono occupate da fotografie accreditate Barsotti, Firenze. Il carattere fortemente ingegneristico e tecnico-strutturale che emerge dalle parole dell'articolo a firma di Herbert Hoffmann viene rispecchiato dalle immagini fotografiche inserite, la stragrande maggioranza delle quali presenta le tribune dello stadio, da ogni punto di vista possibile, in particolare riprese lateralmente e dal basso ad accentuarne le forme e la monumentalità complessiva: non manca la visione guidata sull'oggetto, che in questo caso è rappresentato dal campo di calcio, incorniciato dalle arcate delle tribune in penombra, con un effetto scenografico ricercato e magistralmente reso fotograficamente (Figure 178a e 178b).

Da notare, come immagine di incipit, la presenza della facciata principale di ingresso allo stadio, ripresa d'angolo e con un obiettivo grandangolare in modo da renderne la sequenza paratattica dei pilastri, delle lesene e dei finestroni che si perdono prospetticamente in lontananza. Mentre gli spalti e le gradinate delle tribune sono assai pubblicati anche all'interno di tutte le testate italiane, "Moderne Bauformen" si distingue per proporre innanzitutto l'ingresso allo stadio, con una fotografia piuttosto monumentale e infatti decisamente in linea alla presentazione fatta anche da "Architettura" nel fascicolo di marzo 1932: un vero e proprio stilema compositivo al quale, di lì a poco, si richiameranno ad esempio molte vedute sui vari Palazzi di Giustizia, in particolare quelle relative alla facciata principale del Palazzo di Giustizia di Milano di Piacentini, addirittura con lo stesso inserimento della minuscola figura umana in lontananza e collocata vicino ai gradoni d'ingresso, come unità di misura del colosso architettonico. Inoltre, laddove la maggior parte delle riviste italiane, "Casabella" e "Quadrante" in primis, presentano la celebre fotografia della Torre di Maratona a piena pagina, vista con un deciso scorcio dal basso e collocata perfettamente al centro della composizione, dunque come simbolo stesso dell'intero complesso dello Stadio Berta di cui diviene di fatto una "sineddoche", parlando per figure retoriche, il periodico tedesco preferisce invece pubblicarne il disegno, addirittura di piccole dimensioni: una decisa scelta di differenziazione questa che, ancora una volta, la avvicina ad "Architettura".



Grundrisse 1:800

Der Comersee bildet den Vordergrund, hohe Bergwände den Hintergrund dieses graziösen Gebäudes, bei dem der Architekt aus der gegebenen Lage, dem Grundstücksschnitt, mit Konstruktion und Material so frei und spielend gestaltet hat, wie seine fröhlichem Sport gewidmete Aufgabe ihm dies erlaubte.

Die Internationalität des Sports läßt hier — in ähnlicher Weise wie vorher beim englischen Bau — auch in Italien neben dem traditionellen Gehabe (hier der Villen) keck und munter einen Eisenbetonbau entstehen, der selbst aus Schiffbauelementen errichtet zu sein scheint.

Vom Strand her zieht sich eine Rampe für das Einbringen der Boote in das Untergeschoß hinauf. In den Sand eingebettet ein kreisrundes Bassin, in der Mitte ein Beleuchtungskörper. Daneben in Viertelkreisform aufsteigend die Treppe zur runden Terrasse vor dem Saal, an dem entlang ein freitragender Steg zum Treppenturm führt. Durch ihn hinauf gelangt man zum Dach als freier Aussichtsterrasse und von hier aus über eine Treppenspirale auf das vorgekragte von leichten Stützen gehaltene Dach des Turms.

Bergauf und bergab das gleiche beschwingte Bild eines sich über alle Vorurteile hinwegsetzenden neuen Baugeistes.

Piero Lingeri, Tremezzo am Comersee. Klubhaus der A. M. I. L. A. in Tremezzina
Ansicht vom Strand aus, Dachterrasse und Gesellschaftshalle

508

Piero Lingeri, Tremezzo am Comersee. Klubhaus der A. M. I. L. A. in Tremezzina
Ansicht der Seeseite und Rückseite

509

176. [Fotografia Argo], arch. Pietro Lingeri, *Klubhaus der A.M.I.L.A. in Tremezzina*, in "Moderne Bauformen", a. XXXI, 1932, pp. 508-509.

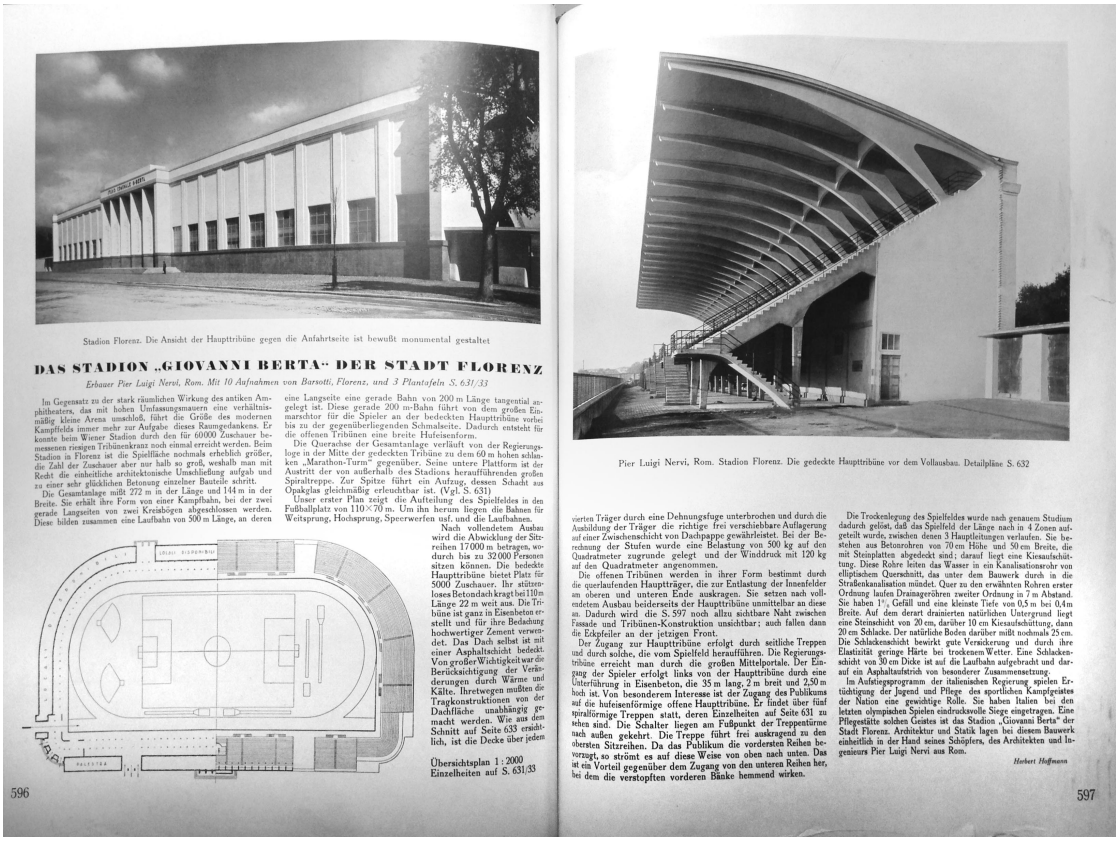
1:2500

Vielleicht nicht ganz frei von antikisierenden Stilanklängen, aber durchaus sicher in der Beherrschung guter Verhältnisse ist dieses an eine Anzahl Tennisplätze angegliederte Schwimmbad. Wo der Betonbau sonst mit Konsequenz die ihm durch die Schalungstechnik gegebenen Formen ungemildert zeigt, hat der Architekt hier weichere Übergänge, Kapitälandeutungen u. a. vorgezogen. Er bleibt so Italiener, wie er es auch in der Achsenbetonung nicht verleugnen kann.

Giovanni Muzio, Mailand.
Schwimmbad des Tennis-Club Milano

516

177. [Fotografia Argo], arch. Giovanni Muzio, *Schwimmbad des Tennis-Club in Mailand*, in "Moderne Bauformen", a. XXXI, 1932, p. 516.



Stadion Florenz. Die Ansicht der Haupttribüne gegen die Anfahrtseite ist bewußt monumental gestaltet

DAS STADION „GIOVANNI BERTA" DER STADT FLORENZ

Erbauer Pier Luigi Nervi, Rom. Mit 10 Aufnahmen von Barsotti, Florenz, und 3 Plantafeln S. 631/33

Im Gegensatz zu der stark räumlichen Wirkung des antiken Amphitheaters, das mit hohen Umfassungsmauern eine verhältnismäßig kleine Arena umschloß, führt die Größe des modernen Kampffelds immer mehr zur Aufgabe dieses Raumgedankens. Er konnte beim Wiener Stadion durch den für 60000 Zuschauer bemessenen riesigen Tribünenkranz noch einmal erreicht werden. Beim Stadion in Florenz ist die Spielfläche nochmals erheblich größer, die Zahl der Zuschauer aber nur halb so groß, weshalb man mit Recht die einheitliche architektonische Umschließung aufgab und zu einer sehr glücklichen Betonung einzelner Bauteile schritt.

Die Gesamtanlage mißt 272 m in der Länge und 144 m in der Breite. Sie erhält ihre Form von einer Kampfbahn, bei der zwei gerade Langseiten von zwei Kreisbögen abgeschlossen werden. Diese bilden zusammen eine Laufbahn von 500 m Länge, an deren eine Langseite eine gerade Bahn von 200 m Länge tangential angelegt ist. Diese gerade 200 m-Bahn führt von dem großen Einmarschtor für die Spieler an der bedeckten Haupttribüne vorbei bis zu der gegenüberliegenden Schmalseite. Dadurch entsteht für die offenen Tribünen eine breite Hufeisenform.

Die Querachse der Gesamtanlage verläuft von der Regierungsloge in der Mitte der gedeckten Tribüne zu dem 60 m hohen schlanken „Marathon-Turm" gegenüber. Seine untere Plattform ist der Austritt der von außerhalb des Stadions heraufführenden großen Spiraltreppe. Zur Spitze führt ein Aufzug, dessen Schacht aus Opakglas gleichmäßig erleuchtbar ist. (Vgl. S. 631)

Unser erster Plan zeigt die Aufteilung des Spielfeldes in den Fußballplatz von 110 × 70 m. Um ihn herum liegen die Bahnen für Weitsprung, Hochsprung, Speerwerfen usf. und die Laufbahnen.

Nach vollendetem Ausbau wird die Abwicklung der Sitzreihen 17000 m betragen, wodurch bis zu 32000 Personen sitzen können. Die bedeckte Haupttribüne bietet Platz für 5000 Zuschauer. Ihr stützenloses Betondach kragt bei 110 m Länge 22 m weit aus. Die Tribüne ist ganz in Eisenbeton erstellt und für ihre Bedachung hochwertiger Zement verwendet. Das Dach selbst ist mit einer Asphaltschicht bedeckt. Von großer Wichtigkeit war die Berücksichtigung der Verformungen durch Wärme und Kälte. Ihretwegen mußten die Tragkonstruktionen von der Dachfläche unabhängig gemacht werden. Wie aus dem Schnitt auf Seite 633 ersichtlich, ist die Decke über jedem

Übersichtsplan 1 : 2000
Einzelheiten auf S. 631/33

Pier Luigi Nervi, Rom. Stadion Florenz. Die gedeckte Haupttribüne vor dem Vollausbau. Detailpläne S. 632

vierten Träger durch eine Dehnungsfuge unterbrochen und durch die Ausbildung der Träger die richtige frei verschiebbare Auflagerung auf einer Zwischenschicht von Dachpappe gewährleistet. Bei der Berechnung der Stufen wurde eine Belastung von 500 kg auf den Quadratmeter zugrunde gelegt und der Winddruck mit 120 kg auf den Quadratmeter angenommen.

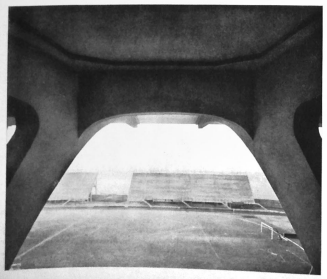
Die offenen Tribünen werden in ihrer Form bestimmt durch die querlaufenden Hauptträger, die zur Entlastung der Innenfelder am oberen und unteren Ende auskragen. Sie setzen nach vollendetem Ausbau beiderseits der Haupttribüne unmittelbar an diese an. Dadurch wird die S. 597 noch allzu sichtbare Naht zwischen Fassade und Tribünen-Konstruktion unsichtbar; auch fallen dann die Eckpfeiler an der jetzigen Front.

Der Zugang zur Haupttribüne erfolgt durch seitliche Treppen und durch solche, die vom Spielfeld heraufführen. Die Regierungstribüne erreicht man durch die großen Mittelportale. Der Eingang der Spieler erfolgt links von der Haupttribüne durch eine Unterführung in Eisenbeton, die 35 m lang, 2 m breit und 2,50 m hoch ist. Von besonderem Interesse ist der Zugang des Publikums auf die hufeisenförmige offene Haupttribüne. Er findet über fünf spiralförmige Treppen statt, deren Einzelheiten auf Seite 631 zu sehen sind. Die Schalter liegen an Fußpunkt der Treppentürme nach außen gekehrt. Die Treppe führt frei auskragend zu den obersten Sitzreihen. Da das Publikum die vordersten Reihen bevorzugt, so strömt es auf diese Weise von oben nach unten. Das ist ein Vorteil gegenüber dem Zugang von den unteren Reihen her, bei dem die verstopften vorderen Bänke hemmend wirken.

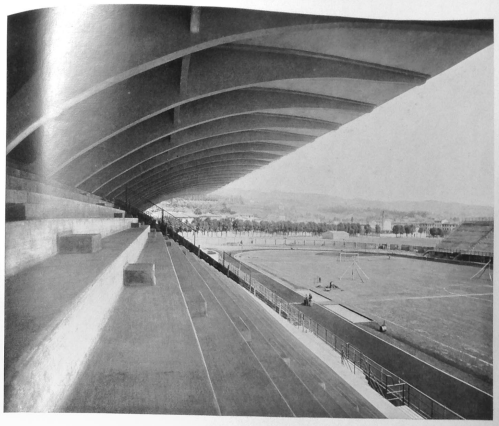
Die Trockenlegung des Spielfeldes wurde nach genauem Studium dadurch gelöst, daß das Spielfeld der Länge nach in 4 Zonen aufgeteilt wurde, zwischen denen 3 Hauptleitungen verlaufen. Sie bestehen aus Betonrohren von 70 cm Höhe und 50 cm Breite, die mit Steinplatten abgedeckt sind; darauf liegt eine Kiesaufschüttung. Diese Rohre leiten das Wasser in ein Kanalisationsrohr von elliptischem Querschnitt, das unter dem Bauwerk durch in die Straßenkanalisation mündet. Quer zu den erwähnten Rohren erster Ordnung laufen Drainagerohren zweiter Ordnung in 7 m Abstand. Sie haben 1% Gefäll und eine kleinste Tiefe von 0,5 m bei 0,4 m Breite. Auf dem derart drainierten natürlichen Untergrund liegt eine Steinschicht von 20 cm, darüber 10 cm Kiesaufschüttung, dann 20 cm Schlacke. Der natürliche Boden darüber mißt nochmals 25 cm. Die Schlackenschicht bewirkt gute Versickerung und durch ihre Elastizität geringe Härte bei trockenem Wetter. Eine Schlackenschicht von 30 cm Dicke ist auf die Laufbahn aufgebracht und darauf ein Asphaltaufstrich von besonderer Zusammensetzung.

Im Aufstiegsprogramm der italienischen Regierung spielen Erziehigung der Jugend und Pflege des sportlichen Kampfgeistes der Nation eine gewichtige Rolle. Sie haben Italien bei den letzten olympischen Spielen eindrucksvolle Siege eingetragen. Eine Pflegestätte solchen Geistes ist das Stadion „Giovanni Berta" der Stadt Florenz. Architektur und Statik lagen bei diesem Bauwerk einheitlich in der Hand seines Schöpfers, des Architekten und Ingenieurs Pier Luigi Nervi aus Rom.

Herbert Hoffmann



Pier Luigi Nervi, Rom
Ausblick von der Tribüne auf das Kampffeld. Gegenüber die ungedeckten Tribünen, die nach dem Vollausbau in geschlossener Hufeisenform rundum laufen



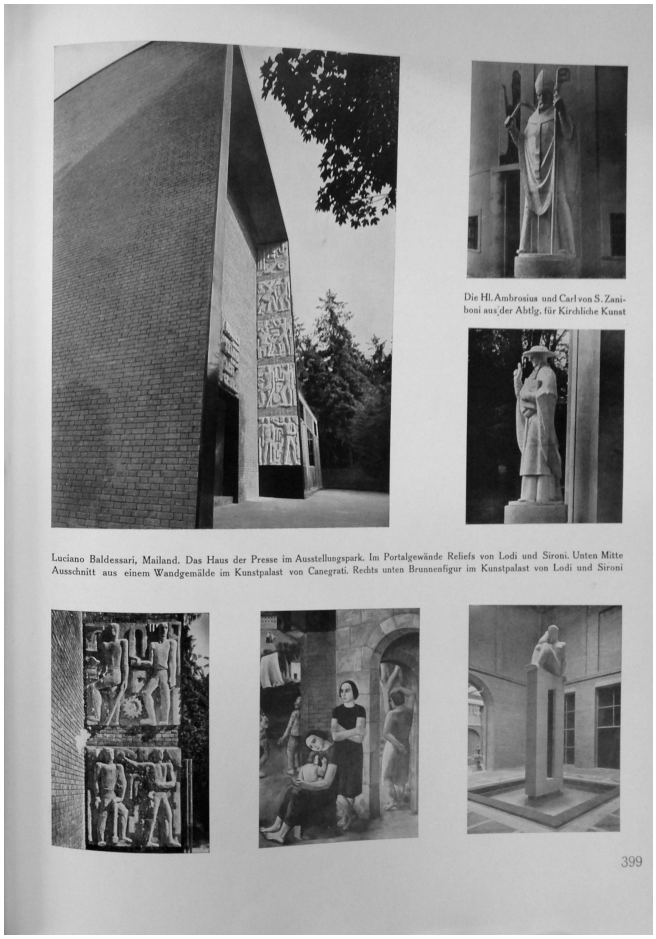
Stadion Florenz
Die gedeckte Haupttribüne mit den für den Verkehr von oben nach unten bestimmten Zwischenstufen zwischen den Sitzreihen. Die Untersicht zeigt die Abgänge zum Spielfeld

178a e 178b. Fotografia Barsotti, ing. Pier Luigi Nervi, *Das Stadion "Giovanni Berta" der Stadt Florenz. Die Ansicht der Haupttribüne - Die gedeckte Haupttribüne vor dem Vollausbau - Ausblick von der Tribüne auf das Kampffeld*, in "Moderne Bauformen", a. XXXI, 1932, pp. 596-599.

Ma, come preannunciato, è il 1933 l'anno di ricezione dell'architettura italiana all'interno di "Moderne Bauformen", quando infatti la rivista tedesca dedica circa 60 pagine al panorama costruttivo del Belpaese, procedendo da Milano a Roma, da Genova a Trieste, passando per Torino.

Il fascicolo di agosto è quasi interamente dedicato alla V Triennale di Milano, con un lungo articolo di Herbert Hoffmann e 92 illustrazioni delle quali 19 disegni di piante e 73 immagini fotografiche non accreditate, ma riconducibili al fotografo ufficiale della manifestazione, ovvero lo stabilimento milanese Crimella. Il sottotitolo dell'articolo è *das neue Bauen in Italien*, dunque la nuova architettura italiana presentata proprio all'interno dell'importante manifestazione: a corredare il tutto, le famose parole di Mussolini come incipit al testo tedesco: "Non dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato, noi dobbiamo creare un'arte nuova"[454]. L'iconografia presentata insieme al testo scritto è ampia e assai documentata, partendo dalle fotografie della facciata del Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio, sempre ripreso frontalmente e con una prospettiva centrale, per procedere alle sale interne, alle scale di raccordo, fino agli allestimenti della Mostra dell'Architettura Internazionale e alla Sala delle Arti Grafiche tedesche, con ordinamento di Paul Renner. Desta immediatamente attenzione la consuetudine del periodico tedesco di accostare puntualmente all'esempio fotografico della realizzazione architettonica la relativa pianta in scala, in modo da rendere precisamente le misure del manufatto, come nei casi, tra gli altri, della Casa sul Lago per un artista del Gruppo Comasco, oppure nella tipologia di Casa popolare presentata da Griffini e Bottoni, fino a quella di Pagano, Albini, Camus, Palanti, Mazzoleni e Minoletti. Tanti gli architetti pubblicati, tutti afferenti alla corrente del razionalismo, dei quali si predilige la tipologia abitativa, mostrata chiaramente sia nel suo involucro esterno, che negli interni. La volontà di riprodurre il numero più grande possibile di opere presenti all'interno della manifestazione obbliga a ridurre le dimensioni delle immagini, che vanno come progressivamente diminuendo con lo scorrere delle pagine, risultando di fatto piuttosto piccole, quasi miniaturizzate in una sorta di catalogo che sembra più un diario della Triennale che una documentazione chiara e leggibile dello scenario architettonico dell'Italia coeva. Si preferiscono insomma i numeri, la quantità di immagini alla qualità delle stesse, la cui presentazione paratattica non ne permette un pieno discernimento e fa assomigliare tutte le

[454] Cfr. Hoffmann, Herbert, *Die V. Triennale, Mailand 1933 und das neue Bauen in Italien*, in "Moderne Bauformen", a. XXXII, n. 8, August 1933, p. 391.



179. [Fotografia Crimella], arch. Luciano Baldessari, *Das Haus der Presse im Austellungspark*, in "Moderne Bauformen", a. XXXII, 1933, p. 399.

realizzazioni le une alle altre, come se fosse un unico edificio a essere presentato; viene insomma penalizzata l'efficacia del singolo manufatto architettonico, in un patchwork alquanto informe.

