n°1 @MAGAZINE Arc città 2

ArcDueCittà. Magazine

numero 1
Luglio 2016

Direttore Responsabile
Ernesto d'Alfonso

Redazione centrale
Lorenzo Degli Esposti
Maria Lucrezia De Marco
Matteo Fraschini
Valentina Lecchi
Federico Marani
Ariela Rivetta

Editing
Arc2città
sito internet
Nu.Clear // Studio Editoriale
Progetto grafico
Marianna Sainati

Autorizzazione del Tribunale di Milano
n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553

INDICE

Moretti tra Archeologia e Futurismo. La ricerca di Spazio. **p. 4**
di Ernesto d'Alfonso e Maria Lucrezia De Marco

Studio di "Spazio" n.1: Eclettismo e unità di linguaggio **p.14**
di Ernesto d'Alfonso e Maria Lucrezia De Marco

Il Contributo Teorico **p. 16**
di Ernesto d'Alfonso

I manifesti della Ricerca, nei numeri 5,6,7 **p. 17**
di Ernesto d'Alfonso e Maria Lucrezia De Marco

Valori della Modanatura, Spazio 6 **p. 18**
di Ernesto d'Alfonso e Maria Lucrezia De Marco

Struttura come Forma, Spazio 6 **p. 20**
d Ernesto d'Alfonso e Maria Lucrezia De Marco

Strutture e sequenze di spazi, Spazio n.7 **p. 22**
di Ernesto d'Alfonso e Maria Lucrezia De Marco

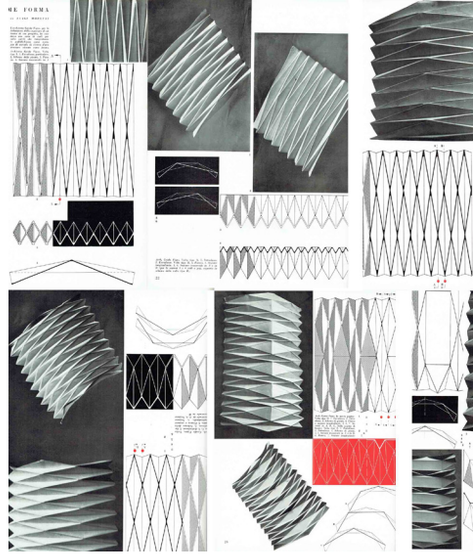
Galleria "Spazio", 1952, Roma **p. 27**
estratto dalla tesi di laurea Triennale di Mattia Pasinelli

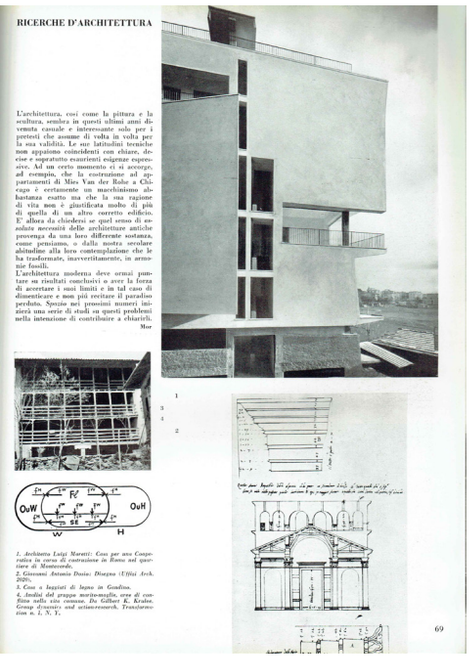
Il Futurismo da "Architettura della prima età della macchina" di Reyner Banham **p.29**
di Ernesto d'Alfonso e Federico Marani

Studio di Casa Lewis **p.33**
di Ernesto d'Alfonso e Valentina Lecchi

I procedimenti della progettazione architettonica contemporanea **p.34**
di Ernesto d'Alfonso

Appendice
Traduzione a cura della redazione




RICERCHE D'ARCHITETTURA

L'architettura, così come la pittura e la scultura, sembra in questi ultimi anni divenuta casuale e interessante solo per i pretesti che assume di volta in volta per la sua validità. Le sue latitudini tecniche non appaiono coincidenti con chiare, decise e sopratutto esaurienti esigenze espressive. Ad un certo momento ci si accorge, ad esempio, che la costruzione ad appartamenti di Mies Van der Rohe a Chicago è certamente un macchinismo abbastanza esatto ma che la sua ragione di vita non è giustificata molto di più di quella di un altro corretto edificio. E' allora da chiedersi se quel senso di *assoluta necessità* delle architetture antiche provenga da una loro differente sostanza, come pensiamo, o dalla nostra secolare abitudine alla loro contemplazione che le ha trasformate, inavvertitamente, in armonie fossili.
L'architettura moderna deve ormai puntare su risultati conclusivi o aver la forza di accertare i suoi limiti e in tal caso di dimenticare e non più recitare il paradiso perduto. Spazio nei prossimi numeri inizierà una serie di studi su questi problemi nella intenzione di contribuire a chiarirli.
Mor

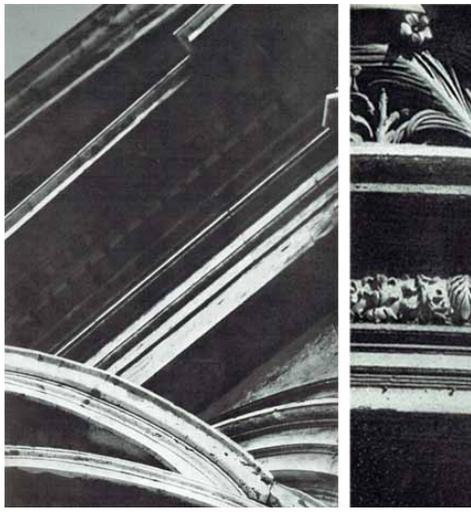
1. Architetto Luigi Moretti: Casa per una Cooperativa in corso di costruzione in Roma nel quartiere di Montecarlo.
2. Giovanni Antonio Dosio: Disegno (Uffici Arch. 2020).
3. Casa a leggiati di legno in Gondino.
4. Analisi del gruppo marito-moglie, area di conflitto nella vita comune. Da Gilbert K. Kruise. Group dynamics and action-research. Translation n. 1, N. Y.