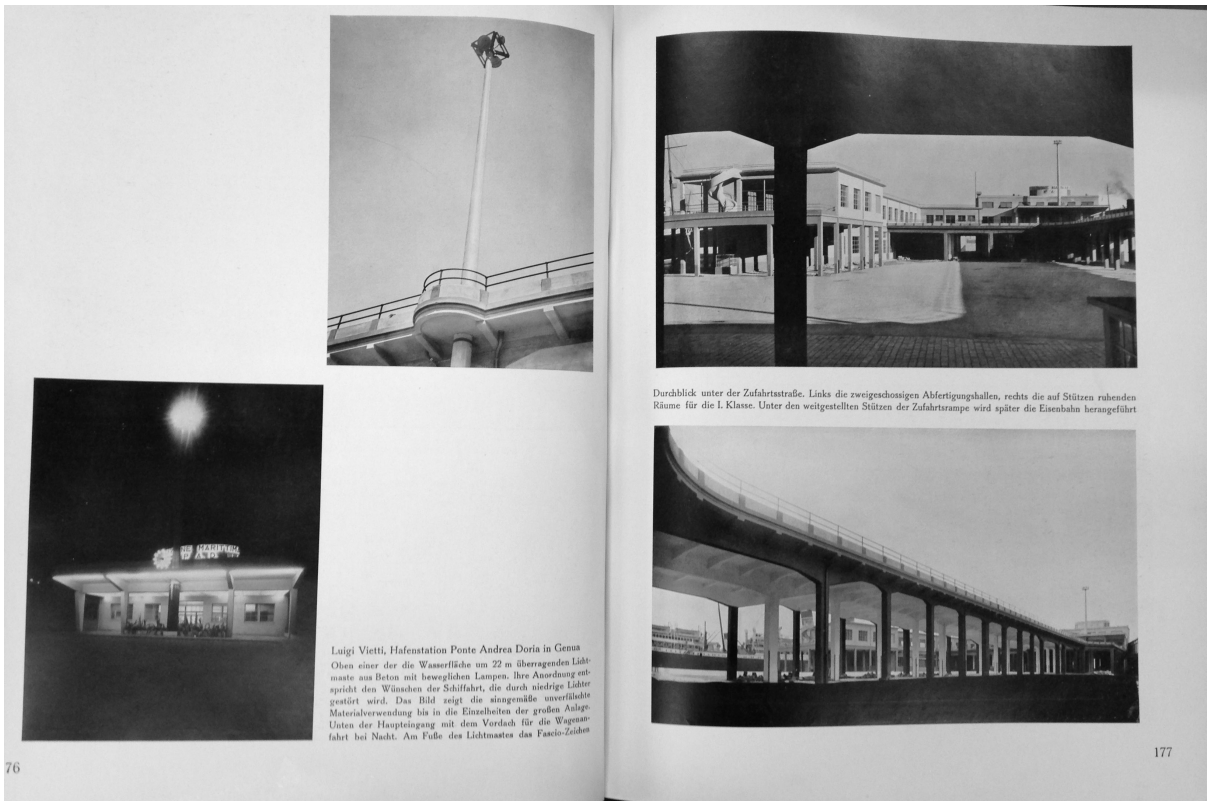
Un trattamento diverso è riservato al Padiglione della Stampa nel Parco della Triennale di Luciano Baldessari (Figura 179). Questo affascina soprattutto per la pittura murale di Canegrati e per i bassorilievi scultorei di Sironi e Lodi in facciata, dunque per l'apparato della grande decorazione del complesso, non per gli allestimenti interni. Proprio la fotografia della facciata scelta da "Moderne Bauformen" desta particolare attenzione: innanzitutto è una tra le più grandi di dimensioni tra tutte e poi è l'unica scorciata dal basso e che utilizza il grandangolo in modo ravvicinato, tanto da tagliare le estremità dell'edificio di cui non si correggono neanche le evidenti linee cadenti. Il Padiglione occupa più della metà del campo e il punto di vista laterale non ne permette una lettura completa, ma si focalizza sui bassorilievi di Sironi, l'unica parte a risultare interamente leggibile.

Lo speciale italiano passa poi agli interni sontuosi dei transatlantici "Victoria", "Oceania" e "Neptunia" di Gustavo Pulitzer Finali, un reportage completo con fotografie accreditate Lazi di Stoccarda, Industria Fotografica Arte-Diletto, Bombelli e altri fotografi, genericamente citati.

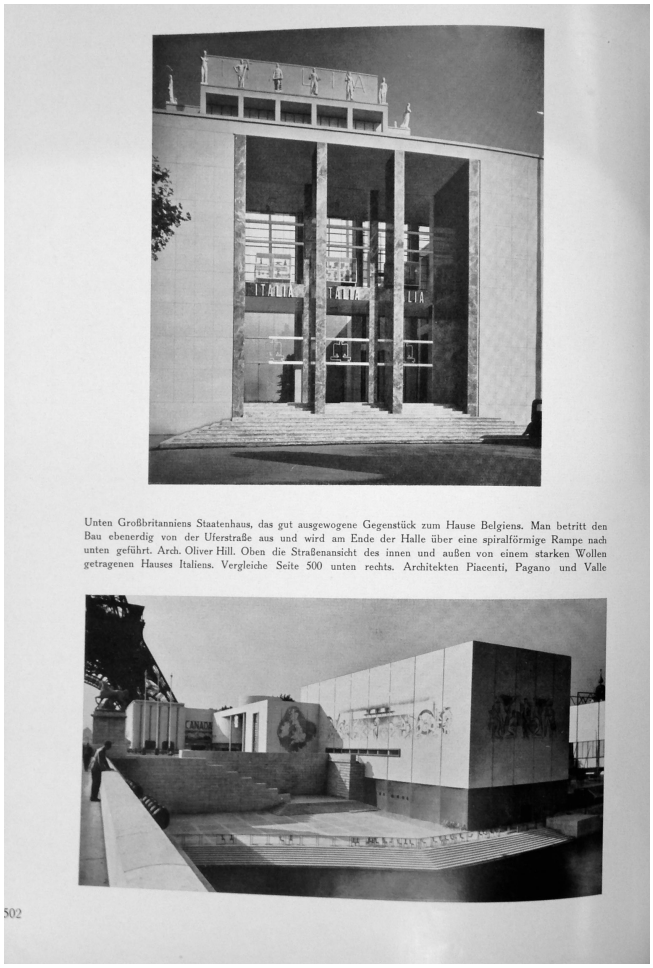
Arriva poi lo scenario romano, che è quello delle opere sportive del regime, ma non solo: viene riprodotto il colonnato e l'interno del Foro Mussolini di Enrico Del Debbio, posto a confronto con lo Stadio Berta di Firenze, riproposto a distanza di poco meno che un anno,

con tre fotografie non pubblicate in precedenza e con lo Stadio Mussolini a Torino di Fagnoni, Bianchini e Ortensi. Tutti questi esempi sono presentati con fotografie perfettamente leggibili e di medio formato, che prediligono l'uso del grandangolo a restituirne le proporzioni e il movimento fortemente circolare che il gioco di linee contribuisce a creare.
Non può inoltre mancare la Roma della Mostra della Rivoluzione Fascista, della quale, in linea con la pubblicazione periodica italiana, si presentano la facciata e il Sacrario dei Martiri, quest'ultimo in realtà con una fotografia inedita che ne lascia intravedere i caratteri giganti dell'insegna in alto.
Chiudono la rassegna le costruzioni romane di Del Debbio per l'Opera Nazionale Balilla, l'Hotel di Larco e Rava a Tripoli, le Case lavoro a Bissoncello di Griffini, i blocchi abitativi di San Siro di Adolfo Dell'Acqua e le abitazioni popolari milanesi di Cesare e Maurizio Mazzocchi, fino alle case popolari di Passanti e Perona a Torino e all'edilizia montana con la Torre al Sestrières di Vittorio Bonadè Bottino passando dall'Hotel "Principi di Piemonte", sempre al Sestrières, di Chevalley e Passanti, per un totale di ben 72 nomi di autori italiani citati.
Una puntualizzazione è doverosa per quanto riguarda l'impaginazione delle fotografie relative a opere italiane: come visto, predominano le medie e piccole dimensioni ma, in generale, le immagini sembrano fluttuare nello spazio bianco della pagina, rispettose dei margini ma senza un allineamento definito tra di loro e con i testi, quasi sempre solamente delle didascalie. Si tende perciò a chiudere la pagina con le illustrazioni ma a lasciar loro notevole respiro, pur nel "disordine" generale che pone tutto sul medesimo piano anche a livello di significato, senza cioè gerarchie di importanza nella presentazione.
Il 1934 prosegue con l'architettura portuale e navale, presentando il "Conte di Savoia" del Lloyd triestino di Pulitzer Finali, con grandi fotografie a piena pagina degli interni eleganti e la Nuova Stazione Marittima Andrea Doria a Genova di Luigi Vietti con 14 fotografie accreditate Marconi, Genova e un testo, ancora una volta, di Herbert Hoffmann. Quest'opera è tra le più celebrate, come visto, anche dalla redazione francese de "L'Architecture d'Aujourd'hui", perché vista come l'emblema della nuova architettura italiana. Per tale motivo, "Moderne Bauformen" sceglie di pubblicare le fotografie preferibilmente a metà pagina e al massimo due o tre per pagina, in una scansione ordinata e in una presentazione molto attenta all'estetica più che alla documentazione precisa della costruzione. I pavimenti

scintillanti e le luci tenui degli interni si alternano allora all'effetto scenografico determinato dalla rampa del pontile di accesso al porto: una sagoma scura di pilastri in controluce che va a incorniciare l'edificio sullo sfondo. Interessanti e innovative, in riferimento a questo determinato contesto di pubblicazione, sono le due fotografie che mostrano l'alto palo della luce in cemento dello stesso complesso portuale: nell'immagine in alto a destra esso è ripreso in modo ravvicinato e con un forte scorcio dal basso che lo fa svettare tagliando al centro e leggermente in diagonale il riquadro, con un richiamo visivo inequivocabile alla Torre di Maratona dello Stadio Giovanni Berta di Nervi. Più canonica da un punto di vista formale è la seconda fotografia, in basso a sinistra, che mostra tutta la facciata in lontananza del Ponte Andrea Doria con il medesimo lampione illuminato come una stella, in una ripresa notturna piuttosto suggestiva, per quanto non in bolla, che pare avvicinare l'architettura portuale a quella dei più moderni negozi milanesi, ricchi di insegne luminose e sfavillanti (Figura 180).



180. Fotografia Marconi, arch. Luigi Vietti, *Hafenstation Ponte Andrea Doria in Genua*, in "Moderne Bauformen", a. XXXIII, 1934, pp. 176-177.



181. S.a., arch. Piacentini, Pagano, Valle, *Haus Italiens*, in "Moderne Bauformen", a. XXXVI, 1937, p. 502.

A esclusione del 1936, 1938 e 1941, l'Italia risulta sempre presente tra le pagine del periodico tedesco, anche se con un'incidenza che va progressivamente rarefacendosi.

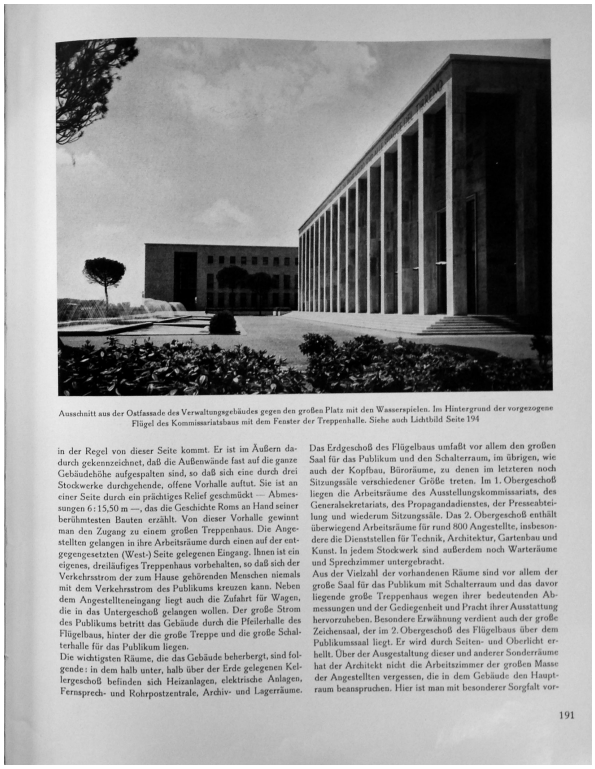
Nel 1935 i soli due architetti presenti sono Gio Ponti e Giuseppe Pagano: il primo, con la Cappella Borletti nel Cimitero di Milano, dove la fotografia della Cappella è microscopica e relegata all'angolo estremo in basso a destra della pagina, mentre campeggiano i due angeli scolpiti in marmo di Libero Andreotti, collocati al di sopra delle due porte bronzee di ingresso. Così anche per l'allestimento di Pagano per la *Saal des Fernflugs* alla Mostra dell'Aeronautica Italiana di Milano, dove a una vista più ampia dell'allestimento si affianca la fotografia miniaturizzata dell'ingresso alla Mostra, visto in notturna, ma soprattutto un primo piano ravvicinato e scorciato della figura allegorica del *Volo sui Mari* scolpita da Martini, la cui immagine fotografica è tagliata sui due lati laterali in modo trapezoidale, assai inusuale, così da seguire l'andamento delle linee della stessa figura scolpita che è rastremata come una colonna.

Il 1937 è invece l'anno dell'Esposizione Universale di Parigi e l'Italia è documentata, nell'articolo di Herbert Hoffmann, con il Padiglione opera degli architetti Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano e Cesare Valle, attraverso due fotografie: una generale con una vista sul fiume e i padiglioni di Italia, Belgio e Svizzera; l'altra invece con un primo piano sulla facciata del Padiglione Italia (Figura 181). Una curiosità è il refuso nella battitura del

nome di Piacentini che, nell'unico contesto in cui compare all'interno di "Moderne Bauformen" è documentato come "Piacenti", dunque mutilato nella desinenza finale.

Con il 1939 e l'aviorimessa in cemento armato di Pier Luigi Nervi a Orvieto e con gli Edifici Amministrativi per l'Esposizione Universale di Roma di Gaetano Minnucci del 1942, si chiude la stagione architettonica italiana tra le pagine di "Moderne Bauformen", perlomeno per quanto riguarda l'aspetto più prettamente costruttivo. Infatti, da lì in avanti, fino al termine della pubblicazione del periodico, verranno citati solamente esempi di arredo e di allestimento di interni, in particolar modo abitativi, milanesi e bolognesi: dunque l'occhio si sposterà maggiormente verso le arti decorative più che sull'architettura propriamente detta. Tornando a Nervi, nel fascicolo di apertura al 1939, quello di gennaio, vengono presentate cinque superbe fotografie Vasari che rendono in modo magniloquente gli esterni dell'edificio e la copertura a reticolato ogivale tipica dell'ingegnere. La modulazione della luce naturale riesce a rendere perfettamente la grana del materiale utilizzato così come il gioco di linee incrociate delle arcate dell'edificio, oltre alle sue proporzioni grazie all'inserimento, ancora una volta, della figura umana in campo, ai piedi di uno dei contrafforti esterni. La Germania pare insomma affascinata dal carattere ingegneristico italiano, molto meno dalla sua deriva monumentale, pressoché ignorata fino ad allora, almeno fino all'articolo del giugno 1942 sugli Edifici per Uffici progettati da Minnucci per l'E42.

Il testo dell'articolo è affidato a un ingegnere, Albert Gut di Monaco, che non tarda a inserire i disegni di pianta con la scala delle proporzioni e le misure effettive in tavole fuori testo. Ma l'apparato fotografico è impeccabile: sono 19 immagini di Cartoni di Roma, che documentano il complesso architettonico da ogni punto di vista, e che si soffermano in particolare sul colonnato di pilastri squadrati (Figura 182) che tanto ricorda le costruzioni tedesche del Reich. Il gioco di luci e ombre, la disposizione paratattica delle finestre che si perdono in lontananza, i giochi d'acqua delle fontane nelle vasche in facciata: tutto presenta un aplomb e una rarefazione senza precedenti, molto in linea con le fotografie dell'architettura tedesca presentate dalla rivista, in particolare modo con gli esempi di Speer già citati. L'utilizzo del grandangolo è qui predominante, insieme alla visione guidata sull'oggetto, incorniciando brani architettonici grazie alle finestre o ai pilastri delle balaustre interne, riprese volutamente in controluce così da assomigliare a vere cornici di una scenografia vuota e senza tempo. Gli interni si perdono all'infinito, come se fossero sale



Ausschnitt aus der Ostfassade des Verwaltungsgebäudes gegen den großen Platz mit den Wasserspielen. Im Hintergrund der vorgezogene Flügel des Kommissariatsbaus mit dem Fenster der Treppenhalle. Siehe auch Lichtbild Seite 194

in der Regel von dieser Seite kommt. Er ist im Äußern dadurch gekennzeichnet, daß die Außenwände fast auf die ganze Gebäudehöhe aufgespalten sind, so daß sich eine durch drei Stockwerke durchgehende, offene Vorhalle auftut. Sie ist an einer Seite durch ein prächtiges Relief geschmückt — Abmessungen 6:15,50 m —, das die Geschichte Roms an Hand seiner berühmtesten Bauten erzählt. Von dieser Vorhalle gewinnt man den Zugang zu einem großen Treppenhaus. Die Angestellten gelangen in ihre Arbeitsräume durch einen auf der entgegengesetzten (West-) Seite gelegenen Eingang. Ihnen ist ein eigenes, dreiläufiges Treppenhaus vorbehalten, so daß sich der Verkehrsstrom der zum Hause gehörenden Menschen niemals mit dem Verkehrsstrom des Publikums kreuzen kann. Neben dem Angestellteneingang liegt auch die Zufahrt für Wagen, die in das Untergeschoß gelangen wollen. Der große Strom des Publikums betritt das Gebäude durch die Pfeilerhalle des Flügelhaus, hinter der die große Treppe und die große Schalterhalle für das Publikum liegen.

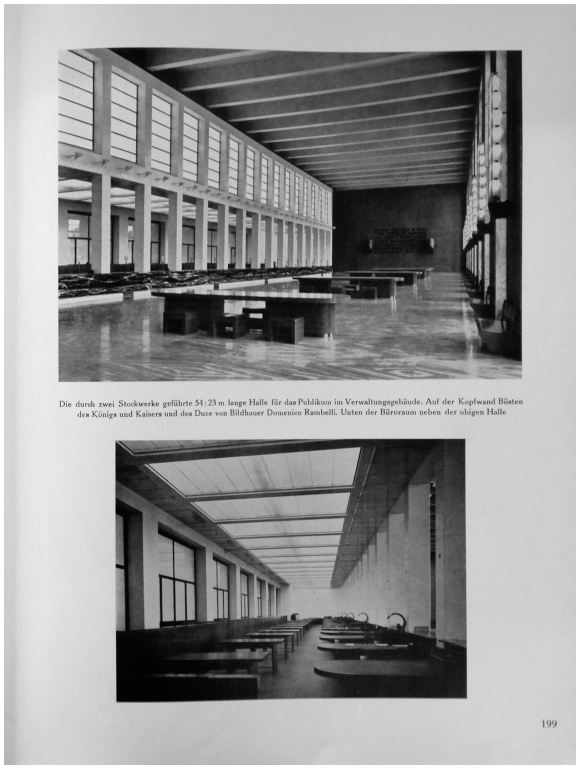
Die wichtigsten Räume, die das Gebäude beherbergt, sind folgende: in dem halb unter, halb über der Erde gelegenen Kellergeschoß befinden sich Heizanlagen, elektrische Anlagen, Fernsprech- und Rohrpostzentrale, Archiv- und Lagerräume.

Das Erdgeschoß des Flügelbaus umfaßt vor allem den großen Saal für das Publikum und den Schalterraum, im übrigen, wie auch der Kopfbau, Büroräume, zu denen im letzteren noch Sitzungssäle verschiedener Größe treten. Im 1. Obergeschoß liegen die Arbeitsräume des Ausstellungskommissariats, den Generalsekretariats, des Propagandadienstes, der Presseabteilung und wiederum Sitzungssäle. Das 2. Obergeschoß enthält überwiegend Arbeitsräume für rund 800 Angestellte, insbesondere die Dienststellen für Technik, Architektur, Gartenbau und Kunst. In jedem Stockwerk sind außerdem noch Warteräume und Sprechzimmer untergebracht.

Aus der Vielzahl der vorhandenen Räume sind vor allem der große Saal für das Publikum mit Schalterraum und das davor liegende große Treppenhaus wegen ihrer bedeutenden Abmessungen und der Gediegenheit und Pracht ihrer Ausstattung hervorzuheben. Besondere Erwähnung verdient auch der große Zeichensaal, der im 2. Obergeschoß des Flügelbaus über dem Publikumssaal liegt. Er wird durch Seiten- und Oberlicht erhellt. Über der Ausgestaltung dieser und anderer Sonderräume hat der Architekt nicht die Arbeitszimmer der großen Masse der Angestellten vergessen, die in dem Gebäude den Hauptraum beanspruchen. Hier ist man mit besonderer Sorgfalt vor-

191

182. Fotografia Cartoni, arch. Gaetano Minnucci, *Das Verwaltungsgebäude auf der Weltausstellung in Rom. Ausschnitt aus der Ostfassade*, in "Moderne Bauformen", a. XLI, 1942, p. 191.



Die durch zwei Stockwerke geführte 54:23 m lange Halle für das Publikum im Verwaltungsgebäude. Auf der Kopfwand Büsten des Königs und Kaisers und des Duce von Bildhauer Domenico Rambelli. Unten der Büroraum neben der obigen Halle

199

183. Fotografia Cartoni, arch. Gaetano Minnucci, *Das Verwaltungsgebäude auf der Weltausstellung in Rom. Halle für das Publikum - Büraum*, in "Moderne Bauformen", a. XLI, 1942, p. 199.

enormi, in cui predomina lo scintillio dei marmi e dei materiali (Figura 183): la maggior parte sono inanimati e silenziosi, ma altre volte vi sono invece i lavoratori seduti alle proprie scrivanie, affaccendati e attivi.

Ma la caratteristica dominante nella presentazione del *genius* italiano da parte di "Moderne Bauformen" a partire dal 1940 va, come accennato, in un'altra direzione, quella rivolta piuttosto agli arredi e agli allestimenti interni delle dimore milanesi. Emergono quindi nomi nuovi alla rivista, come Maurizio Tempestini, Melchiorre Bega e Giovanni Pestalozza, oltre allo Studio Ulrich e Angeli, De Carli e Olivieri di Milano, per gli arredi, così come a Lumen per le lampade. In dettaglio, nel 1940 sono proprio un'abitazione milanese di Tempestini, con pezzi di mobilia annessi, a essere documentata attraverso fotografie accreditate Porta; una dimora di Ulrich, sempre a Milano, con fotografie di Secco d'Aragona e la Casa D. a Milano di Melchiorre Bega, con immagine firmate Villani o gli interni di uffici di Giuseppe Pagano: immagini che puntano più alla rappresentazione elegante di un ceto sociale medio-alto e borghese, che sono indice di ricchezza e agio e non tanto della modernità o razionalità nella

gestione degli spazi. Si scelgono allora fotografie piuttosto grandi, che occupano la metà o l'intera pagina in modo da risultare perfettamente leggibili, soprattutto negli arredi e nelle opere d'arte che coronano gli ambienti ripresi e ne connotano la tipologia.

Un ultimo doveroso appunto va condotto infine nei confronti della rubrica *Auslands-Umschau und Zeitschriftenschau* poi *Mitteilungen aus der Fachwelt* di "Moderne Bauformen", la quale, in particolare dal 1940 in avanti, presenta numerosi esempi di immagini fotografiche tratte dalle riviste italiane, in particolare da "Casabella" di Giuseppe Pagano e da "Architettura" di Marcello Piacentini, ma anche, in misura minore, da "Rassegna di architettura", per il 1940, da "Domus" di Gio Ponti e poi da "Stile", dal 1941 al 1944; segno inequivocabile dei rapporti e delle politiche di scambi redazionali intercorrenti tra di esse e spunto critico-tematico per la trattazione e la ripresa di opere architettoniche anche all'interno degli articoli pubblicati dalla rivista tedesca e dedicati all'Italia, come nel caso degli Edifici per Uffici all'E42 di Minnucci, inseriti nella rubrica *Mitteilungen aus der Fachwelt* di ottobre 1940, e pubblicati con un articolo interamente dedicato nel giugno 1942.

In conclusione, per quanto riguarda la ricezione dell'architettura coeva italiana in Germania e la sua comunicazione per il tramite di una rivista quale "Moderne Bauformen", è lecito affermare che è soprattutto il generico modernismo a trionfare, così come le arti decorative e l'arredamento di interni; in particolar modo l'ambiente milanese e torinese rispetto a quello romano, di cui è certamente Del Debbio il rappresentante privilegiato. Laddove Piacentini compare solamente una volta e tra l'altro con un'immagine fotografica, come visto, di un'opera effimera realizzata non in territorio italiano e in collaborazione con Pagano e Valle, sono altri i nomi a imporsi, ovvero Pagano, su tutti, seguito da Nervi, Baldessari, Lingeri, Griffini, fino a Bega, Tempestini e Pestalozza, tra i più diffusi. Singolare, visto che Piacentini risulta sicuramente tra gli architetti italiani più operativi negli anni e tra l'altro uno dei più documentati all'interno della pubblicazione periodica nazionale, soprattutto in considerazione del carattere tradizionalista di "Moderne Bauformen" tra le due guerre, e degli intensi rapporti dello stesso Piacentini con l'ambiente architettonico ufficiale del Terzo Reich[455].

Una controtendenza dunque, nella politica editoriale della rivista tradizionalista tedesca, che dell'Italia non rende il monumentalismo e dunque la corrente più ufficiale e più vicina al regime, bensì gli aspetti più ingegneristici e razionalisti, da un lato, sontuosi e decorativi,

[455] Per approfondimenti, cfr.: Scarrocchia, Sandro, *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Skira, Milano 1999.

dall'altro, con un'impostazione generale e un orientamento che la avvicina maggiormente alla linea di un periodico quale "Domus" di Gio Ponti in Italia.

Conclusioni

L'analisi comparativa e trasversale del materiale iconografico pubblicato dai periodici di settore italiani tra le due guerre dà conferma del potere riservato all'utilizzo dell'immagine fotografica come mezzo comunicativo e divulgativo, non solo quantitativamente ma anche qualitativamente.

Potere che, va precisato, non è avulso dalla materialità della rivista, aspetto questo imprescindibile poiché ha a che vedere con i mezzi fisici e umani che le redazioni avevano a disposizione.

Per tale motivo, è risultato fondamentale il confronto con i materiali e i documenti d'archivio presenti e superstiti, i quali sono riusciti a rendere i retroscena, le difficoltà, i limiti che gli uomini di redazione dovevano affrontare. Ad esempio, un periodico come "Quadrante" nasceva senza mezzi, da una "colletta" tra i soci fondatori, i direttori e gli intellettuali che ne sposarono la causa, senza finanziamenti. Si trovava dunque a dover adottare il formato più conveniente, quello standard, ovvero senza "sciupio di ritagli", come diceva Bardi, utilizzando la carta patinata solamente per le tavole illustrate. "Quadrante" aveva un aspetto ruvido, a differenza delle più pregiate e agiate "Casabella" e "Domus", che utilizzavano entrambe una grammatura 100 e formati mai standard; ma anche di "Architettura", che invece riceveva finanziamenti pubblici addirittura in pieno periodo bellico.

Dall'incrocio dei materiali emersi dagli archivi di architetti, fotografi, editori, redattori e direttori è stato allora possibile arrivare a capire, anche se non sistematicamente, quali fossero le tirature dei principali periodici e perché esistessero determinate divergenze: "Quadrante", ancora una volta, doveva rimanere, da preventivo, entro le 1000 copie, poiché al di sopra di tale soglia ciascuna di esse veniva a costare di più. Numero che risultava ampiamente raddoppiato da "Casabella" negli stessi anni, mentre "Domus" riusciva ad arrivare a sette volte "Quadrante". Sempre dagli archivi, si sono ricavate fondamentali informazioni circa l'impianto grafico e tipografico delle riviste, in particolare riguardo a chi materialmente si occupava dell'impaginazione, della raccolta dei materiali e della curatela, oltre al modo in cui se ne faceva carico. Si capisce dunque che vi era Persico alla regia della prima fase di "Casabella", che era lui a impaginare insieme a Modiano. Ben presto restò la sola Anna Maria Mazzucchelli a gestire sia gli impaginati, che i materiali fotografici e anche gli apparati

critici: dalle lettere sono emerse infatti richieste di articoli, di giudizi e di consigli da parte di vari architetti alla stessa redattrice; come nel caso di Terragni, ma anche del direttore Pagano. Quest'ultimo non di rado delegava alla Mazzucchelli il compito di un'ultima revisione dei suoi testi. Così "Quadrante" era probabilmente il frutto di un lavoro coordinato tra Bardi e Modiano: era il direttore a impostare le tavole e i contenuti della rivista, mentre l'editore a metterli fisicamente in pagina, come è palesato dal carteggio tra i due. Mentre per "Architettura" era l'opera di Piacentini, evidentemente insieme al redattore capo Plinio Marconi, a determinare l'impianto grafico della rivista, impaginazione e raccolta di materiali editoriali.

Fondamentale è stato inoltre l'influsso della Mostra della Rivoluzione Fascista sull'aspetto grafico delle riviste di architettura italiane: è intorno al 1932 infatti che si attestano i maggiori cambiamenti sia negli impaginati, che a livello tipografico e nell'utilizzo della fotografia. Un mutamento che si è tradotto nell'utilizzo di caratteri, formati, fotografie, interventi grafici diversi. Sui periodici è inoltre palpabile l'importanza della ricezione delle teorie funzionaliste e moderniste in ambito tipografico, in particolare di matrice tedesca e russa, a loro volta veicolate da testi e da periodici esteri, i quali trovarono ampia diffusione anche in Italia, soprattutto nell'ambiente milanese. Resta il fatto che non tutte le riviste italiane siano cambiate nei primi anni Trenta: questo aspetto è capace di rendere la riconoscibilità e l'unicità di ciascuna di esse, le quali, pur presentando di base i medesimi avvenimenti e temi, riuscivano comunque ad assumere un aspetto formale sempre diverso tra loro. È sicuramente possibile affermare che la vera novità e modernità delle riviste italiane sta molto nella grafica e nell'impaginato, piuttosto che nella ricezione e nella divulgazione di immagini fotografiche, invece pressoché canoniche. Tra il 1932 e il 1933, in un modo diametralmente opposto, "Casabella" e "Architettura" subirono un mutamento sia di direzione che di impaginato, così come pure "L'Architettura italiana", mentre invece "Rassegna di architettura" restò sempre fedele alla sua prima formula. "Domus" ebbe infine un'evoluzione più lenta, senza cesure, cambiando forma e formule quasi impercettibilmente.

Analizzando l'impianto grafico è stato possibile capire che questo ha molto influito nella scelta e nell'utilizzo della fotografia da parte dei periodici: tranne che in pochi casi, come per Piacentini e Terragni, le riviste non commissionavano le proprie immagini e dunque si trovavano in possesso di fotografie spesso uguali ma che utilizzavano in modo diverso.

Perciò anche le più piccole manipolazioni, i minimi ritocchi e ritagli tipografici assumono un peso sul significato e nella definizione delle politiche iconografiche: di conseguenza, ciascun intervento manipolatorio non va banalizzato e considerato solamente come una pratica brutale ricorrente nelle tipografie per motivi di spazio. Anche perché, come dimostrato dal confronto iconografico tra riviste e autori diversi, in anni differenti, si sono riscontrate delle modalità ricorrenti nel trattamento delle immagini, adottate da ciascuna redazione, tanto da consolidarsi fino anche a sclerotizzarsi e ripetersi meccanicamente, andando così a determinare la vera, autentica "personalità" di ciascuna rivista. "Quadrante" impaginava sempre le fotografie da sole, nella pagina di destra, mai mischiate con il testo; "Casabella" era invece solita dividere in due parti l'immagine fotografica per determinare la continuità nella doppia pagina tipografica.

In merito all'utilizzo della fotografia di architettura, i periodici italiani recepiscono sicuramente un rinnovamento, scegliendo di pubblicare immagini che attestano quello "sbilanciamento" del punto di vista tipico delle avanguardie e della modernità fotografica degli anni Venti, ma allo stesso tempo coesistono comunque formule più tradizionali di rappresentazione fotografica del manufatto architettonico. Indubbia è l'eco che ha avuto la ricerca fotografica di matrice tedesca sulle riviste italiane, in parte per prossimità geografica ma soprattutto grazie alla circolazione sul territorio nazionale di manuali e di periodici stranieri che divulgavano tale fotografia, oltre al ruolo rivestito dai grandi eventi espositivi europei, ai quali gli stessi architetti italiani parteciparono: eclatante fu la mostra *Film und Foto* di Stoccarda, nel 1929. La ricezione di una fotografia di architettura più prettamente moderna avvenne diversamente tra una rivista e l'altra: "Casabella" la accolse pienamente, pubblicando opere dello stesso Moholy-Nagy, o le recensioni di Persico alla fotografia tedesca, francese e russa; "Quadrante" utilizzava molte fotografie di autori coevi, tra cui Federico Patellani, Enrico Peressutti, Giuseppe Tucci, così come "Domus" che, nel 1932, portò avanti una rubrica interamente dedicata alla fotografia contemporanea, inaugurata all'indomani del famoso *Discorso sull'arte fotografica* di Gio Ponti. "Architettura" invece ne rimase pressoché estranea, anche conseguentemente al fatto di pubblicare ben poche opere di architetti esteri. Si sono però riscontrate, all'interno del periodico romano, delle immagini fotografiche con caratteristiche ricorrenti, delle modalità di ripresa e impostazioni formali che derivavano dai progressi tecnici e dalle rivoluzioni culturali della fotografia stessa in quegli

anni, indubbia eredità del Bauhaus o del Costruttivismo russo. Modalità che, nel contesto romano e ufficiale, subivano paradossalmente un maggiore carico ideologico: le opere del regime fascista, dalle piccole Case del Fascio di provincia ai monumenti funebri e votivi, dall'edilizia religiosa ai grandi cantieri pubblici di stazioni ferroviarie, uffici postali e palazzi di giustizia o ministeriali, venivano preferibilmente pubblicate da "Architettura" con un punto di vista fortemente scorciato dal basso, che enfatizzava la volumetria del soggetto e ne falsava le proporzioni.

Tale aspetto è indice tra l'altro di una notevole distanza culturale che separa ad esempio la comunicazione dell'architettura in ambito italiano da quello tedesco. Mentre nel primo sono proprio le riprese dal basso verso l'alto a essere più connotate politicamente e ideologicamente, in Germania, come testimoniato dalla tradizionalista "Moderne Bauformen", la modalità di ripresa fotografica dell'architettura del nazionalsocialismo prediligeva una prospettiva esclusivamente e fortemente centrale, quasi a incanalare verso un punto lontano e univoco, potente per forza di cose, tutta l'attenzione dell'osservatore e risultando perciò dominante. A mio avviso, tale diversità di comunicazione dell'architettura per mezzo della fotografia è probabilmente derivato dal differente clima culturale nelle due nazioni. In Italia, il sovraccarico ideologico coinvolgeva quelle riprese in cui l'oggetto architettonico incombeva sull'osservatore, veniva deformato nelle proporzioni in modo da risultare più monumentale e ciclopico, invadendo quasi per intero il campo. In Germania invece, la comunicazione dell'architettura di regime passava per l'ordine, l'ortogonalità delle linee della composizione fotografica, per la focalizzazione sull'unico punto di fuga. Tendenza che andava a escludere i punti di vista fortemente decentrati rispetto alla mezza altezza dell'oggetto architettonico. Nell'ambiente tedesco, a differenza di quello italiano, la fotografia non doveva dunque persuadere ma presentare l'architettura come un dato di fatto inappellabile. Le riprese dal basso verso l'alto, che tanto "piacevano" al fascismo, nell'ambiente culturale tedesco rimandavano inevitabilmente alle sperimentazioni fotografiche in uso nei laboratori del Bauhaus ed erano strettamente connesse dunque a quell'arte degenerata di autori come Moholy-Nagy, El Lisitskij e Feininger, da cui il nazionalsocialismo prese ben presto le distanze.

In conclusione, dall'insieme di grafica, tipografia, impaginato e fotografia, scaturiscono le politiche editoriali iconografiche adottate dai maggiori periodici di settore nazionali, la loro

modalità di comunicazione dell'architettura nei confronti del pubblico degli anni Trenta. "Casabella" si muoveva evidentemente nella direzione di una spiccata emozionalità che voleva far scaturire dalla propria narrazione dell'architettura e dalla presentazione di autori e di eventi. Non interessava la leggibilità dell'opera in sé, quanto piuttosto il messaggio che si sceglieva di veicolare e la sensazionalità dei mezzi utilizzati: un'impostazione grafica impeccabile, fotografie e carta bianca patinata di ottima qualità. Dal canto suo "Quadrante", molto più povera nei mezzi, puntava tutto sulla propaganda, assumendo toni accesi sia nella critica che nell'apparato iconografico, attraverso l'utilizzo di forti cortocircuiti semantici che risultavano dalla giustapposizione di fotografie, dai montaggi e dai fotomontaggi, i quali connotavano così quella che si proclamava essere una rivista politica. Infatti, proprio come le riviste d'avanguardia, la sua parabola si consumò in pochi anni.

Infine "Architettura" voleva avere una valenza eminentemente educativa, didattica, che si traduceva con la presentazione di un apparato fotografico in cui il soggetto architettonico risultava perfettamente leggibile sotto tutti i suoi aspetti, in un modo completo e reale. Il periodico romano doveva infatti formare le nuove generazioni di architetti, circolando nelle Scuole e nei Politecnici, in ambito accademico e istituzionale; doveva non di meno indottrinare, poiché era l'organo ufficiale del regime. Questo tono ideologico è ben palese e traspare soprattutto a livello iconografico.

In definitiva dunque, è pienamente verificato l'assunto per cui il solo apparato iconografico delle riviste, in modo autonomo dai testi critici, è in grado di restituire una lettura esaustiva e una ricostruzione storica puntuale delle vicende architettoniche italiane sotto il fascismo, testimoniandone dettagliatamente le evoluzioni: dai rinnovamenti in chiave moderna della fine degli anni Venti, all'iperproduttività del regime di inizio Trenta (un periodo in cui tutti gli architetti italiani trovano campo d'azione e capacità di espressione), al progressivo rarefarsi dei linguaggi moderni e internazionali nella seconda metà del decennio, per terminare con la deriva monumentale, ufficiale e algida degli anni Quaranta, dove invece la chiusura è netta e inderogabile.

Appendice I

Schede tecniche delle riviste

Architettura e Arti Decorative/Architettura

Rivista d'arte e di storia (1928-1931); Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti (1932-1943)

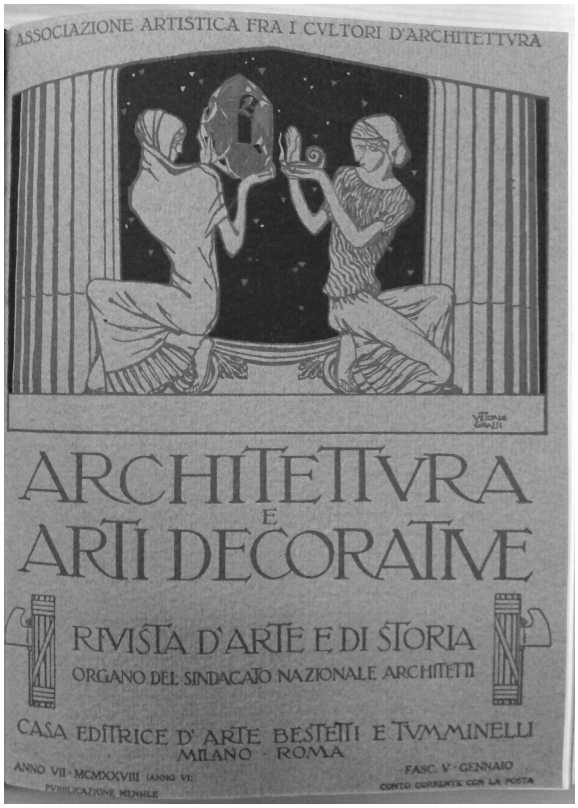
[1921-1943] – Annate schedate: 1928-1943

Direttori: Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini (1921-1927); Alberto Calza Bini (1927-1930); Arnaldo Foschini (1930-1931); Marcello Piacentini (1932-1943)

Roma-Milano, Bestetti e Tumminelli (1921-1931); Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli (1932-1933); Milano, Fratelli Treves (1934-1938); Milano, Aldo Garzanti (1939-1943)

Mensile – Formato: cm 21 x 28 (1921-1931); cm 22 x 29 (1932-1940); cm 24 x 32 (1941-1943)

Fondata a Roma nel 1921 da Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, che la dirigono fino al 1927, la rivista, corredata da un ampio e particolareggiato repertorio fotografico in bianco e nero e da dettagliate tavole fuori testo, presenta con estremo rigore saggi e contributi critici sull'architettura,



1. "Architettura e Arti Decorative", a. VII, n. V, gennaio 1928. Copertina di Vittorio Grassi.

sull'arte e sul restauro, con una particolare attenzione alle tendenze internazionali.

In seguito all'avvicendamento alla direzione dell'architetto Alberto Calza Bini, dal novembre 1927 il periodico mensile si candida ben presto a diventare l'organo ufficiale di diffusione delle posizioni architettoniche del Sindacato Nazionale Architetti. Con Plinio Marconi redattore capo responsabile, all'interno del consiglio direttivo collaborano negli anni personalità come Edgardo Negri,

Carlo Cecchelli, Gino Chierici, Giovanni Muzio e gli stessi Giovannoni e Piacentini. Nel 1930, all'assunzione della direzione da parte di Arnaldo Foschini, si aggiungono anche Vincenzo Fasolo, Francesco Fichera e Antonio Maraini. Nel 1931 la rivista si trasforma in "Architettura", periodico diretto da Piacentini ed espressione ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Architetti. "Architettura" diviene la rassegna del regime, presentando le opere e le figure più impegnate nella costruzione di un'architettura "nazionale", con una impaginazione spoglia e con un'ampia documentazione iconografica. Alla redazione si aggiungono dunque Gaetano Minnucci e Mario Paniconi, mentre Enrico Del Debbio entra a far parte del consiglio direttivo della rivista dal 1936. A partire da aprile 1941, "Architettura" si fonde con "Rassegna di architettura", mantenendo la medesima struttura e il consiglio direttivo romano. La rivista viene stampata dalla società Anonima per l'Arte della Stampa Rizzoli e C. di Milano.

Bibliografia essenziale

De Seta, Cesare, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Roma-Bari 1972.

Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002.

Architettura (L') Italiana

Periodico mensile di Costruzione e di Architettura Pratica (1928-1932); Periodico mensile di architettura tecnica (1933-1941); Rivista mensile di architettura tecnica (1942); Tecnica - economia e politica - edilizia (1942-1943)

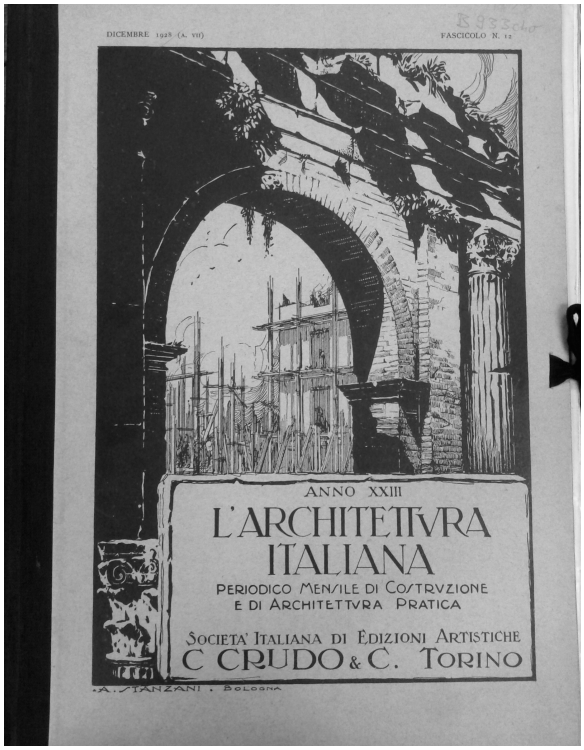
[1905-1943] – Annate schedate: 1928-1943

Direttori: Giuseppe Lavini (1905-1925); Pietro Betta (1926-1927); Cristoforo Crudo (1928-1932); Armando Melis (1933-1942); [Emilio Pifferi] (1942-1943)

Torino, Società Italiana di Edizioni Artistiche C. Crudo & C. (1905-1933); Torino, S. Lattes & C. Editori (1934-1937); Torino, Editrice Libraria Italiana (1938-1942); Milano, Gruppo Editoriale Domus S. A. (1942-1943)

Mensile – Formato: cm 25 x 36 (1905-1932); cm 24 x 31/34 (1933-1943)

Fondata a Torino nel 1905, per molti anni "L'Architettura italiana" rappresenta l'unico organo tecnico e specialistico in materia nel panorama nazionale: un vasto album sulla situazione architettonica e sull'attività edilizia in Italia in grado di rappresentare le caratteristiche formali e lo stato della realtà



1. "L'Architettura italiana", a. XXIII, n. 12, dicembre 1928. Copertina di A. Stanzani, Bologna.

professionale dell'epoca, in particolar modo documentata a livello locale e per i centri minori. Ogni fascicolo è dedicato a un progetto diverso, corredato da piante, particolari, illustrazioni e tavole fuori testo in bianco e nero. Fino al 1932, il periodico ha l'aspetto di un album con fogli sciolti raccolti in cartelle di tela o cartone, legate con lacci. Sotto la direzione di Pietro Betta, in particolare nel 1927, la rivista ospita tra le sue pagine il programma e le dichiarazioni del Gruppo 7, portando avanti la causa del rinnovamento architettonico nazionale. Nel 1933 la direzione è assunta da Armando

Melis e il periodico cambia aspetto a livello grafico e tipografico: viene ridotto di dimensioni e rilegato in fascicolo. Arrivano in redazione Arturo Midana e Mario Dezzutti. Con la guerra la rivista viene acquisita dall'Editoriale Domus, spostando la storica sede torinese a Milano per cessare le proprie pubblicazioni definitivamente nel 1943.

Bibliografia essenziale

Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002.

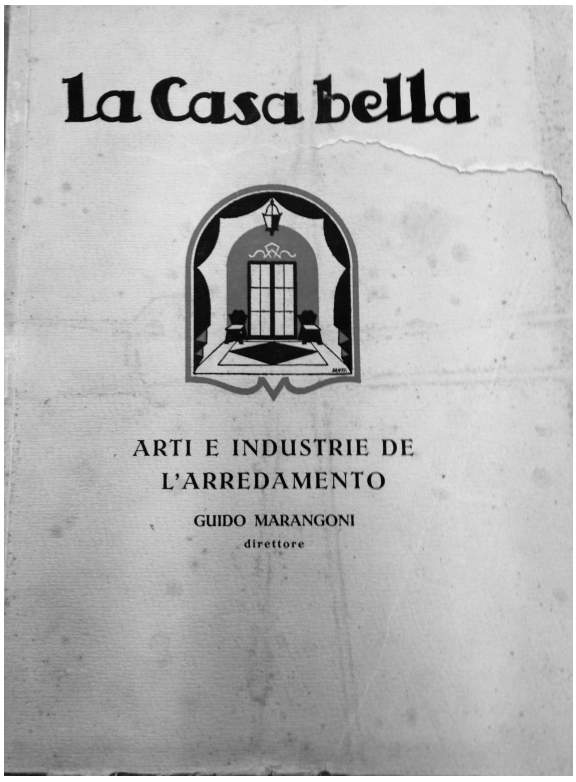
Casa bella (La)/Casabella/
Casabella-Costruzioni/
Costruzioni-Casabella

Arti e industrie de l'arredamento (1928); Rivista per gli amatori de La Casa bella (1928-1929); Rivista mensile (1931-1933); Rivista mensile di architettura e di tecnica (1934-1935; 1940-1943); Rivista mensile di architettura (1936-1939)

[1928-] – Annate schedate: 1928-1943

Direttori: Guido Marangoni (1928-1930); Arrigo Bonfiglioli (1930-1932); Giuseppe Pagano (1933-1934); Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico (1935-1936); Giuseppe Pagano (1936-1943)

Milano, Studio Editoriale Milanese (1928-1932); Milano, Editoriale Domus S. A. (1933-1943)
Mensile – Formato: cm 23 x 31/32 (1928-1932); cm 28 x 29/31 (1933-1943)



1. "La Casa bella", a. I, n. 1, gennaio 1928. Copertina.

Il mensile, diretto da Guido Marangoni fino al gennaio del 1930, vede la luce a Milano nel 1928. Dedicata agli esperti del settore, "La Casa bella" nasce con un precipuo interesse per l'arte decorativa e per l'arredamento, anche attraverso rubriche dedicate all'alimentazione, alla musica e al giardino, oltre a tematiche più prettamente femminili come il merletto. Dal 1930 al 1932 succede alla direzione della rivista Arrigo Bonfiglioli ed Edoardo Persico vi collabora già come redattore. Nel gennaio 1933, in corrispondenza con l'acquisto della testata da parte dell'Editoriale Domus con Gianni Mazzocchi, ne diviene direttore Giuseppe Pagano, con Persico e Giancarlo Palanti redattori: il periodico cambia nome in "Casabella" e offre adesso una panoramica esaustiva sulle più avanzate vicende architettoniche nazionali ed internazionali, abbandonando progressivamente le arti

decorative. Dai primi anni Trenta arriva in redazione Anna Maria Mazzucchelli, come segretaria prima e come redattrice poi. Nel gennaio 1935 Persico diviene condirettore della rivista, rimanendovi fino alla sua morte, nel gennaio 1936: da questa data, Pagano riassume dunque la direzione unica del periodico. Nel 1938 la testata muta nuovamente nome in "Casabella-Costruzioni" e nel 1940 in "Costruzioni-Casabella".

Le travagliate vicende della rivista coincidono con le vicissitudini personali del suo direttore Pagano, acuendosi nel dicembre 1943: al momento del suo arresto e della sua successiva deportazione, "Costruzioni-Casabella" sospende infatti temporaneamente le pubblicazioni su iniziativa del Ministero della Cultura Popolare, per poi riprendere le stampe nel 1946.

Bibliografia essenziale

Astarita, Rossano, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, Jaca Book, Milano 2010.

Baglione, Chiara, *Casabella 1928-2008*, Electa, Milano 2008.

"Casabella", numero speciale *Casabella cinquant'anni 1928-1978*, n. 440-441, ottobre-novembre 1978.

De Seta, Cesare, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Roma-Bari 1972.

De Seta, Cesare, *Il destino dell'architettura: Persico, Giolli, Pagano*, Laterza, Roma-Bari 1985.

De Seta, Cesare, *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Jaca Book, Milano 2008.

Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002.

Mazzucchelli, Anna Maria, *Gli anni di Casabella*, in Di Puolo, Maurizio (a cura di), *Edoardo Persico (1900-1936)*, catalogo della mostra, (Galleria AAM, Roma, gennaio 1978), s.n., Roma 1978.

Universo, Mario (a cura di), *Casabella. Per l'evoluzione dell'architettura dall'arte alla Scienza (1928-1943)*, Canova, Treviso 1978.

Domus

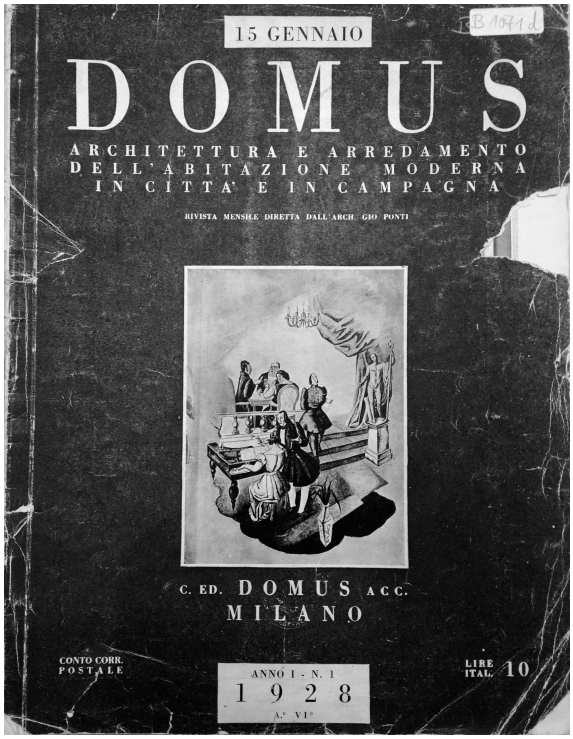
Architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna (1928-1929); L'arte nella casa (1929-1938); L'arte nella casa. La rivista del lavoro italiano di qualità (1938-1940); Le arti nella casa (1941-1943)

[1928-] – Annate schedate: 1928-1943

Direttori: Gio Ponti (1928-1940); Massimo Bontempelli, Giuseppe Pagano, Melchiorre Bega (1941-1942); Massimo Bontempelli, Guglielmo Ulrich, Melchiorre Bega (1942-1943); Melchiorre Bega (ottobre-dicembre 1943)

Milano, Casa editrice Domus, poi Domus S. A. Editoriale, poi Editoriale Domus S. A. (1928-1943);
Mensile – Formato: cm 23 x 30 (1928-1931); cm 24 x 32 (1932-1943)

"Domus" nasce a Milano nel 1928, sotto la direzione di Gio Ponti e con Alberta Plancher come condirettore responsabile fino al 1929. Fin da subito la rivista, il cui primo sottotitolo è "architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", manifesta il suo orientamento in direzione di un rinnovamento in campo architettonico, prestando particolare



1. "Domus", a. I, n. 1, gennaio 1928. Copertina.

attenzione nei confronti dell'arredamento e delle arti decorative italiane, senza trascurare argomenti cari al pubblico femminile dell'epoca, come l'arte della casa, il giardinaggio e la cucina. Tra gli obiettivi della rivista, delineati da Ponti negli editoriali, predomina l'importanza conferita all'estetica dell'oggetto e degli arredi, così come un'attenzione particolare allo stile nel campo della produzione industriale.

Ben presto, con l'arrivo a Milano dell'editore marchigiano Gianni Mazzocchi, la rivista viene acquisita dall'Editoriale Domus, casa editrice da quest'ultimo costituita.

Ponti resta alla direzione unica della rivista

fino al 1940, per poi allontanarsene in seguito a un diverbio con l'editore. Dal 1941, "Domus" viene affidata ai direttori Massimo Bontempelli, Giuseppe Pagano e Melchiorre Bega. Nel 1942 Guglielmo Ulrich subentra al posto di Giuseppe Pagano, mentre dal 1943 Melchiorre Bega ne diviene direttore unico. "Domus" continua le sue pubblicazioni anche negli anni della guerra, ma con continui cambi di direzione e con il necessario spostamento a Bergamo della stampa della rivista, fino alla sospensione delle pubblicazioni nel 1945.

Bibliografia essenziale

Bracco, Sergio, *Il disegno signorile. Domus 1930/40. Grafica per la pubblicità e l'arredo*, Officina, Roma 1997.

Caputo, Juliette, *Domus: 45 ans d'architecture, design, art*, Domus, Milano 1973.

De Carlo, Giancarlo, *Scritti per Domus*, Domus, Rozzano 2005.

Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Fiell, Charlotte, Fiell, Peter (a cura di), *Domus 1928-1999. The quintessential of modernism*, Taschen, Köln 2006.

Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002.

Ponti Licitra, Lisa, *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo, Milano 1990.

Sermisoni, Silvia (a cura di), *Gio Ponti. Cento lettere*, Rosellina Archinto, Milano 1987.

Emporium

Rivista mensile illustrata d'arte e di coltura (1928-1931); Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura (1932-1941); Rivista mensile d'arte e di cultura (1942-1943)

[1895-1964] – Annate schedate: 1928-1943

Direttori: Paolo Gaffuri e Arcangelo Ghisleri (1895-1900); Vittorio Pica (1900-1930); Arcangelo Ghisleri (1931-1938); Istituto Italiano d'Arti Grafiche (1938-1964)

Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche

Mensile – Formato: cm 18 x 25

1. "Emporium", vol. LXVII, n. 397, gennaio 1928. Copertina di Pino Pinetti.

Appartenendo al genere delle riviste illustrate, "Emporium" viene fondata a Bergamo nel 1895 da Paolo Gaffuri e Arcangelo Ghisleri, su ispirazione dell'inglese "The Studio. An illustrated magazine of fine and applied art", apparso a Londra nel 1893. Edita dall'Istituto d'Arti Grafiche, essa trova anche numerosi riferimenti stilistici in altre riviste del genere, in particolare con "Pan", fondata a Berlino nel 1895, e "Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben", pubblicata a Monaco dal 1896.

"Emporium" accoglie linguaggi eterogenei con una vocazione sempre internazionale, svolgendo dunque un ruolo importante nel divulgare le maggiori correnti artistiche europee, sia del passato che contemporanee, puntando al rinnovamento e alla vivificazione della "coltura media nazionale".

Ospita al suo interno una ricchissima documentazione fotografica anche con splendide tavole fuori testo, in bianco e nero e a colori, spesso con riproduzioni di capolavori raramente comparsi all'interno delle altre pubblicazioni coeve. Collaborando

nelle varie epoche con i più grandi specialisti in ogni settore artistico, tra cui lo stesso Vittorio Pica, Roberto Papini, Ugo Nebbia e Antonio Nezi, "Emporium" non trascura alcun soggetto, dalla scultura alla pittura, dall'architettura alla grafica, fino alle incisioni, alle arti decorative e all'arredamento, seguendo e documentando tutte le manifestazioni artistiche e culturali sia nazionali che internazionali, come le Biennali di Venezia e di Monza, le Triennali di Milano e le Esposizioni Universali.

Bibliografia essenziale

Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Convegno (Scuola Normale Superiore di Pisa, 30-31 maggio 2007), Edizioni della Normale, Pisa 2009.

Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Convegno, (Scuola Normale Superiore di Pisa, 4-5 novembre 2011), Edizioni della Normale, Pisa 2014.

Caldara, Chiara, *La nascita di "Emporium" nelle carte dell'archivio Gaffuri della biblioteca civica Angelo Mai*, in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, Anno Accademico 2008-2009*, Sestante, Bergamo 2010.

Mirandola, Giorgio (a cura di), *"Emporium" e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, Nuovo istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1985.

Quadrante

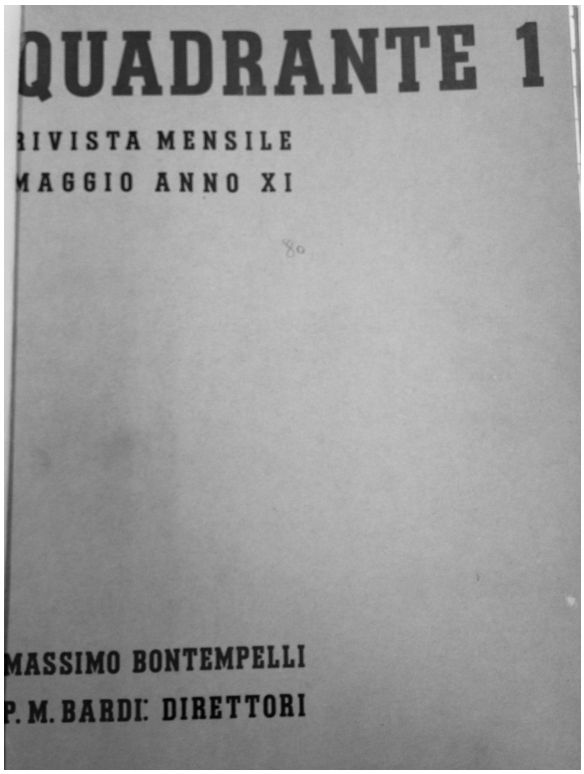
Rivista mensile (1933-1934); Rivista mensile illustrata (1934-1936)

[1933-1936] – Annate schedate: 1933-1936

Direttori: Massimo Bontempelli e Pier Maria Bardi (1933-1936)

Milano, Società Grafica G. Modiano (maggio 1933-ottobre 1935); Milano-Roma, Arti Grafiche Bertarelli (novembre-dicembre 1935-ottobre 1935); Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche di Tumminelli & C. (ottobre 1936)

Mensile – Formato: cm 23 x 30



1. "Quadrante", a. I, n. 1, maggio 1933. Copertina.

La rivista "Quadrante" viene fondata a Milano nel maggio 1933. Diretta da Massimo Bontempelli e da Pier Maria Bardi, entrambi non architetti, essa spazia dall'attività letteraria, e artistica, a quella politica e morale della vita culturale italiana. Il periodico nasce nell'ambiente artistico e nello spazio fisico della Galleria del Milione: senza mezzi, né finanziamenti pubblici, bensì solamente con un capitale sociale degli stessi collaboratori, tra i quali si annoverano, tra gli altri, i due direttori, Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Enrico Griffini, Pietro Bottoni. Rivista vivace, di critica e polemica, ideologica e colta più che di informazione, essa si rivolge particolarmente agli architetti, divenendo ben presto tribuna del razionalismo italiano, con un'apertura internazionale a Walter Gropius, Mies Van der Rohe e soprattutto a Le Corbusier.

"Quadrante" è una rivista politica che si batte per un rinnovamento dell'architettura e della cultura italiana perorando la causa del razionalismo come arte di Stato, come arte fascista, combattendo a spada tratta l'accademismo e il falso modernismo.

Dopo vari avvertimenti da parte del capo

dell'Ufficio Stampa Gaetano Polverelli, ma soprattutto in seguito a un corsivo di Bardi contro la Scuola dei Segretari Federali, la pubblicazione di "Quadrante" viene interrotta per ordine di Starace nel 1936.

Bibliografia essenziale

Biscossa, Franco, "*Quadrante": Il dibattito e la polemica*, in Ernesti, Giulio, (a cura di), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia Fascista*, Lavoro, Roma 1988.

Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002.

Jannière, Hélène, *Images d'une ville moderne pour l'Italie fasciste: La photographie publiée, Quadrante 1933-1936*, in Pousin, Frédéric, *Figures de la ville et construction des savoirs*, CNRS Éditions, Paris 2005.

Rifkind, David, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Premio James Ackerman per la storia dell'architettura 2011, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Marsilio, Venezia 2012.

Tentori, Francesco, *P. M. Bardi con le cronache artistiche de "L'Ambrosiano" 1930-1933*, Mazzotta, Milano 1990.

Tentori, Francesco, *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, testo&immagine, Torino 2002.

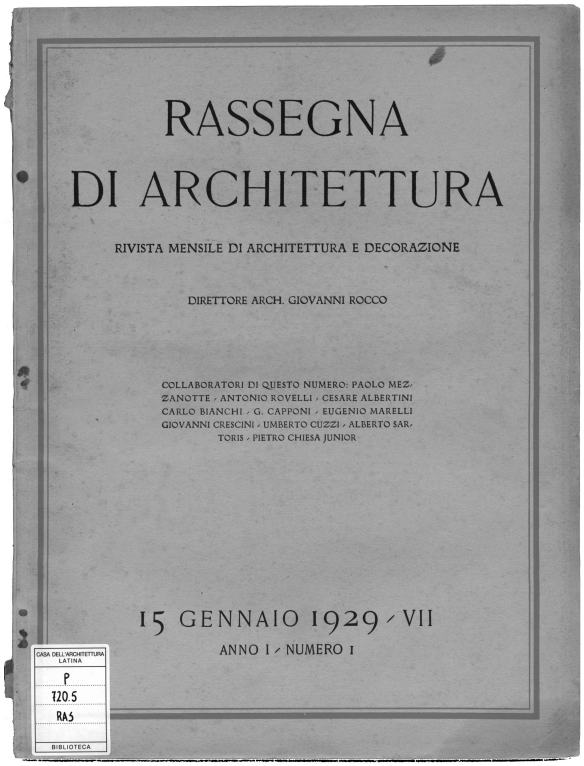
Rassegna di Architettura

Rivista mensile di architettura e decorazione (1929-1940)

[1929-1940] – Annate schedate: 1929-1940

Direttori: Giovanni Rocco (1929-1939); Antonio Cassi Ramelli (1940)

Milano, Istituto Grafico Bertieri
Mensile – Formato: cm 25 x 33


RASSEGNA
DI ARCHITETTURA
RIVISTA MENSILE DI ARCHITETTURA E DECORAZIONE
DIRETTORE ARCH. GIOVANNI ROCCO
COLLABORATORI DI QUESTO NUMERO: PAOLO MEZZANOTTE - ANTONIO ROVELLI - CESARE ALBERTINI CARLO BIANCHI - G. CAPPONI - EUGENIO MARELLI GIOVANNI CRESCINI - UMBERTO CUZZI - ALBERTO SARTORIS - PIETRO CHIESA JUNIOR
15 GENNAIO 1929 - VII
ANNO I - NUMERO 1
CASA DELL'ARCHITETTURA LATINA
P
720.5
RAS
BIBLIOTECA
1. "Rassegna di architettura", a. I, n. 1, gennaio 1929. Copertina.

"Rassegna di architettura" viene fondata a Milano nel 1929. Diretta da Giovanni Rocco, la rivista rimane fedele a se stessa, alla sua linea editoriale, fino a tutto il 1940. Edita dall'Istituto Grafico Bertieri di Milano, da sempre in prima linea a favore del tradizionalismo in campo tipografico e grafico, il periodico mantiene al suo interno un'impostazione grafica generale e un impaginato piuttosto statici e ben poco accattivanti.

Fin dal programma di esordio, ribadito nel 1931 e nel 1936 dal comitato direttivo, la rivista si caratterizza per il suo eclettismo e pluralismo, cambiando i propri collaboratori per ciascun numero, fermo restando il suo intento di pubblicare autori famosi e affermati piuttosto che giovani, la prerogativa accordata all'architettura italiana e, in modo affine con "L'Architettura italiana", la volontà espressa di oggettività che rifugga la faziosità e le polemiche.

Per quanto eclettica nelle scelte e nei contenuti, "Rassegna di architettura" mantiene una sua coerenza e omogeneità proprio grazie all'impianto grafico e tipografico, così come nell'utilizzo dell'immagine pubblicata. Nel 1940 la direzione viene assunta dall'architetto Antonio Cassi Ramelli, fino alla fusione della testata con "Architettura" di Marcello Piacentini nell'aprile 1941.

Bibliografia essenziale

Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002.

Stile (lo)

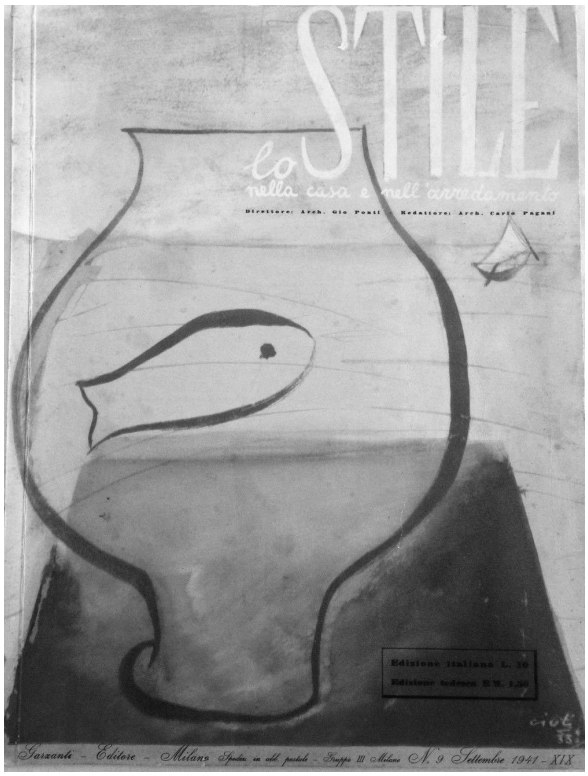
nella casa e nell'arredamento (1941-1943)

[1941-1947] – Annate schedate: 1941-1943

Direttore: Gio Ponti (1941-1947)

Milano, Garzanti

Mensile – Formato: cm 24 x 32



1. "lo Stile", a. I, n. 9, settembre 1941. Copertina di Enrico Ciuti.

"lo Stile" è la rivista fondata a Milano e diretta da Gio Ponti dal 1941, all'indomani del suo distacco da "Domus". Testimonianza dell'impegno culturale e della versatilità del suo direttore nel periodo drammatico della guerra, dalle pagine di "lo Stile" Ponti elabora la sua nuova visione progettuale tutta incentrata sulla leggerezza e sulla sperimentazione artistica e formale.

La rivista si contraddistingue immediatamente per la finezza delle copertine e per le impaginazioni inedite pur nella povertà dei mezzi, nella grafica inventata, nero-rosso-nero, positivo-negativo, e nei continui neretti. Non mancano le riflessioni sul futuro e sul passato dell'architettura moderna: tribuna per letterati e architetti, per scrittori e pittori, "lo Stile" ha come ambizione quella di divenire un mensile d'arte con un editore, un pubblico e una pubblicità che invece sono fuori dal contesto dell'arte. Ponti, con la stretta collaborazione di Carlo Pagani e di Lina Bo, riesce a rivolgersi a tutti in un modo diretto, alle volte onirico, senza separazione tra le arti, bensì in un mélange di espressioni e in un clima tanto magico e sospeso da risultare irreale poiché in controtendenza con la situazione reale del Paese. L'Italia e l'arte, l'architettura e la guerra sono i temi più scottanti che emergono tra le sue pagine, oltre agli scritti di Giorgio De Chirico, Alfonso Gatto, Irene Brin e Massimo Bontempelli, alle poesie di Filippo De Pisis e ai film di architetti come BBPR o ai pensieri di Pier Luigi Nervi.

Nella perfetta simultaneità di arte antica e moderna, Ponti presenta lo stile di architetti e di poeti, dedicando a essi lunghi articoli e un corredo iconografico nutrito: Giovanni Michelucci, Luigi Vietti, Adalberto Libera, Carlo Mollino, Pietro Bottoni, tra gli altri.

Vera è la rivista di Ponti, immaginario il suo interlocutore, un popolo di architetti a cui egli si rivolge con il "sogno" di "costruire, non ricostruire". Con il passare degli anni, "lo Stile" diviene l'ossessionato e personale diario di Ponti, il quale postilla tutto, arrivando a scrivere con ventidue pseudonimi, fino a lasciare parlare esclusivamente le copertine da lui dipinte, sola espressione del suo pensiero dal 1945 al 1947.

Bibliografia essenziale

Martignoni, Massimo, *Gio Ponti. Gli anni di stile (1941-1947)*, Abitare Segesta, Milano 2002.

Architecture (L') d'Aujourd'hui

Revue internationale d'architecture moderne (1930-1940)

[1930-] – Annate schedate: 1930-1940

Direttore: André Bloc (1930-1940)

Boulogne-sur-Seine, Éditions L'Architecture d'Aujourd'hui
Mensile – Formato: cm 24 x 32

1. "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. I, n. 1, novembre 1930. Copertina.

Rivista fondata da André Bloc e Marcel-Eugène Cahen nel 1930, "L'Architecture d'Aujourd'hui" si erge a tribuna della modernità architettonica francese e ospita al suo interno i contributi dei più famosi architetti degli anni Venti e Trenta in Francia, tra vecchi nomi e giovani proposte. Nel comitato redazionale figurano ben presto Pierre Vago, redattore capo, Julius Posener, corrispondente per la Germania e poi segretario di redazione, Albert Laprade per la storia, Maurice Rotival per l'urbanistica, G. H. Pingusson per l'architettura, Jean Paul Sabatou per gli interni, André Hermant per la parte tecnica. Anche il *comité de patronage* è molto nutrito: Auguste Perret, André Lurçat, Alfred Agache, Robert Mallet-Steves, tra gli altri. Fin da subito la rivista dimostra una spiccata tendenza esterofila e si dota di una fitta rete di corrispondenti all'estero, coprendo i principali paesi europei, oltre a Stati Uniti, Brasile e U.R.S.S. Per l'Italia collaboreranno Pietro Aschieri prima e Pier Maria Bardi poi.

Il periodico tratta di architettura, urbanistica, arte decorativa e tecnica edilizia con una vocazione aperta, senza cioè sostenere tendenze particolari. La struttura-tipo di un fascicolo è suddivisa con un ordine ben definito: architettura francese, architettura estera, arredamento e arte decorativa, articoli tecnici, attualità architettonica e polemiche, tribuna libera per i lettori, informazioni e

notizie, rivista delle riviste. Spesso sono pubblicati fascicoli speciali dedicati a un determinato argomento tecnico o architettonico: scuole, case popolari, riscaldamento.

Con la guerra, André Bloc è costretto ad allontanarsi dalla direzione e la rivista interrompe le sue pubblicazioni nel 1940 per riprenderle nel 1945.

Bibliografia essenziale

1930-1990. Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui, in "L'Architecture d'aujourd'hui", numéro spécial, n. 272, décembre 1990.

Deyres, Joëlle, *Les correspondants à l'étranger de l'Architecture d'aujourd'hui et l'information sur l'actualité internazionale de l'architecture (1930-1950)*, in Monnier, Gérard, Vovelle, José (dir.), *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Actes de la table ronde internazionale, (Centre Malher, Paris, 23 - 24 octobre 1992), Publications de la Sorbonne, Paris 1994.

Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002.

Ragot, Gilles, *Pierre Vago et les débuts de "l'Architecture d'Aujourd'hui" 1930-1940*, in "Revue de l'Art", n. 89, 1990.

Vago, Pierre, *Les origines de "L'Architecture d'Aujourd'hui". Pierre vago (1932)*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", DESA à l'affiche, octobre 1987.

Vago, Pierre, *Une vie intense*, AAM, Paris 2000.

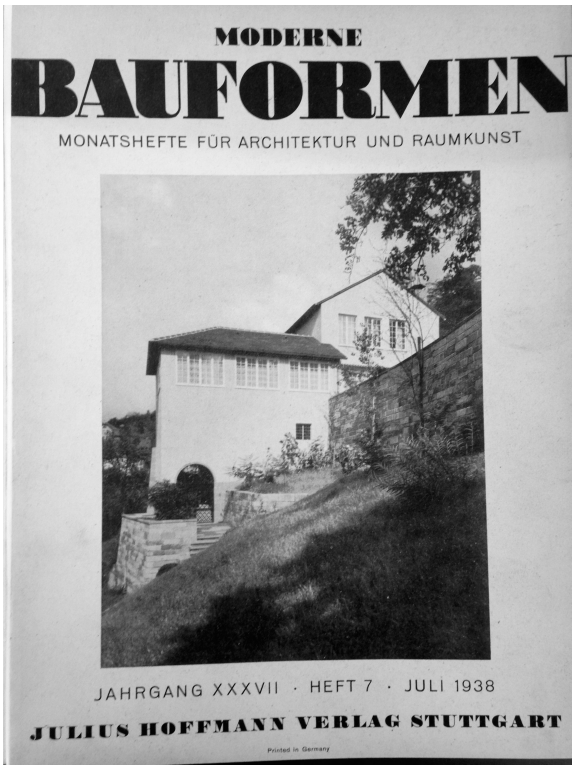
Moderne Bauformen

Monatshefte für Architektur und Raumkunst (1928-1943)

[1902-1944] – Annate schedate: 1928-1943

Direttore: Casimir Hermann Baer e Julius Hoffmann (1902-1932); Herbert Hoffmann (1932-1944)

Stoccarda, Julius Hoffmann
Mensile – Formato: cm 22 x 28



1. "Moderne Bauformen", a. XXXVIII, n. 7, Juli 1938. Copertina.

"Moderne Bauformen" è fondata a Stoccarda nel 1902, edita da Julius Hoffmann Verlag; essa alterna alla direzione Casimir Hermann Baer, Julius e Herbert Hoffmann.
Rivista mensile illustrata, presenta un'impostazione grafica tradizionale, ospitando riproduzioni fotografiche di alta qualità e disegni a colori.
Pubblicata quasi totalmente su carta patinata, il periodico tedesco presenta una grande quantità di fotografie, disegni e tavole fuori testo. Negli anni, le copertine tendono a rinnovarsi maggiormente rispetto agli interni, recependo le novità soprattutto in campo tipografico e adottando dei caratteri più moderni dalla metà degli anni Trenta.
La rivista, nella prima fase di pubblicazione ovvero fino al 1932, contribuisce alla diffusione e legittimazione internazionale del design e dell'architettura coeva, senza disdegnare il Movimento Moderno, con un'apertura verso il panorama architettonico estero che la caratterizzerà fino alla fine.
Dalla metà degli anni Trenta, in particolare con l'avvento del nazionalsocialismo nel 1933 e fino alla cessazione delle sue pubblicazioni nel 1944, "Moderne Bauformen" assume invece un orientamento piuttosto tradizionalista e conservativo, o comunque neutrale, aspetto evidentemente impostole dal regime e necessario alla sua sopravvivenza almeno fino alla guerra.

Bibliografia essenziale

Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Fischer, Rudolf, *Licht und Transparenz. Der Fabrikbau und das Neue Bauen in den Architekturzeitschriften der Moderne*, Gebr. Mann, Berlin 2012.

Appendice II

Dalle riviste: Una banca dati di immagini di architettura contemporanea

Nell'ambito del mio progetto di ricerca, l'indagine condotta sulle immagini all'interno delle otto riviste di settore oggetto di studio ha fatto sorgere la necessità di una loro preventiva digitalizzazione tramite riproduzione fotografica.

Dallo spoglio degli anni tra il 1928 e il 1943, ho individuato circa 40000 immagini di architettura contemporanea e provveduto poi alla loro successiva catalogazione. Ognuna di esse è stata registrata innanzitutto per periodico, poi per anno e fascicolo in cui è pubblicata; successivamente è stata fatta una distinzione tipologica, tra disegni (piante, prospetti, schizzi, bozzetti) e immagini fotografiche. Riguardo a queste ultime, laddove possibile, è stato individuato e inserito l'autore dello scatto: recuperandolo attraverso i crediti riportati in didascalia, oppure formulando un'attribuzione dell'immagine, quando si è trattato di fotografi singoli come di stabilimenti commerciali noti, o in seguito al reperimento di originali in archivio. È il caso, ad esempio, del celeberrimo servizio sulla sede del Bauhaus a Dessau di Lucia Moholy-Nagy, di quello effettuato da Crimella per il Palazzo di Giustizia di Milano di Marcello Piacentini o per le edizioni della Triennale di Milano; delle fotografie L.U.C.E. e di Stefano Bricarelli per la Mostra della Rivoluzione Fascista; del reportage di Ico Parisi sulla Casa del Fascio di Como su commissione di Giuseppe Terragni, solo per citarne alcuni.

Entrando "all'interno" delle immagini fotomeccaniche, ho catalogato inoltre il soggetto architettonico rappresentato e l'autore di questo: architetto singolo o gruppo, distinguendo tra fase progettuale ed esecuzione del manufatto. Infine, il luogo in cui l'opera architettonica è ubicata e l'eventuale occasione all'interno della quale è stata presentata o realizzata: concorsi pubblici, mostre, esposizioni internazionali e nazionali, fiere e altre manifestazioni in genere.

Ho costituito quindi una banca di dati interrogabile su più fronti, di immediata consultazione e molto utile per le mie ricerche, in particolare per individuare le ricorrenze iconografiche di architetti e di soggetti, sia italiani che stranieri, potendo in tal modo definire gli orientamenti e le politiche editoriali così come l'orizzonte visivo extra nazionale delle otto riviste.

In conclusione, la banca di dati non è stata il fine principale di questo progetto bensì un mezzo per definirne e scioglierne alcuni nodi cardine.

Tale valido strumento è oltretutto ampliabile, attraverso l'ulteriore catalogazione del nome del redattore, dell'articolo e della pagina in cui ogni immagine compare, un'altra indubbia potenzialità.

1. Esempio di ricerca per “Architetto”: (Piacentini)

RIVISTA

ARCHITETTO Piacentini

SOGGETTO

EVENTO

LUOGO

FOTOGRAFO

Invia Cancella

Rivista	Cogn	Nom	Soggetto	Evento	Luog	Fotograf	Numero di ra	Nota 1	Nota 2
Architettura e arti decorative 8 aprile 1928	Piacentini	Marcello	La Quirinetta		Roma		21	F	interni, arredi e decora
Architettura e arti decorative 6 febbraio 1929	Piacentini	Marcello	Monumento alla Vittoria		Bolzano		6	D	
Architettura e arti decorative 6 febbraio 1929	Piacentini	Marcello	Monumento alla Vittoria		Bolzano		7	F	
Architettura e arti decorative 8 aprile 1929	Piacentini	Marcello	Palazzo di giustizia		Messina		24	F	
Architettura e arti decorative 8 aprile 1929	Piacentini	Marcello	Palazzo di giustizia		Messina		1	D	pianta
Architettura e arti decorative 10 giugno 1929	Piacentini	Marcello	Casa madre dei mutilati		Roma		25	F	
Architettura e arti decorative 10 giugno 1929	Piacentini	Marcello	Casa madre dei mutilati		Roma		3	D	
Architettura e Arti Decorative aprile 1930	Piacentini	Marcello	Progetto Nuova sede biblioteca Vittorio Emanuele in Roma		Roma		2	D	
Architettura e Arti Decorative gennaio febbraio 193	Piacentini	Marcello	Monumento alla Vittoria a Bolzano	Esp. Intern. Architettura Moderna a Budapest	Bolzano		1	F	
Architettura e Arti Decorative gennaio febbraio 193	Piacentini	Marcello	Casa madre dei mutilati a Roma	Esp. Intern. Architettura Moderna a Budapest	Roma		1	F	
Architettura e Arti Decorative giugno 1931	Piacentini	Marcello	Cinema teatro Barberini a Roma		Roma		4	D	
Architettura e Arti Decorative giugno 1931	Piacentini	Marcello	Cinema teatro Barberini a Roma		Roma		17	F	
Architettura marzo 1932	Piacentini	Marcello	Palazzo di Giustizia di Milano		Milano		1	D	
Architettura novembre 1932	Piacentini	Marcello	Casa sul Lungotevere Tor di Nona a Roma		Roma		5	D	
Architettura novembre 193	Piacentini	Marcello	Casa sul Lungotevere Tor di Nona a Roma		Roma		7	F	
Architettura dicembre 19					Brescia		13	D	
Architettura dicembre 19					Brescia		25	F	
Architettura settembre 19					Roma		9	D	
Architettura settembre 19					Roma		20		

2. Esempio per “Soggetto”: (Casa del Fascio)

Rivista	Cognome au	Nome aut	Soggetto		Luogo	Fotograf	Numero di rap	Nota 1	Nota 2
Quadrante luglio 1933 XI	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		3	D	
Quadrante dicembre 1934 XIII	BBP		Casa del Fascio		Caravaggio		2	D	modello
Quadrante dicembre 1934 XIII	BBP		Casa del Fascio		Caravaggio		2	F	modello
Quadrante gennaio 1934 XIII	S.a.		Casa del Fascio	taliana d'oggi	Alessandria		4	F	
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	F	facciata verso Pi
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		8	F	cantiere
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		2	F	sacrario a Gigi M
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	F	esterno
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	D	studio per la mig
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		4	F	
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		4	F	facciate
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		6	F	interni
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	F	inaugurazione
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		2	F	interni, uffici
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		2	F	particolari
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		4	F	interni ingresso e
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		2	F	interni scala prin
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	F	sacrario dei cad
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		2	F	ingresso
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		2	F	particolari
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	F	porta
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		3	F	studio del federa
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		3	F	sedie
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	F	rivestimenti mura
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		2	F	vedute esterne
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	F	fotomontaggio M
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	F	particolare
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	F	monolito in marn
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		1	F	scala interna
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio		Como		49	D	
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio						
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio						
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio						
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio						
Quadrante ottobre 1936	Terragni	Giuseppe	Casa del Fascio						

Bibliografia

Fonti archivistiche

Archivio Anna Maria Mazzucchelli, Napoli (AAMM)

Archivio Centrale dello Stato, Roma (ACS)

Archivio Edoardo Persico, Napoli (AEP)

Archivio Fotografico D. Anderson, Fratelli Alinari, Firenze (ADA)

Archivio Fotografico Giuseppe Pagano, Napoli (AFP)

Archivio Fotografico, La Triennale di Milano, Milano (ATM)

Centro Studi Giuseppe Terragni, Como (CST)

Fondation Le Corbusier, Paris (FLC)

Fondo Alinari-Anderson, Gabinetto Fotografico Nazionale, ICCD, Roma (FAAR)

Fondo Angiolo Mazzoni, Archivio del '900, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto (FAM)

Fondo Antonio Niego, Gabinetto Fotografico Nazionale, ICCD, Roma (FAN)

Fondo Ico Parisi, Comune di Como, Pinacoteca civica, Como (FIP)

Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura, Università degli Studi di Firenze, Firenze (FMP)

Fondo Ministero Pubblica Istruzione, Gabinetto Fotografico Nazionale, ICCD, Roma (FMPI)

Fondo Piero Becchetti, Gabinetto Fotografico Nazionale, ICCD, Roma (FPB)

Fondo Pietro Maria Bardi, Archivio storico civico, Biblioteca Trivulziana, Milano (FPMB)

Fondo Roberto Papini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura, Università degli Studi di Firenze, Firenze (FRP)

Fonds d'archives André Hermant, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Paris (FAH)

Fonds d'archives André Lurçat, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Paris (FAL)

Fonds d'archives Auguste Perret, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Paris (FAP)

Fonds d'archives François Le Coeur, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Paris (FFLC)

Fonds d'archives George-Henri Pingusson, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Paris (FGP)

Fonds d'archives L'Architecture d'Aujourd'hui, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Paris (FAA)

Fonds d'archives Marcel Lods, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Paris (FML)

Fonds d'archives Pierre Vago, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Paris (FPV)

Fonti primarie

Architettura, *L'edificio per gli istituti di aerodinamica e di termodinamica nella scuola di applicazione per la Regia Aeronautica di Firenze - Das Gebäude für die Aerodynamischen und Thermodynamischen Institute in der Lehranstalt der Königlichen Luftwaffe in Florenz für praktische Versuche*, in "Architettura", a. XXI, n. III, marzo 1942

Argan, Giulio Carlo, *L'Autobiografia di Wright*, in "Costruzioni-Casabella", a. XIV, n. 162, giugno 1941

Bardi, Pier Maria, *Sanatoria Italiens*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. III, n. III, avril 1932

Bardi, Pier Maria, *La soi-disant architecture russe*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. III, n. VIII, novembre 1932

Bardi, Pier Maria, *La pace di Mussolini*, in "Quadrante", a. I, n. 3, luglio 1933

Bardi, Pier Maria, *Nouvelles tendences dans les écoles d'architecture italiennes*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. III, n. X, décembre-janvier 1933

Bardi, Pier Maria, *Le Corbusier a Roma*, in "Quadrante", a. II, n. 13, maggio 1934

Bardi, Pier Maria, *En Italie*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. V, n. 8, août 1935

Bega, Melchiorre, Bontempelli, Massimo, Pagano, Giuseppe, *Ti sei accorto, lettore*, in "Domus", a. XIV, n. 157, gennaio 1941

Bloc, André, *Objet et programme de l'Architecture d'Aujourd'hui*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. I, n. 1, novembre 1930

Bloc, André, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. II, n. 5, avril-mai 1931

Bontempelli, Massimo, *Principii*, in "Quadrante", a. I, n. 1, maggio 1933

Bottai, Giuseppe, *Stile*, in "lo Stile", a. I, n. 1, gennaio 1941

Buffoni, Bramante, *Carte da parati fotografiche*, in "Domus", a. XV, n. 170, febbraio 1942

Calza Bini, Alberto, in "Architettura e Arti Decorative", a. VII, n. III-IV, ottobre-novembre 1927

Calzini, Raffaello, *Il Palazzo di Giustizia di Milano - Der Mailänder Justizpalast*, in "Architettura", a. XXI, n. I-II, gennaio-febbraio 1942

Cavallari Murat, Augusto, *Architettura d'oggi e sua giustificazione storica*, in "L'Architettura italiana", a. XXXIV, n. 1, gennaio 1939

Certificato notarile di tiratura copie 7200, in "Domus", a. III, n. 34, ottobre 1930

Certificato notarile di tiratura copie 7300, in "Domus", a. III, n. 35, novembre 1930

Costantini, Vincenzo, *L'arte celebrativa alla Mostra Aeronautica di Milano*, in "Emporium", vol. LXXX, n. 476, agosto 1934

Croci, Maria, *Un costruttore modernissimo, André Lurçat*, in "La Casa bella", a. III, n. 29, maggio 1930

Dell'Acqua, Gian Alberto, *La villa del regista von Sternberg di Richard J. Neutra*, in "Casabella", a. IX, n. 105, settembre 1936

e. [milio] p. [ifferi], *Architettura Italiana - tecnica, economia e politica edilizia*, in "L'Architettura italiana", a. XXXVII, n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1942

Fichera, Francesco, *L'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna in Budapest (Diario a tre dimensioni). II. Il Panorama Architettonico europeo*, in "Architettura e Arti Decorative", a. XI, n. 5-6, gennaio-febbraio 1931

Figini, Luigi, *Case di Libia (aerofotografie)*, in "Quadrante", a. II, n. 16-17, agosto-settembre 1934

Fiorini, Guido, *Necessità di raffinatezza*, in "Quadrante, a. III, n. 24, aprile 1935

Giolli, Raffaello, *L'architettura mondiale - Russia*, in "Casabella", a. IX, n. 98, febbraio 1936

Giolli, Raffaello, *L'architettura mondiale - Russia*, in "Casabella", a. IX, n. 100, aprile 1936

G[iolli], R[affaello], *L'architettura mondiale - L'architettura dell'URSS*, in "Casabella", n. 105, settembre 1936

Giolli, Raffaello, *Dentro la villa*, in "Casabella", a. IX, n. 107, novembre 1936

Giolli, Raffaello, *L'architettura mondiale - Finlandia*, in "Casabella", a. IX, n. 107, novembre 1936

Giolli, Raffaello, *L'architettura mondiale - Finlandia*, in "Casabella", a. IX, n. 108, dicembre 1936

Giolli, Raffaello, *William Lescaze*, in "Casabella", a. X, n. 109, gennaio 1937

Giolli, Raffaello, *L'ultimo Wright*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 123, marzo 1938

Giolli, Raffaello, *Due Case di Rotterdam*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 131, novembre 1938

Goldstein Bolocan, A. L., *Una torre di cristallo*, in "Casabella", a. IX, n. 108, dicembre 1936

Griffini, Enrico, *Esempi stranieri modernissimi di case economiche*, in "Domus", a. I, n. 4, aprile 1928

Griffini, Enrico, *Le case del razionalismo moderno alla mostra di Stoccarda*, in "Domus", a. I, n. 6, giugno 1928

Gropius, Walter, *Razionalizzazione nella economia edile*, in "Quadrante", a. III, n. 24, aprile 1935

Hoffmann, Herbert, *Die V. Triennale, Mailand 1933 und das neue Bauen in Italien*, in "Moderne Bauformen", a. XXXII, n. 8, August 1933

Jellinek, Guido, *Luce e Architettura*, in "Architettura e Arti Decorative", a. IX, n. II-III, ottobre-novembre 1929

Jourdain, Frantz, *L'architecture et le réglements de voirie*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. I, n. 1, novembre 1930

Jourdain, Frantz, *Évoluer ou périr*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. V, n. 9, septembre 1935

Leader, *Una sedia*, in "La Casa bella", a. IV, n. 45, settembre 1931

Leader, *L'architetto Mies van der Rohe*, in "La Casa bella", a. IV, n. 47, novembre 1931

Levi, Carlo, *Scuola a Villejuif*, in "Casabella", a. VI, n. 71, novembre 1933

Lionni, Leo, *La nuova architettura olandese*, in "Casabella", a. VII, n. 77, maggio 1934

Lionni, Leo, *Hendrik Petrus Berlage è morto*, in "Casabella", a. VII, n. 83, novembre 1934

Lionni, Leo, *La fabbrica Van Nelle*, in "Casabella", a. VIII, n. 87, marzo 1935

M. C. E., *Mendelsohn, G. Chermayeff: progetto di albergo per l'isola di Wight*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 125-126, maggio-giugno 1938

Magi Spinetti, Carlo, Severin, Dante, *Lettere a Quadrante*, in "Quadrante", a. I, n. 8, dicembre 1933

Marconi, Plinio, *Il Foro Sportivo Germanico a Berlino*, in "Architettura", a. XV, n. X, ottobre 1936

Mazzucchelli, Anna Maria, *Una villa di Howe e Lescaze*, in "Casabella", a. V, n. 81, settembre 1934

Mazzucchelli, Anna Maria, *Richard J. Neutra architetto*, in "Casabella", a. VI, n. 85, gennaio 1935

Mazzucchelli, Anna Maria, *Pretesto da Neutra*, in "Casabella", a. VI, n. 86, febbraio 1935

Mazzucchelli, Anna Maria, *Da Paxton a Gropius*, in "Casabella", a. VI, n. 87, marzo 1935

Mazzucchelli, Anna Maria, *I fratelli Luckhardt ed A. Anker architetti*, in "Casabella", a. VIII, n. 89, maggio 1935

Mazzucchelli, Anna Maria, *Alvar Aalto*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 129, settembre 1938

Melis, Armando, *I propositi della nuova direzione*, in "L'Architettura italiana", a. XXVIII, n. 1, gennaio 1933

Melis, Armando, *In margine all'autarchia*, in "L'Architettura italiana", a. XXXIV, n. 3, marzo 1939

Modiano, Guido, *Situazione grafica*, in "Quadrante", a. I, n. 1, maggio 1933

Modiano, Guido, *Padiglione della stampa*, in "Quadrante", a. I, n. 2, giugno 1933

Monotti, Francesco, *L'urbanismo di Mussolini*, in "Quadrante", a. I, n. 5, settembre 1933

N.D.R., *La Casa Madre dei Mutilati in Roma dell'arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", a. VIII, n.10, giugno 1929

N.D.R., *Il Cinema-Teatro Barberini in Roma dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, n. X, giugno 1931

Neutra, Richard Joseph, *Il problema delle nuove scuole elementari*, in "Casabella", a. IX, n. 97, gennaio 1936

Neutra, Richard Joseph, *Scuola sperimentale*, in "Casabella", a. IX, n. 97, gennaio 1936

Nezi, Antonio, *Edilizia moderna - Del tema più dolce: la casa*, in "Emporium", vol. LXXIII, n. 434, febbraio 1931

Nezi, Antonio, *Dell'architettura internazionale*, in "Emporium", vol. LXXIV, n. 439, luglio 1931

Nezi, Antonio, *Cronache romane*, in "Emporium", vol. LXXVII, n. 460, gennaio 1933

Nezi, Antonio, *Battesimo dell'architettura moderna in Italia: L'opere e gli artefici*, in "Emporium", vol. LXXVIII, n. 465, settembre 1933

Nicodemi, Giorgio, *Sguardo alla VI Triennale di Milano*, in "Casabella", a. IX, n. 104, agosto 1936

Notari, Umberto, *La città imprendibile*, in "Quadrante", a. II, n. 27-28, luglio-agosto 1934

O.B.P., *Il Palazzo di Giustizia di Messina*, in "La Casa bella", a. II, n. 5, maggio 1929

Olschki, Elvira, *Architettura moderna in Germania*, in "Emporium", vol. LXVIII, n. 404, agosto 1928

Pagano-Pogatschnig, Giuseppe, *Ville naturiste*, in "La Casa bella", a. V, n. 55, luglio 1932

Pagano-Pogatschnig, Giuseppe, *Programma 1933*, in "La Casa bella", a. V, n. 60, dicembre 1932

Pagano, Giuseppe, *Dell'uso di certi aggettivi*, in "La Casa bella", a. III, n. 31, luglio 1930

Pagano, Giuseppe, *Architettura moderna di venti secoli fa*, in "La Casa bella", a. IV, n. 47, novembre 1931

Pagano, Giuseppe, *Architetti europei. W. M. Dudok*, in "Casabella", a. V, n. 57, settembre 1932

Pagano, Giuseppe, *L'estetica delle costruzioni in acciaio*, in "Casabella", a. VI, n. 68-69, agosto-settembre 1933

Pagano, Giuseppe, *L'arte di Hans Poelzig*, in "Casabella", a. VI, n. 70, ottobre 1933

Pagano, Giuseppe, Palanti, Giancarlo, Persico, Edoardo, *Programma 1934*, in "Casabella", a. VI, n. 12, novembre 1933

Pagano, Giuseppe, *Per il palazzo del Littorio. L'opinione di Casabella*, in "Casabella", a. VII, n. 73, gennaio 1934

Pagano, Giuseppe, *L'Esposizione universale di Roma 1941-1942*, in "Casabella", a. X, n. 114, giugno 1937

Pagano, Giuseppe, *Architettura italiana dell'anno XIV*, in "Casabella", a. X, n. 95, novembre 1937

Pagano, Giuseppe, *Impressioni d'America*, in "Casabella", a. X, n. 120, dicembre 1937

Pagano, Giuseppe, *Del monumentale in architettura*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 123, marzo 1938

Pagano, Giuseppe, *Chi si ferma è perduto*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 128, agosto 1938

Pagano, Giuseppe, *Variazioni sull'autarchia architettonica*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 129, settembre 1938

Pagano, Giuseppe, *Variazioni sull'autarchia architettonica (II)*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 130, ottobre 1938

Pagano, Giuseppe, *Sven Markelius e la casa degli architetti a Stoccolma*, in "Casabella-Costruzioni", a. XII, n. 135, marzo 1939

Pagano, Giuseppe, *Due ville di Alvar Aalto*, in "Costruzioni-Casabella", a. XIII, n. 145, gennaio 1940

Pagano, Giuseppe, *Una solenne paternale*, in "Casabella-Costruzioni", a. XIII, n. 149, maggio 1940

Pannaggi, Ivo, *Architetti europei: Mendelsohn*, in "La Casa bella", a. IV, n. 45, settembre 1931

Pannaggi, Ivo, *Architetti europei: Walter Gropius*, in "La Casa bella", a. V, n. 50, febbraio 1932

Pannaggi, Ivo, *Architetture europee: la Columbushaus di Erich Mendelsohn*, in "La Casa bella", a. V, n. 59, novembre 1932

Pannaggi, Ivo, *Architetti europei: Otto Haesler*, in "Casabella", a. VI, n. 8-9, agosto-settembre 1933

Papini, Roberto, *Arte della Rivoluzione*, in "Emporium", vol. LXXVII, n. 460, aprile 1933

Papini, Roberto, *Le arti a Milano nel 1936 - XIV*, in "Emporium", vol. LXXXIV, n. 500, agosto 1936

Papini, Roberto, *Storia necessaria dell'architettura*, in "Emporium", vol. LXXXIV, n. 504, dicembre 1936

Pasquali, Alessandro, *Un architetto ha visitato Milano*, in "Domus", a. XI, n. 124, aprile 1938

Paulucci, Enrico, *Parigi moderna. Rue Mallet-Stevens*, in "La Casa bella", a. II, n. 17, maggio 1929

Persico, Edoardo, *Fotografia tedesca*, in “La Casa bella”, a. IV, n. 39, marzo 1931

Persico, Edoardo, *Fotografia tedesca*, in “La Casa bella”, a. IV, n. 40, aprile 1931

Persico, Edoardo, *Occhio e fotografia*, in “La Casa bella”, a. IV, n. 41, maggio 1931

Persico, Edoardo, *Una villa di Mendelsohn*, in “La Casa bella”, a. V, n. 56, agosto 1932

Persico, Edoardo, *Alla Fiera di Milano*, in “Casabella”, a. VI, n. 5, maggio 1933

Persico, Edoardo, *Undici opere di Mendelsohn*, in “Casabella”, a. VII, n. 76, aprile 1934

Persico, Edoardo, *Brinkmann e van der Vlugt architetti*, in “Casabella”, a. VIII, n. 87, marzo 1935

Persico, Edoardo, *Villa Van der Leuw*, in “Casabella”, a. VIII, n. 87, marzo 1935

Persico, Edoardo, *L’architettura mondiale - Germania*, in “Casabella”, a. VIII, n. 89, maggio 1935

Persico, Edoardo, *La cooperativa Foerbundet*, in “Casabella”, a. VIII, n. 92, agosto 1935

Persico, Edoardo, *L’ultima opera di Berlage*, in “Casabella”, a. VIII, n. 93, settembre 1935

Piacentini, Marcello, *Problemi reali più che razionalismo preconcetto*, in “Architettura e Arti Decorative”, a. VIII, n. III, novembre 1928

Piacentini, Marcello, *Il nostro programma*, in “Architettura”, a. XI, n. 1, gennaio 1932

Pica, Agnoldomenico, *Adolescenza dell’architettura moderna*, in “Emporium”, vol. LXXXI, n. 481, gennaio 1935

Pica, Agnoldomenico, *Architettura ultima e penultima in Austria*, in “Emporium”, vol. LXXXI, n. 485, maggio 1935

Pica, Agnoldomenico, *Nascita e fortune dell’architettura olandese moderna*, in “Emporium”, vol. LXXXII, n. 491, novembre 1935

Pica, Agnoldomenico, *Guida italiana all’architettura francese moderna*, in “Domus”, a. XI, n. 131, novembre 1938

Pica, Agnoldomenico, *L’architettura olandese dal 1800 al 1940*, in “Costruzioni-Casabella”, a. XV, n. 172, aprile 1942

Podestà, Attilio, *Nuovi edifici della cooperativa Foerbundet*, in "Casabella-Costruzioni", a. XII, n. 142, ottobre 1939

Ponti, Gio, *La casa all'italiana*, in "Domus", a. I, n. 1, gennaio 1928

Ponti, Gio, *La casa Chierini in Trieste*, in "Domus", a. II, n. 4, aprile 1929

Ponti, Gio, *Discorso sull'arte fotografica*, in "Domus", a. V, n. 53, maggio 1932

Ponti, Gio, *Libri illustrati di fotografie. Un invito agli editori italiani*, in "Domus", a. V, n. 57, settembre 1932

Ponti, Gio, *Direttive*, in "Domus", a. IX, n. 103, luglio 1936

Ponti, Gio, *Attrezzature del lavoro*, in "Domus", a. XII, n. 135, marzo 1939

Ponti, Gio, *Superfici - La ceramica applicata alle facciate*, in "lo Stile", a. I, n. 2, febbraio 1941

Posener, Julius, *Concours du "Palais du Licteur à Rome"*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. V, n. 8, ottobre-novembre 1934

Prefazione dei direttori, in "L'Architettura italiana", a. I, n. 1, 15 ottobre 1905

Rava, Carlo Enrico, *Architettura di razza italiana*, in "L'Architettura italiana", a. XXXIV, n. 2, febbraio 1939

Red., *Una fabbrica a Rotterdam*, in "Casabella", a. VII, n. 77, maggio 1934

Red., *Casa di salute a Los Angeles*, in "Casabella", a. VIII, n. 85, gennaio 1935

Red., *Edificio Carl Laemmle*, in "Casabella", a. VIII, n. 85, gennaio 1935

Red., *Sanatorio a Paimio (Arch. Alvar Aalto)*, in "Casabella", a. VIII, n. 90, giugno 1935

Red., *La Casa Kun a Hollywood*, in "Casabella", a. X, n. 120, dicembre 1937

Red., *Sede dell'agenzia pubblicitaria Scholtz*, in "Casabella", a. X, n. 120, dicembre 1937

Redazione, *Ritorniamo sulla nostra via*, in "L'Architettura italiana", a. XXIII, n. 1, gennaio 1928

S.a., *Alla ricerca di nuove vie*, in "La Casa bella", a. I, n. 2, febbraio 1928

S.a., *Architettura in Germania*, in "Quadrante", a. I, n. 1, maggio 1933

S.a., *Howe e Lescaze. Un grattacielo a Filadelfia*, in "Casabella", a. VI, n. 2, febbraio 1933

S.a., *Howe e Lescaze. Villa Curry a Devon*, in "Casabella", a. VI, n. 7, luglio 1933

S.a., *Il Concorso per il Palazzo del Littorio in via dell'Impero a Roma*, in "L'Architettura italiana", a. XXIX, n. 11, novembre 1934

S.a., *L'architettura mondiale - Russia*, in "Casabella", a. VIII, n. 91, luglio 1935

S.a., *L'architettura mondiale - Russia*, in "Casabella", a. VIII, n. 95, novembre 1935

S.a., *L'architettura mondiale - URSS*, in "Casabella", a. VIII, n. 87, maggio 1935

S.a., *Per la "Casa bella"*, in "La Casa bella", a. I, n. 1, gennaio 1928

S.a., *Un palazzo per concerti a Helsingborg*, in "Casabella", a. VI, n. 63, maggio 1933

S.a., *Vita nel mondo: Cieli americani*, in "Domus", a. XII, n. 135, marzo 1939

Sabatou, Jean Paul, *Expositions "nationales", façades internationales*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. V, n. 5, giugno 1934

Sindacato Nazionale Fascista Architetti, *Convegno del Sindacato Architetti alla Settima Triennale di Milano 27-30 maggio 1940*, in "Architettura", numero speciale 19, 1940

U. St., *Un'edicola di cristallo*, in "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 137, maggio 1939

Vago, Pierre, *Lettre ouverte à Benito Mussolini*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. IV, n. 8, octobre-novembre 1933

Vago, Pierre, *Sabaudia*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", a. V, n. 7, settembre 1934

Verso la duplice meta, in "La Casa bella", a. I, n. 1, gennaio 1928

Wright, Frank Lloyd, *Per la causa dell'architettura*, in "Casabella", a. X, n. 114, giugno 1937

Fonti secondarie

AA.VV., *Campo grafico, la sfida della modernità*, Centro studi grafici di Milano, Milano 2003

Allegri, Maria Romana, *Informazione e comunicazione nell'ordinamento giuridico italiano*, Giappichelli, Torino 2012

Amatiste, Andrea, *Istituto Luce*, in Lehman, Robin, D'Autilia, Gabriele (a cura di), *Dizionario della fotografia*, Einaudi, Torino 2008

Anceschi, Giovanni, *Fotografia in pagina*, in Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogo della mostra, (G. A. M., Bologna, gennaio-febbraio 1980), Grafis, Bologna 1980

Anceschi, Giovanni, *Il campo della grafica italiana: storia e problemi*, in "Rassegna", a. III, n. 6, aprile 1981

Arnheim, Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962

Astarita, Rossano, *Anna Maria Mazzucchelli: a fianco di Persico e Pagano*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 513-514, luglio-agosto 1998

Astarita, Rossano, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno,* Jaca Book, Milano 2010

Aulenti, Gae, *Architettura e forma grafica*, in "Casabella", numero speciale *Casabella cinquant'anni 1928-1978*, n. 440-441, ottobre-novembre 1978

Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Convegno, (Scuola Normale Superiore di Pisa, 30-31 maggio 2007), Edizioni della Normale, Pisa 2009

Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Convegno, (Scuola Normale Superiore di Pisa, 4-5 novembre 2011), Edizioni della Normale, Pisa 2014

Bacci, Giorgio, *"L'ansiosa attenzione di tutti": "Emporium" intorno all'ottobre 1938*, in Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Convegno, (Scuola Normale Superiore di Pisa, 4-5 novembre 2011), Edizioni della Normale, Pisa 2014

Baglione, Chiara, *Casabella 1928-2008*, Electa, Milano 2008

Barbero, Walter, Cecchi, Raffaello, *Lo Spazio rubato: architettura e fotografia*, Unicopli, Milano 1983

Bardi, Pier Maria, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, Critica Fascista, Roma 1931

Bardi, Pier Maria, *Tra "Quadrante" e "Casabella"*, in "Casabella", numero speciale *Casabella cinquant'anni 1928-1978*, n. 440-441, ottobre-novembre 1978

Barilli, Renato, Bortolotti, Nadine (a cura di), *Gli annitrenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, (Ripartizione Cultura e Spettacolo, Comune di Milano, 27 gennaio – 30 aprile 1982), Mazzotta, Milano 1982

Barthes, Roland, *Le message photographique*, in "Communications", n. 1, Parigi 1961 [Trad. it. Barthes, Roland, *Il messaggio fotografico*, in Barthes, Roland, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985]

Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogo della mostra, (G.A.M., Bologna, gennaio-febbraio 1980), Grafis, Bologna 1980

Baudin, Antoine (a cura di), *Photograhy, Modern Architecture and Design. The Alberto Sartoris Collection - Objects from the Vitra Design Museum*, EPFL Press, Lausanne 2005

Baudouï, Rémi, *L'AA d'hier à aujourd'hui. 5. Le système AA*, in *1930-1990. Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", numéro spécial, n. 272, décembre 1990

Belfiore, Pasquale, Gravagnuolo, Benedetto, *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1994

Belli, Gianluca, Fanelli, Giovanni, Mazza, Barbara (a cura di), *Architettura e fotografia. La scuola fiorentina*, catalogo della mostra, (Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 23 gennaio – 29 febbraio 2000), Alinari, Firenze 2000

Bergossi, Guido, *Considerazioni sull'impaginazione della rivista*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. I, n. 3, marzo 1933

Bertacchini, Renato, *Le riviste del novecento*, Le Monnier, Firenze 1984

Bertelli, Carlo, Bollati, Giulio, *Storia d'Italia. Annali 2. L'immagine fotografica 1845-1945*, Einaudi, Torino 1979

Bevilacqua, Piero, *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2002

Bignami, Silvia, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in Rusconi, Paolo, Bignami, Silvia (a cura di), *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2014

Biraghi, Marco, Ferlenga, Alberto (a cura di), *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012

Biscossa, Franco, "*Quadrante": Il dibattito e la polemica*, in Ernesti, Giulio, (a cura di), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia Fascista*, Lavoro, Roma 1988

Bistolfi, Leonardo, Selvatico, Lino, Bucci, Vincenzo, *Il concorso delle copertine dell'*Emporium. *Relazione della giuria*, in "Emporium", vol. LI, n. 306, giugno 1920

Boggeri, Antonio, *Lettera a "Campo Grafico"*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 12, dicembre 1934, p. 271

Bompiani, Valentino, Zannier, Italo, *Foto d'archivio Italia 1915-1940*, Touring Club Italiano, Milano 1982

Bracco, Sergio, *Il disegno signorile. Domus 1930/40. Grafica per la pubblicità e l'arredo*, Officina, Roma 1997

Bresler, Henri, *Clichés, du tubard à la perversion de l'image*, in *1930-1990. Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", numéro spécial, n. 272, décembre 1990

Brunetti, Fabrizio, *Architetti e fascismo*, Alinea, Firenze 1998

Bruno, Tobia, *Salve o popolo d'eroi… La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2002

Caldara, Chiara, *La nascita di "Emporium" nelle carte dell'archivio Gaffuri della biblioteca civica Angelo Mai*, in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, Anno Accademico 2008-2009*, Sestante, Bergamo 2010

Calvenzi, Giovanna, Morpurgo, Gaddo (a cura di), *Fotografie di architettura*, in "Rassegna", numero speciale *Fotografie d'architettura*, a. VI, n. 20, dicembre 1984

Campo Grafico, *Presupposti alla collaborazione con l'artista*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 3, marzo 1934

Campo Grafico, *Il gusto del Cliente*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 4, aprile 1934

Campo Grafico, *Come si suscita il gusto del Cliente*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 6, giugno 1934

Campo Grafico, *Fotografia e Tipografia*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 12, dicembre 1934

Candeloro, Giorgio, *Storia dell'Italia moderna. Il fascismo e le sue guerre 1922-1939*, Feltrinelli, Milano 2002

Cannistraro, Philip, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975

Capanna, Alessandra, *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione Fascista*, Testo & Immagine, Roma 2004

Caputo, Juliette, *Domus: 45 ans d'architecture, design, art*, Domus, Milano 1973

Carli, Carlo Fabrizio, *Architettura e fascismo*, Volpe, Roma 1980

Carpiceci, Marco, *La fotografia per l'architettura e l'ambiente. Documentare, riprodurre e misurare*, Palombi, Roma 1997

Castellacci, Claudio, Sanvitale, Patrizia, *Il Tipografo. Mestiere d'arte*, Il Saggiatore, Milano 2004

Cavanna, Pierangelo (a cura di), *Stefano Bricarelli. Fotografie*, catalogo della mostra, (GAM, Torino, 15 luglio-18 settembre 2005), Fondazione Torino Musei - GAM, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 2005

Celant, Germano (a cura di), *Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, catalogo della mostra, (Palazzo Ducale, Genova, 2 ottobre 2004 - 13 febbraio 2005), Skira, Ginevra-Milano 2004

Censimento industriale e commerciale 1937-1939, vol. VII Industrie varie e fono-cinematografiche. Servizi industriali, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1949

Charžiev, *Il grafico El Lisitskij*, in Lisitskij-Küppers, Sophie (a cura di), El Lisitskij. Pittore architetto tipografo fotografo. Ricordi lettere scritti, Editori Riuniti, Roma 1992

Chevrier, Jean-François, *Modernisme et beauté industrielle*, in "Photographies", numéro spécial *Photographie, art moderne et technologie*, n. 5, juillet 1984

Chiabrando, Mauro, *Un tecnico-esteta della tipografia: Enrico Bona, grafico autarchico*, in "Charta", a. XII, n. 64, maggio-giugno 2003

Chiappini, Camilla, *Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana*, in "Ricerche di S/Confine", vol. III, n. 1, 2012

Chiappini, Camilla, *L'attività foto-grafica di Antonio Boggeri (1900-1989)*, Tesi di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte Contemporanea, relatore Prof.ssa Cristina Casero, Università degli Studi di Parma, A.A. 2011-2012

Chinellato, Aurelio, Noventa, Giovanni Claudio, *La superficie bianca. Il prodotto editoriale tra storia e progetti*, IUSVE, edizioni libreriauniversitaria.it, Padova 2013

Cinelli, Barbara, Fergonzi, Flavio, Messina, Maria Grazia, Negri, Antonello (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013

Cipolla, Carlo, *Istruzione e sviluppo. Il declino dell'analfabetismo nel mondo occidentale*, Utet, Torino 1971

Ciucci, Giorgio, *L'autorappresentazione del fascismo. La mostra del decennale della marcia su Roma*, in "Rassegna", a. IV, n. 10, giugno 1982

Ciucci, Giorgio, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 2002

Ciucci, Giorgio, Muratore, Giorgio (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano 2012

Clark, Timothy James, *Addio a un'idea: Modernismo e arti visive*, Einaudi, Torino 2005

Clarke, Graham, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2009

Cohen, Évelyne, Monnier, Gérard (dir.), *L'architecture et ses images*, in "Sociétés & Représentations", n. 30, Publications de la Sorbonne, Paris, décembre 2010

Coke, Van Deren, *Avanguardia fotografica in Germania 1919-1939*, Il Saggiatore, Milano 1982

Collezione di Monografie Illustrate, in "Emporium", vol. XIX, n. 109, gennaio 1904

Colomina, Beatriz, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York 1988

Colomina, Beatriz, *Privacy and publicity. Modern architecture as mass media*, The MIT Press, Cambridge-London 1994

Condello, Annette, *Pietro Maria Bardi – the vicarious architect: the importation of Italian Futurism to Brazil*, 15th International Planning History Society Conference proceedings, (São Paulo, July 15 - 18, 2012), s.n, São Paulo 2012

Cresti, Carlo, *Architettura e fascismo*, Vallecchi, Firenze 1986

Cresti, Carlo (a cura di), *Fotografia e architettura*, Pontecorboli, Firenze 2004

Cresti, Carlo, Gravagnuolo, Benedetto, Gurrieri, Francesco, *Architettura e città negli anni del fascismo in Italia e nelle colonie*, Pontecorboli, Firenze 2005

Criscenti, Luca, D'Autilia, Gabriele (a cura di), *Autobiografia di una nazione. Storia fotografica della società italiana*, Editori Riuniti, Roma 1999

Cronaca, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. VII, n. 3-5, marzo-maggio 1939

D'Alfonso, Rocco, *Un'ambiguità istituzionale: il Gran Consiglio Nazionale del fascismo (1923-1928). Problemi e prospettive storiografiche*, in "Scienza & Politica. Per una storia delle dottrine",vol. 3, n. 5, dicembre 1991

D'Alpaos, Andrea, *"Campo grafico": Il rinnovamento della grafica in Italia negli anni '30*, in *Venezia Arti. Bollettino del Dipartimento di Storia e critica delle arti 'Giuseppe Mazzariol' dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, n. 11, Venezia 1997

D'Auria, Antonio, *Persico architetto e grafico*, in De Seta, Cesare (a cura di), *Edoardo Persico*, Electa-Napoli, Napoli 1987

D'Autilia, Gabriele, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012

D'orsi, Angelo, *Bardi, Pier Maria*, in De Grazia, Victoria, Luzzatto, Sergio (a cura di), *Dizionario del Fascismo*, vol. I, Einaudi, Torino 2002

Damisch, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Le Seuil, Paris 1987

Danesi Squarzina, Silvia, Patetta, Luciano (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, catalogo della mostra, (Chiesa di San Lorenzo, Venezia, 14 luglio – 10 ottobre 1976), Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976

De Berti, Raffaele, Piazzoni, Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e Guerra*, Atti del Convegno, (Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Milano, 2-3 ottobre 2008), Cisalpino, Milano 2009

De Carlo, Giancarlo, *Scritti per Domus*, Domus, Rozzano 2005

De Grazia, Victoria, Luzzatto, Sergio (a cura di), *Dizionario del fascismo*, voll. I-II, Einaudi, Torino 2002

De Maré, Eric, *Photography and Architecture*, The Architectural Press, London 1961

De Maré, Eric, *La photographie et l'architecture*, in "Camera. Revue mensuelle internationale de la photographie et du film", n. 8, août 1967

De Micheli, Mario (a cura di), *John Heartfield*, Mazzotta, Milano 1978

De Mondenard, Anne, Néagu, Philippe, Wallusinski, Gilles, *Photographier l'architecture 1851-1920. Collection du musée des Monuments français*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993

De Pasquale, Andrea et. al. (a cura di), *Nova ex Antiquis. Raffaello Bertieri e il Risorgimento Grafico*, catalogo della mostra, (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, 4 ottobre - 16 dicembre 2011), s.n., Milano 2011

De Paz, Alfredo, *L'immagine fotografica. Storia, estetica, ideologie*, Clueb, Bologna 1986

De Rubertis, Roberto, Clemente, Matteo, *Percezione e comunicazione visiva dell'architettura*, Officina, Roma 2001

De Seta, Cesare, *Edoardo Persico e Giuseppe Pagano a "Casabella"*, in "Casabella", numero speciale *Casabella cinquant'anni 1928-1978*, n. 440-441, ottobre-novembre 1978

De Seta, Cesare (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, catalogo della mostra, (Galleria d'arte moderna, Bologna, 10 marzo - 9 aprile 1979 e Istituto Nazionale per la Grafica-Calcografia, Roma, 15 maggio - 30 giugno 1979), Electa, Milano 1979

De Seta, Cesare, *Il destino dell'architettura: Persico, Giolli, Pagano*, Laterza, Roma-Bari 1985

De Seta, Cesare, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Roma-Bari 1989 [I ed. 1972]

De Seta, Cesare (a cura di), *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, catalogo della mostra, (Palazzo Reale, Napoli, 26 marzo - 26 giugno 1999), Electa, Napoli 1999

De Seta, Cesare, *L'immagine fotografica e architettura della modernità*, in Celant, Germano (a cura di), *Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, catalogo della mostra, (Palazzo Ducale, Genova, 2 ottobre 2004 - 13 febbraio 2005), Skira, Ginevra-Milano 2004

De Seta, Cesare, *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Jaca Book, Milano 2008 [I ed. 1976]

De Seta, Cesare (a cura di), *Raffaello Giolli. Arte e architettura 1910-1944*, Archivio Cattaneo, Cernobbio 2012

De Smet, Catherine, *"Attention imprimeur!". La photographie mise en pages*, in Herschdorfer, Nathalie, Umstätter, Lada (dir.), *Construire l'image: Le Corbusier et la photographie*, catalogue d'exposition, (Musée des Beaux-Arts, La Chaux de Fonds, 30 septembre 2012 – 13 janvier 2013; CIVA, Bruxelles, 26 avril – 6 octobre 2013), Textuel, Paris 2012

Del Buono, Oreste (a cura di), *Eia, Eia, Eia, Alalà. La stampa italiana sotto il Fascismo*, Feltrinelli, Milano 1958

Detti, Tommaso, Gozzini, Giovanni, *Storia contemporanea*, vol. II. Il Novecento, Bruno Mondadori, Milano 2002

Deyres, Joëlle, *Les correspondants à l'étranger de l'Architecture d'aujourd'hui et l'information sur l'actualité internazionale de l'architecture (1930-1950)*, in Monnier, Gérard, Vovelle, José (dir.), *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Actes de la table ronde internationale, (Centre Malher, Paris, 23 - 24 octobre 1992), Publications de la Sorbonne, Paris 1994

Di Puolo, Maurizio (a cura di), *Edoardo Persico (1900-1936)*, catalogo della mostra, (Galleria AAM, Roma, gennaio 1978), s.n., Roma 1978

Didi-Huberman, Georges, *Rendere un'immagine*, in "Aut Aut", n. 348, ottobre-dicembre 2010

Docci, Mario, *Principi di fotogrammetria e restituzione prospettica da architetture*, Squarci, Roma 1964

Dorfles, Gillo (a cura di), *Ico Parisi. Percorrenza fotografica. 1934-1976*, catalogo della mostra, (Circolo Culturale di Serre Ratti, Como, 12 febbraio - 6 marzo 1977), Cesare Nani, Como 1977

Drucker, Johanna, *The Visible World: Experimental Typography and Modern Art 1909-1923*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1994

Edwards, Elizabeth, Hart, Janice, *Introduction. Photographs as objects*, in *Photography Objects Histories*, Routledge, New York 2004

Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Franco Angeli, Milano 1998

Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003

Faeta, Francesco, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano 2006

Faeta, Francesco, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2011

Fanelli, Giovanni, *Giovanni Michelucci fotografo*, catalogo della mostra, (Palazzina Mangani, Fiesole, 4 – 27 maggio 2001), Mandragora, Firenze 2001

Fanelli, Giovanni, *Per una critica dell'iconografia fotografica dell'architettura e dello spazio urbano*, in Orefice, Gabriella (a cura di), *Storia dell'urbanistica toscana/XI. Architetti in viaggio: suggestioni e immagini*, Kappa, Roma 2005

Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009

Fanelli, Giovanni, Mazza, Barbara, *Italie dans le miroir de la photographie au XIX siècle. Le Grand Tour*, Nicolas Chaudun, Parigi 2013

Fiell, Charlotte, Fiell, Peter (a cura di), *Domus 1928-1999. The quintessential of modernism*, Taschen, Köln 2006

Fileti Mazza, Miriam, *Emporium e i Macchiaioli*, in "Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale", n. 4, 2010

Fileti Mazza, Miriam, *"Emporium" e la pubblicità*, in Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Convegno, (Scuola Normale Superiore di Pisa, 4 - 5 novembre 2011), Edizioni della Normale, Pisa 2014

Fioravanti, Gigliola (a cura di), *Partito Nazionale Fascista: La Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1990

Fischer, Rudolf, *Licht und Transparenz. Der Fabrikbau und das Neue Bauen in den Architekturzeitschriften der Moderne*, Gebr. Mann, Berlin 2012

Forgacs, David, *L'industrializzazione della cultura italiana*, Il Mulino, Bologna 2000

Forgacs, David, Gundle, Stephen, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007

Francesco, Flora, *Ritratto di un ventennio. La stampa dell'era fascista*, Alfa, Bologna 1965

Francioli, Eva, *La rivista come opera costruttivista. Il caso di "Ves̆č Objet Gegenstand"*, in "Ricerche di storia dell'arte", numero monografico *Sfogliare il modernismo. Progresso e utopia nelle riviste d'arte degli anni Venti e Trenta*, n. 113, novembre 2014

Frassinelli, Carlo, *Prolegomeni per una rivoluzione grafica*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XXVIII, n. 6, giugno 1921

Frassinelli, Carlo, *Embriologia grafica rivoluzionaria*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XIX, n. 1, gennaio 1922

Frassinelli, Carlo, *Embriologia grafica rivoluzionaria*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XIX, n. 3, marzo 1922

Frassinelli, Carlo, *I concetti negativi della rivoluzione grafica: il Futurismo*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XIX, n. 7, luglio 1922

Frassinelli, Carlo, *Trattato di architettura tipografica*, s.n., Torino 1941

Freedberg, David, *Il potere delle immagini. Il modo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009

Frizot, Michel, *Photomontages. Photographie experimentale de l'entre deux guerres*, Centre National de la Photographie, Paris 1987

Frosali, Gianna, *Il "Fondo Piacentini" alla Facoltà di Architettura di Firenze*, in Ciucci, Giorgio, Lux, Simonetta, Purini, Franco (a cura di), *Marcello Piacentini architetto (1881-1960)*, Atti del Convegno, (Università della Sapienza, Facoltà di Architettura "Valle Giulia", Roma, 16–17 dicembre 2010), Gangemi, Roma 2012

Gentili, Claudio, *Fotografia e ideologia*, in "Il Verri", n. 9, 1978

Ghiringhelli, Virginio, *Comprensione*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 2, febbraio 1934

Goglia, Luigi, *Storia fotografica dell'impero fascista 1935-1941*, Laterza, Roma-Bari 1985

Gough, Maria, *Contains Graphic Material: El Lissitzky and the Topography of G*, in Mertins, Detlef, Jennings, Michel, *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, 1923-1926*, Getty Research Institute, Los Angeles 2010

Grojnowski, Daniel, *Photographie et langage. Fictions illustrations informations visions théories*, José Corti, Paris 2002

Gubler, Jacques (a cura di), *ABC. Beiträge zum Bauen. Architettura e avanguardia 1924-1928*, Electa, Milano 1983

Harris, Melissa, *Fotografia e Architettura*, in Celant, Germano (a cura di), *Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, catalogo della mostra, (Palazzo Ducale, Genova, 2 ottobre 2004 - 13 febbraio 2005), Skira, Ginevra-Milano 2004

Haus, Andreas, *Photogenic Architecture*, in "Daidalos", n. 66, dicembre 1997

Haus, Andreas, Frizot, Michel, *Figure de style. Nouvelle vision, nouvelle photographie*, in Frizot, Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Larousse, Paris 2001

Hays, Michael, *Photomontage and its Audience, Berlin, Circa 1922*, in "The Harvard Architecture Review", special issue, vol. VI, 1987

Heilbrun, Françoise (dir.), *L'invention d'un regard (1839-1939)*, catalogue d'exposition, (Musée d'Orsay - Bibliothèque Nationale, Paris, 2 ottobre – 31 décembre), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1989

Heller, Steven, *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*, Phaeton Press Limited, Londra 2003

Hulten, Pontus (dir.), *Paris-Berlin 1900-1933*, Gallimard, Paris 1992

Il Campista, *Recensione tipografica a "Edilizia Moderna"*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 10, ottobre 1934

Ingberman, Sima, *ABC: International Constructivist Architecture, 1922-1939*, The MIT Press, Cambridge-London 1994

Insolera, Italo, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2002

Iosa, Ioana (dir.), *L'architecture des regime totalitaires face à la démocratisation*, L'Harmattan, Paris 2008

Istituto Nazionale L. U. C. E., *L'Italia fascista in cammino*, s.n., Roma 1932

Jannière, Hélène, *Les revues et la construction d'une scène architecturale*, in *Les Années Trente: l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, catalogue d'exposition, (Musée des Monuments Français, Paris, Janvier 23 - April 15, 1997), Édition du Patrimoine, Paris 1997

Jannière, Hélène, *Les ambiguïtés du pluralisme: la stratégie d'une revue "internationale", L'Architecture d'Aujourd'hui, 1930-1939*, in Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002

Jannière, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Arguments, Paris 2002

Jannière, Hélène, *Images d'une ville moderne pour l'Italie fasciste: La photographie publiée, Quadrante 1933-1936*, in Pousin, Frédéric, *Figures de la ville et construction des savoirs*, CNRS Éditions, Paris 2005

Jannière, Hélène, *Instrument professionel ou instrumentation doctrinale: la diffusion des savoirs techniques dans les revues d'architecture de l'entre-deux-guerre*, in Jean-Philippe Garric, Valérie Nègre, Thomine-Berrada, Alice (dir.), *La construction savante: les avatars de la littérature technique*, (Actes du colloque *Les avatars de la littérature technique, Formes imprimées des savoirs liés à la construction*, Paris, 3-5 mars 2005), Picard, Paris 2008

Jannière, Hélène, Vanlaethem, France, *Essai méthodologique: les revues, source ou objet de l'histoire de l'architecture?*, in Sornin, Alexis, Jannière, Hélène, Vanlaethem, France (dir.), *Revues d'architecture dans les années 1960 et 1970. Fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle*, Actes du colloque, (Centre Canadien d'architecture – CCA, Montréal, 6–7 mai 2004), Institut de recherche en histoire de l'architecture (IRHA), Montréal 2008

Jubert, Roxane, *Typography and graphic design. From Antiquity to the Present*, Flammarion, Paris 2006

Labanca, Nicola, *Il discorso e la propaganda*, in Labanca, Nicola, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2002

Lacagnina, Davide (a cura di), *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Passaggio, Palermo 2011

Laura, Ernesto Guido, *Immagine del fascismo*, Longanesi, Milano 1973

Laura, Ernesto Guido, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo, Roma 2000

Lavini, Giuseppe, *Le fonti*, in "L'Architettura italiana", a. XII, n. 3, marzo 1917

Le Arti Grafiche alla Triennale, in "Il Risorgimento Grafico", a. XXX, n. 9, 30 settembre 1933

Le Arti Grafiche alla Triennale, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 8, agosto 1934

Leniaud, Jean-Michel, Bouvier, Béatrice (dir.), *Le livre d'architecture XV-XX siècle*, Journées internationales d'études, (Collège de France, Paris, 8 - 9 novembre 2001), École nationale des Chartes, Paris 2002

Lipstadt, Hélène, Mendelsohn, Harvey, *Architecte et ingénieur dans la presse. Polémique, débat, conflit*, CORDA, Paris 1980

Lipstadt, Hélène, *Architecture and its Image. Notes Towards the Definition of Architectural Publication*, in "Architectural Design", vol. 59, n. 3-4, march-april 1989

Lisitskij-Küppers, Sophie (a cura di), *El Lisitskij. Pittore architetto tipografo fotografo. Ricordi lettere scritti*, Editori Riuniti, Roma 1992

Lisitskij, El, *Topografia della tipografia*, in "Merz", n. 4, luglio 1923

Lisitskij, El, *Proun*, in Dragone, Piergiorgio, Negri, Antonello, Rosci, Marco (a cura di), *Arte e rivoluzione. Documenti delle avanguardie tedesche e sovietiche 1918-1932*, Milano 1978

Lisitskij, El, *Il nostro libro*, in Lisitskij-Küppers, Sophie (a cura di), *El Lisitskij. Pittore architetto tipografo fotografo. Ricordi lettere scritti*, Editori Riuniti, Roma 1992

Longatti, Alberto, *Così Bontempelli stroncò la Casa del Fascio di Terragni*, in "La Provincia di Como", venerdì 24 settembre 2010

Lucarelli, Francesco (a cura di), *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-artistico del XX secolo a Napoli*, Electa, Napoli 2005

Lucarelli, Francesco, Iuliano, Marco, Mignozzi, Alessia (a cura di), *Culture et architecture en Italie dans les années Trente. La Triennale, l'E42, la Mostra d'Oltremare et la Modern Heritage List*, Paparo, Napoli 2006

Lugon, Olivier, *La photographie mise en espace*, in "Études photographiques", n. 5, novembre 1998

Lugon, Olivier, *La photographie des typographes*, in "Études photographiques", n. 20, juin 2007

Lupano, Mario, *"Vera fotografia" dell'Italia fascista*, in De Grazia, Victoria, Luzzatto, Sergio (a cura di), *Dizionario del fascismo*, vol. II., Einaudi, Torino 2003

Madesani, Angela, *Fotografia tra le due guerre*, Galleria Milano, Milano 1996

Madesani, Angela, Ossanna Cavadini, Nicoletta (a cura di), *Lucia Moholy (1894-1989) tra fotografia e vita/between Photography and Life*, catalogo della mostra, (m.a.x. Museo, Chiasso, 25 novembre 2012–17 febbraio 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012

Madesani, Angela, *Una vita da testimone. Note sui lavori fotografici di Lucia Moholy tra still life e ritratti*, in Madesani, Angela, Ossanna Cavadini, Nicoletta (a cura di), *Lucia Moholy (1894-1989) tra fotografia e vita/between Photography and Life*, catalogo della mostra, (m.a.x. Museo, Chiasso, 25 novembre 2012–17 febbraio 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012

Maffioli, Monica, *Il belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, SEI, Torino 1996

Maggi, Angelo, *Cento anni di fotografia. La rilettura critica di un contributo innovativo*, in Madesani, Angela, Ossanna Cavadini, Nicoletta (a cura di), *Lucia Moholy (1894-1989) tra fotografia e vita/between Photography and Life*, catalogo della mostra, (m.a.x. Museo, Chiasso, 25 novembre 2012 – 17 febbraio 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012

Majolo Molinari, Olga, *La stampa periodica romana dal 1900 al 1926. Scienze morali, storiche e filosofiche*, voll. I-II, Istituto di Studi Romani, Roma 1977

Malvano, Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1989

Mangini, Giorgio, *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873-1915*, in Mirandola, Giorgio (a cura di), *"Emporium" e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, Nuovo istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1985

Mangoni, Luisa, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974

Mannucci, Stefano, *Saggi sul fascismo. Storia della fotografia dell'Istituto Luce*, s.n., s.l. 2014

Mariani, Riccardo (a cura di), *Edoardo Persico. Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere*, Feltrinelli, Milano 1977

Mariani, Riccardo, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Edizioni di Comunità, Milano 1989

Marino, Giuseppe Carlo, *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni Trenta*, Editori Riuniti, Roma 1983

Marra, Claudio, *Pensare la fotografia. Teorie dominanti dagli anni Sessanta ad oggi*, Zanichelli, Bologna 1992

Martignoni, Massimo, *Gio Ponti. Gli anni di stile (1941-1947)*, Abitare Segesta, Milano 2002

Mazza, Barbara, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Firenze University Press, Firenze 2002

Mazzucchelli, Anna Maria, *Gli anni di Casabella*, in Di Puolo, Maurizio (a cura di), *Edoardo Persico (1900-1936)*, catalogo della mostra, (Galleria AAM, Roma, gennaio 1978), s.n., Roma 1978

Messina, Raffaele, *L'occhio del regime. Fotografia e propaganda di guerra (1940-1943)*, in "AFT. Rivista di Soria e Fotografia", a. XII, n. 23, giugno 1996

Meyer, Hannes (dir.), "ABC. Beiträge zum Bauen", n. 2, 1926

Miccini, Eugenio, *Retorica della fotografia*, Alinea, Firenze 1984, in Marra, Claudio, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2001

Mignemi, Adolfo, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2001

Miraglia, Marina, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte Italiana*, vol. IX, tom. II Grafica e immagine. Illustrazione e fotografia, Einaudi, Torino 1981

Miraglio, Elena, *Pubblicità e promozione industriale fra le pagine de "Il Risorgimento Grafico"*, in "Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale", n. 13, 2014

Mirandola, Giorgio (a cura di), *Emporium e l'Istituto d'Arti Grafiche. 1885-1915*, Nuovo istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1985

Modiano, Guido, *Fotografia 1931*, in "L'industria della Stampa. Pubblicazione ufficiale della Federazione Nazionale Fascista dell'Industria Grafica ed affini", n. 9-10, settembre-ottobre 1931

Modiano, Guido, *Fotografia 1931*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 12, dicembre 1934

Modiano, Guido, *Willy Baumaeister*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. III, n. 5, maggio 1935

Modiano, Guido, *Tipografia pittorica o pittura tipografica?*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. III, n. 7, luglio 1935

Modiano, Guido, *Tipografie di Edoardo Persico*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. III, n. 11-12, novembre-dicembre 1935

Modiano, Guido, *Lettera aperta a Raffaello Bertieri*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XXXV, n. 8, agosto 1938

Modiano, Guido, *Un posteggio e una vetrina nel commento di un tipografo*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. VII, n. 3-5, marzo-maggio 1939

Moholy-Nagy, László, *Die Neue Typographie*, in *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, Staatliches Bauhaus, Weimar/Karl Nierendorf, Köln, Bauhausverlag, Weimar-München 1923

Moholy-Nagy, László, *Bauhaus und Typografie*, in "Anhaltische Rundshau", 14 september 1925

Moholy-Nagy, László, *Zeitgemässe Typographie. Ziele, Praxis, Kritik*, Gutenber-Gesellschaft, Mainz 1925

Moholy-Nagy, László, *La photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devra être*, in "Cahiers d'Art", n. 1, 1929

Moholy-Nagy, László, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 1987

Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film*, Gallimard, Paris 2008

Moholy-Nagy, László, *Malerei Fotografie Film*, vol. II, a cura di Antonello Negri, Scalpendi, Milano 2010

Moholy-Nagy, László, *Pittura Fotografia Film*, vol. I, a cura di Antonello Negri, Scalpendi, Milano 2010

Molzahn, Johannes, *Nicht mehr Lesen! Sehen!*, in "Das Kunstblatt 12", n. 3, März 1928

Morasso, Mario, *L'imperialismo artistico*, Fratelli Bocca, Torino 1903

Morello, Paolo, *Fotomontaggio e rappresentazione politica alla Mostra della Rivoluzione fascista*, in Bertelli, Sergio, *Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico fra Otto e Novecento*, Carocci, Roma 2000

Morpurgo, Gaddo, *L'architettura fra le immagini di se stessa*, in Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogo della mostra, (G.A.M., Bologna, gennaio-febbraio 1980), Grafis, Bologna 1980

Mucchi, Gabriele, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, L'Archivolto, Milano 1994

Müller, Claudia, *Typophoto: Wege der Typografie zur Foto-Text-Montage bei Laszlo Moholy-Nagy*, Gebr. Mann, Berlin 1994

Munari, Bruno, *Design e comunicazione visiva*, Laterza, Roma-Bari 1968

Munari, Bruno, *Fotocronache*, Corraini, Mantova 1997

Mussolini, Benito, *Gli auguri ai deputati*, in Susmel, Edoardo e Duilio (a cura di), *Opera Omnia di Benito Mussolini*, vol. XXIII Dal discorso dell'Ascensione agli accordi del Laterano (27 maggio 1927 – 11 febbraio 1929), La Fenice, Firenze 1957

Nachtigäller, Roland, Gassner, Hubertus, *3x1=3 Vešč' Objet Gegenstand*, in *Vešč' Objet Gegenstand. Commentary and Translations*, s.n., Baden 1994

Néagu, Philippe, Chevrier, Jean-François, *Images et Imaginaires d'architecture*, catalogue d'exposition, (Centre Georges Pompidou, Paris, 8 mars – 28 mai 1984), Centre Georges Pompidou, Paris1984

Nebbia, Ugo, *La casa madre dei mutilati in Roma: 4 novembre 1928, a. 7*, L. Alfieri e C., Milano 1929

Negri, Antonello, *Anni '30. Arti in Italia oltre il Fascismo*, catalogo della mostra, (Palazzo Strozzi, Firenze, 22 settembre 2012 – 27 gennaio 2013), Giunti, Firenze 2012

Neumann, Eckhard, *Le graphisme fonctionnel: entre les nouvelles conceptions artistiques et les besoins de la société industrielle*, in Hulten, Pontus (a cura di), *Paris-Berlin 1900-1933*, catalogue d'exposition, (Centre Georges Pompidou, Paris, 12 juillet – 6 novembre 1978), Centre Georges Pompidou, Paris 1978

Newhall, Beaumont, *Storia della fotografia*, Giulio Einaudi editore, Torino 1984

Nicoloso, Paolo, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999

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

Nisbet, Peter, *Displaying Design: A Newly Identified Exhibition Proposal by El Lissitzky, Berlin 1923*, in Schneider, Cynthia, Robinson, William, Davies, Alice, *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Harvard University Art Museums, Cambridge 1995

Noell, Matthias, *Nicht mehr lesen! Sehen! Le livre d'architecture de langue allemande dans les années vingt*, in Leniaud, Jean-Michel, Bouvier, Béatrice (dir.), *Le livre d'architecture XV-XX siècle*, Journées internationales d'études, (Collège de France, Paris, 8 - 9 novembre 2001), École nationale des Chartes, Paris 2002

Ossanna Cavadini, Nicoletta, *Il duplice sguardo di Lucia Moholy tra fotografia e vita*, in Madesani, Angela, Ossanna Cavadini, Nicoletta (a cura di), *Lucia Moholy (1894-1989) tra*

fotografia e vita/between Photography and Life, catalogo della mostra, (m.a.x. Museo, Chiasso, 25 novembre 2012 – 17 febbraio 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012

Pagano, Giuseppe, *Un cacciatore d'immagini*, in "Cinema", dicembre 1938

Paladini, Vinicio, *Fotomontage*, in "La Fiera Letteraria", a. V, 10 novembre 1929

Pallottino, Paola, *Le copertine di "Emporium" dal Simbolismo al secondo futurismo*, in Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Convegno, (Scuola Normale Superiore di Pisa, 4 - 5 novembre 2011), Edizioni della Normale, Pisa 2014

Panofsky, Erwin, *La prospettiva "come forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1961

Paoli, Silvia, *L'Annuario di Domus del 1943*, in Serena, Tiziana (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, "Centro di Ricerche Informatiche per i beni Culturali", Quaderni 8, 1998, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999

Pappalardo, Salvatore, Palmieri, Claudio, "*Il linguaggio della fotografia dell'architettura" indagine semiotica su alcune riviste di architettura (Domus; Casabella; Architettura; Architectural Forum; Architecture d'Aujourd'hui; Architectural Review; Innen Dekoration) degli Anni 30-40*, Tesi di Laurea, relatore Prof. Egidio Mucci, Università degli Studi di Firenze, A.A. 1979/1980

Parisi, Ico, *Ambienti. Interni della "Casa" di Terragni*, in "Quadrante Lariano", a. I, n. 5, settembre-ottobre 1968

Parisi, Ico, *Foto a memoria*, Nodo Libri, Como 1991

Pasquarelli, Silvio, *La Quadriennale di Roma. Fra tradizione e innovazione*, in "Rassegna", a. IV, n. 10, giugno 1982

Patetta, Luciano, *L'architettura in Italia 1919-1943: le polemiche*, CLUP, Milano 1972

Patetta, Luciano, Danesi Squarzina, Silvia (a cura di), *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Electa, Venezia 1976

Patti, Giuliano, Sacconi, Licinio, Ziliani, Giovanni (a cura di), *Il fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, Mazzotta, Milano 1979

Pelizzari, Maria Antonella, Scrivano, Paolo, *Intersection of Photography and Architecture – Introduction*, in "Visual Resources: An International Journal of Documentation", vol. 2, n. 2, giugno 2011

Pensabene, Giuseppe, *Specchio dell'architettura*, in "Il Selvaggio", n. 4, 15 giugno 1933

Persico, Edoardo, *Arte romana: la scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri*, Edizioni Domus, Milano 1935

Persico, Edoardo, *Tutte le opere (1923-1935)*, vol. II, a cura di Giulia Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano 1964

Piacentini, Marcello, *Architettura d'oggi*, Paolo Cremonese Editore, Roma 1930

Piacentini, Marcello, *Architettura moderna*, a cura di Mario Pisani, Marsilio, Venezia 1996

Pica, Agnoldomenico, *Illustrazione del progetto presentato al concorso per il Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione Fascista da erigersi in via dell'Impero a Roma. 31 luglio 1934. Anno XII*, Società Anonima Milanese, Milano, 31 agosto 1934

Pica, Agnoldomenico, *Storia della triennale di Milano. 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957

Poli, Luigi, *Herbert Bayer. Un maestro dell'arte grafica*, in "Natura. Rivista mensile illustrata", a. VI, n. 11-12, novembre-dicembre 1933

Polin, Giacomo, *La Triennale di Milano 1923-1947. Allestimento, astrazione, contestualizzazione*, in "Rassegna", a. IV, n. 10, giugno 1982

Ponti Licitra, Lisa, *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo, Milano 1990

Pousin, Frédéric, *L'Architecture mise en scène. Essai sur la représentation du modèle grec au XVIII siècle*, Arguments, Paris 1995

Ragot, Gilles, *Pierre Vago et les débuts de "l'Architecture d'Aujourd'hui" 1930-1940*, in "Revue de l'Art", n. 89, 1990

Reichlin, Bruno, *Axonométrie et photographie chez A. Sartoris. Propos issus d'un entretien*, in Baudin, Antoine (a cura di), *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*, PPUR, Lausanne 2003

Rifkind, David, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Premio James Ackerman per la storia dell'architettura 2011, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Marsilio, Venezia 2012

Rifkind, David, *Pietro Maria Bardi, Quadrante, and the Architecture of Fascist Italy*, seminário internacional *Modernidade Latina. Os Italianos e Os Centros do Modernismo Latino-Americano*, a cura di Ana Gonçalves Magalhães, Luciano Migliaccio, Paolo Rusconi, (MAC Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 9 - 11 aprile 2013), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013

Robinson, Cervin, Herschman, Joel, *Architecture Transformed – A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, New York Architectural League – The MIT Press, Cambridge 1987

Rossi, Attilio, *Criteri intelligenti e pubblicità economica*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. IV, n. 2, febbraio 1936

Rossi, Attilio, et. al., *Campo Grafico 1933-1939: rivista di estetica e di tecnica grafica*, catalogo della mostra, (Biblioteca di Palazzo Sormani, Milano, 1983), Electa, Milano 1983

Rossi, Pablo, *Attilio Rossi e Campo grafico: una lezione di modernità ancora viva dopo 80 anni*, Collana Riflessi, Milano 2013

Roveroni, Giuseppe, *La chiarezza in pubblicità*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. III, n. 2, febbraio 1935

Rusconi, Paolo, Bignami, Silvia (a cura di), *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2014

Rusconi, Paolo, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate di Rizzoli (1931-1934)*, in Rusconi, Paolo, Bignami, Silvia (a cura di), *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2014

S.a., *1928-1978 Casabella e cinquant'anni di architettura. Gli anni '28-33 "Novecento" e razionalismo*, in "Casabella", numero speciale *Casabella cinquant'anni 1928-1978*, n. 440-441, ottobre-novembre 1978

S.a., *1930-1990, Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", numéro spécial, n. 272, décembre 1990

S.a., *Cronaca*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. VII, n. 3-5, marzo-maggio 1939

S.a., *Diffusion*. *Les ventes de la revue depuis son origine*, in *1930-1990. Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", numéro spécial, n. 272, décembre 1990

S.a., *Entretien avec Pierre Vago*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 91-92, septembre-octobre-novembre 1960

S.a., *L'Architecture d'Aujourd'hui 1930-1940. Rétrospective*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 200, décembre 1978

S.a., *La quinta Triennale di Milano*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", numero speciale, n. 11, Milano 1933

S.a., *La rete delle riviste*, in "Rassegna", a. IV, n. 12, dicembre 1982

S.a., *Le Arti Grafiche alla Triennale*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 8, agosto 1934

S.a., *Le Arti Grafiche alla Triennale*, in "Il Risorgimento Grafico", a. XXX, n. 9, settembre 1933

S.a., *Recensioni*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. IV, n. 9-12, settembre-dicembre 1936

S.a., *Una B rossa tra due punti. Colloquio con Antonio Boggeri*, in "Rassegna", a. III, n. 6, aprile 1981

Salvagnini, Sileno, *Il sistema delle arti in Italia. 1919-1943*, Minerva, Bologna 2000

Sanfilippo, Mario, *Roma. La costruzione di una capitale. 1911-1945*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1993

Savorra, Massimiliano (a cura di), *Storia visiva dell'architettura italiana 1700-2000*, Electa, Milano 2007

Scarpellini, Emanuela, *L'industria culturale e il mercato dell'editoria*, in De Berti, Raffaele, Piazzoni, Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e Guerra*,

Atti del Convegno (Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Milano, 2-3 ottobre 2008), Cisalpino, Milano 2009

Scarrocchia, Sandro, *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Skira, Milano 1999

Schnapp, Jeffrey Thompson, *Fascism's Museum in Motion*, in "The Journal of Architectural Education", n. 45, febbraio 1992

Schnapp, Jeffrey Thompson, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003

Scimé, Giuliana, *Fotografia della libertà e delle dittature da Sander a Cartier Bresson 1922-1946*, Mazzotta, Milano 1995

Scopinich, Ermanno Federico, Ornano, Alfredo, Steiner, Albe (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Gruppo Editoriale Domus, Milano 1943

Scotti, Italo, *Il fascismo e la Camera dei deputati: I. - La Costituente fascista (1922-1928)*, in "Bollettino di informazioni costituzionali e parlamentari", n. 1, 1984

Serena, Tiziana (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, "Centro di Ricerche Informatiche per i beni Culturali", Quaderni 8, 1998, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999

Sermisoni, Silvia (a cura di), *Gio Ponti. Cento lettere*, Rosellina Archinto, Milano 1987

Solmi, Franco, *Artefizio dell'immagine*, in Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogo della mostra, (G.A.M., Bologna, gennaio-febbraio 1980), Grafis, Bologna 1980

Sommario di statistiche storiche dell'Italia 1861-1975, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1976

Sonne, Wolfgang (herausg.), *Die Medien der Architektur*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2011

Stead, Evanghélia, Védrine, Hélène, et al., *L'Europe des revues (1880-1920)*, PUPS, Paris 2008

Stockel, Giorgio, *Percezione rappresentazione comunicazione: la percezione visiva, la rappresentazione fotografica e la comunicazione a stampa*, Kappa, Roma 1998

Stönenberg, Michael, *Arthur Köster. Architekturfotografie 1926-1933. Das Bild vom "Neuen Bauen"*, Gebr. Mann, Berlin 2009

Sturani, Enrico, *Otto milioni di cartoline per il Duce*, Centro Scientifico Editore, Torino 1995

Syberberg, Hans Jürgen, *Fotografia degli anni '30*, Mazzotta, Milano 1980

Talamona, Marida (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, catalogo della mostra, (MAXXI, Roma, 18 ottobre 2012 - 17 febbraio 2013), Electa, Milano 2012

Tedeschi, Francesco, *Ghiringhelli, Virginio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani*, vol. 53, 2000

Teige, Karel, *O fotomontáźi*, in "Žijeme", II, giugno-luglio 1932, nn. 3-4 e 6. [Trad. it. Teige, Karel, *Sul fotomontaggio*, in Corduas, Sergio (a cura di), *Teige. Arte e ideologia 1922-1933*, Einaudi, Torino 1982]

Tentori, Francesco, *P. M. Bardi con le cronache artistiche de "L'Ambrosiano" 1930-1933*, Mazzotta, Milano 1990

Tentori, Francesco, *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, testo&immagine, Torino 2002

Tomassini, Luigi, *I fotografi editori italiani (Alinari, Anderson, Brogi) ed "Emporium"*, in Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Convegno, (Scuola Normale Superiore di Pisa, 4 - 5 novembre 2011), Edizioni della Normale, Pisa 2014

Tonini, Bruno, Tonini Paolo, *Tipografia del XX secolo. Teoria e Design*, catalogo della mostra, *(*Museo Civico Archeologico, Bologna, 21 - 24 settembre 2007), L'Arengario Studio Bibliografico, Gussago 2007

Tranfaglia, Nicola, Murialdi, Paolo, Legnani, Massimo, *La stampa italiana nell'età fascista*, in *Storia della stampa italiana*, vol. IV, Laterza, Bari 1980

Tschichold, Jan, *Lecture to the Typography USA seminar*, (New York, 18 April 1959), print XVIII, n. 1, 1964

Tupitsyn, Margarita, *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*, New Haven, London 1999

Universo, Mario (a cura di), *Casabella. Per l'evoluzione dell'architettura dall'arte alla scienza (1928-1943)*, Canova, Treviso 1978

V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale, Ceschina, Milano 1933

Vago, Pierre, *Éditorial. 1930-1950*, in "L'Architecture d'aujuord'hui", n. 33, décembre 1950 – janvier 1951

Vago, Pierre, *Retour aux sources - Le Corbusier et l'AA*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 249, février 1987

Vago, Pierre, *Les origines de "L'Architecture d'Aujourd'hui". Pierre Vago (1932)*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", DESA à l'affiche, octobre 1987

Vago, Pierre, *Points d'histoire*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 275, juin 1991

Vago, Pierre, *Une vie intense*, AAM, Paris 2000

Van Doesburg, Théo, *Das Buch und seine Gestaltung*, in "Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit", vol. 21, 1929

Vermeil, François, *L'image graphique. Entre les lignes*, in *1930-1990. Soixante années d'Architecture d'Aujourd'hui*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", numéro spécial, n. 272, décembre 1990

Veronesi, Giulia, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia, 1920-1940*, Christian Marinotti, Milano 2008 [I ed. 1953]

Veronesi, Luigi, Pallavera, Battista, *Del fotomontaggio*, in "Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica", a. II, n. 12, dicembre 1934

Veronesi, Luigi, *Il Fotomontaggio*, in "Note fotografiche", n. 18, Milano, luglio 1941, in Zannier, Italo, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1993

Vigo, Giovanni, *Istruzione e sviluppo economico nell'età industriale*, in Tranfaglia, Nicola, Firpo, Massimo (a cura di), *La Storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età Contemporanea*, vol. VI. L'Età Contemporanea 1. I quadri generali, Utet, Torino 1988

VII Triennale di Milano. Guida, s.n., Milano 1940

Vitiello, Rossana, *Decorazione e modelli figurativi del primo ventennio del Novecento nella rivista "Il Risorgimento Grafico"*, in "Studi di storia delle arti", n. 6, Istituto di Storia dell'Arte, Università di Genova, Genova 1990

Zannier, Italo, *Sulla fotografia architettonica*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 32, giugno 1958

Zannier, Italo, *La fotografia nelle Scuole d'Architettura in Italia*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 44, giugno 1959

Zannier, Italo, *Fotografia dell'architettura*, Il Castello, Milano 1969

Zannier, Italo (a cura di), *Fascismo 1922 1943. Modi e tecniche di utilizzazione della fotografia al servizio dell'ideologia fascista*, catalogo della mostra, (Galleria d'arte "Sagittaria", Pordenone, 18 ottobre - 30 novembre 1975), GS2, Udine 1975

Zannier, Italo, *La fotografia in Italia negli anni Venti*, in Barilli, Renato, Solmi, Franco (a cura di), *La Metafisica: gli anni Venti*, catalogo della mostra, (Galleria d'Arte Moderna, Bologna, maggio-agosto 1980), vol. II, Comune di Bologna, Bologna 1980

Zannier, Italo, *Stereotipi della fotografia dell'architettura*, in Basilico, Gabriele, Morpurgo, Gaddo, Zannier, Italo (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogo della mostra, (G.A.M., Bologna, gennaio-febbraio 1980), Grafis, Bologna 1980

Zannier, Italo, Gentili, Carlo, *Laboratorio di fotografia. La sperimentazione fotografica in Italia 1930-1980*, Grafis, Bologna 1983

Zannier, Italo, *Il soggetto 'architettura' nel divenire della fotografia*, in Calvenzi, Giovanna, Morpurgo, Gaddo (a cura di), *Fotografie di architettura*, in "Rassegna", numero speciale *Fotografie d'architettura*, a. VI, n. 20, dicembre 1984

Zannier, Italo, Costantini, Paolo, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*, Franco Angeli, Milano 1985

Zannier, Italo, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1986

Zannier, Italo, Costantini, Paolo, *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, Alinari, Firenze 1987

Zannier, Italo, *Architettura e fotografia*, Laterza, Roma-Bari 1991

Zannier, Italo, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1993

Zannier, Italo, *La fotografia italiana. Critica e storia*, Jaca Book, Milano 1994

Zucconi, Guido, *Architettura e contesti architettonici nelle pagine di "Emporium"*, in Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Fileti Mazza, Miriam (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del Convegno, (Scuola Normale Superiore di Pisa, 4 - 5 novembre 2011), Edizioni della Normale, Pisa 2014

Sitografia

http://books.openedition.org/editionscnrs/4304

http://casabellaweb.eu/

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moderne_bauformen

http://etudesphotographiques.revues.org/1182

http://dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/1843/1/CHIAPPINI-antonio.pdf

http://infoleges.it

http://periodici.librari.beniculturali.it/

http://portaildocumentaire.citechaillot.fr/nos-revues.aspx

http://pubblicitaonline.edidomus.it/stampa/index_distribuzione.cfm?can=1&tes=19&pg=2;

http://pubblicitaonline.edidomus.it/stampa/index_profilo_testata.cfm?can=1&tes=19&pg=1

http://scienzaepolitica.unibo.it/article/view/3065

http://www.artivisive.sns.it/galleria/

http://www.casadellarchitettura.eu/index.php?do=home

http://www.domusweb.it/it/home.html

http://www.gioponti.org/it/archivio

http://www.graphicusmag.it

http://www.laprovinciadicomo.it/stories/Homepage/156419_cos_bontempelli_stronc_la_casa_del_fascio_di_terragni/?mediaon.trackers.autorefresh.Homepage

http://www.lombardiabeniculturali.it/pereco/schede/619/

http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/DAVID_ING.pdf

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921

http://www.storiaxxisecolo.it/fascismo/fascismo17f.htm

http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_(Dizionario_Biografico)/

www.memofonte.it