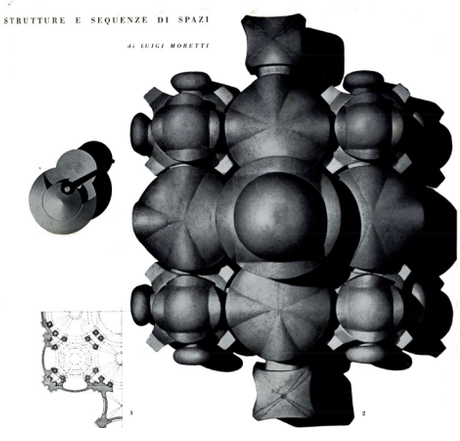
69

Moretti tra Archeologia e Futurismo. La ricerca di Spazio.

Maria Lucrezia De Marco

La disamina di Lucia Tedeschi, per quanto completa ed esaustiva nel ripercorrere molti dei temi toccati nei sette numeri di Spazio, pone l'accento in particolare sul valore dello spazio plastico in Moretti in relazione a tendenze meta-storiche dell'arte. Futurismo, Barocco e Arte Spaziale contemporanea (dunque Burri, Fontana e Capogrossi tra gli altri) trovano un fondamentale elemento di coesione nella dimensione plastica, nel dinamismo delle forme "scavate in magma primordiale", nella "'incandescenza della materia" che si esprime nei "punti di massima densità del reale" . Questi punti, ripercorrendo il pensiero di Moretti nei suoi "editoriali" per la rivista, sono nell'architettura antica le modanature e cornici, nella scultura barocca le forme astratte dei panneggi e in pittura le discontinuità visive, riconosciute prima nel contrasto tra luce e ombra nello spazio caravaggesco, e poi nei tagli sulla tela e nelle lacerazioni della materia in Fontana e Burri. Si torna a questo punto all'insita unitarietà delle arti, che si è realizzata solo in alcuni periodi d'oro nella storia della civiltà, e che Moretti auspica possa essere riscoperta come soluzione all'attuale condizione di crisi dell'architettura, a partire dalla profonda correlazione tra arte e scienza. La ricerca è il primo passo necessario per ritrovare in architettura quel "senso di assoluta necessità" che sembra ormai appartenere solo alle opere antiche.

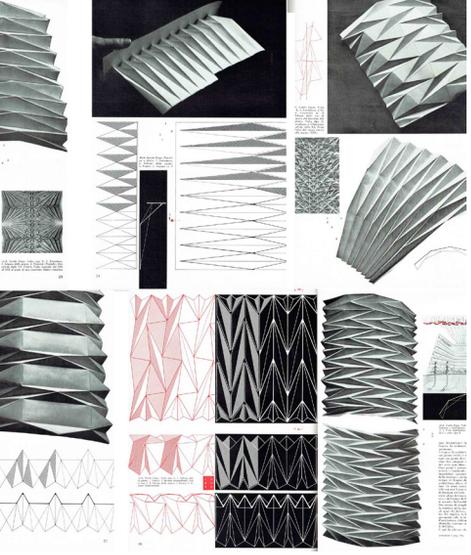


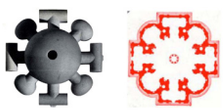

STRUTTURE E SEQUENZE DI SPAZI
di LUIGI MORETTI

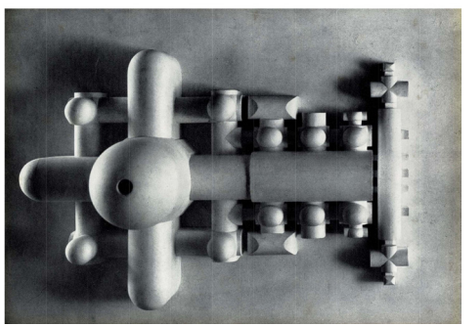
E' qui che subentra un elemento di distacco tra l'analisi condotta dalla Tedeschi e l'interpretazione che proponiamo qui. Un passaggio fondamentale - riteniamo- per comprendere il percorso e l'evoluzione del pensiero dell'architetto romano è in particolare uno dei due "editoriali" del volume 6, preludio necessario per giungere al decisivo intervento conclusivo nell'ultimo numero della rivista. Dopo *Valori della modanatura*, dove Moretti ha trattato le cornici come punti in cui si esprime a pieno la forza della materia e si legge la struttura dell'opera come relazione tra le parti, scrive *Struttura come forma*. Qui, prima ancora di affrontare la questione dello spazio interno, chiarisce la sua concezione di struttura attraverso una serie di modelli di studio in cui è evidente la volontà di far interagire, fin quasi coincidere, le qualità formali e strutturali in un'architettura, dunque la sua *venustas* e la *firmitas*, già implicitamente vincolate all'*utilitas* dalla necessità di progettare la copertura per un teatro. La struttura, non semplice vincolo statico ma vera e propria pelle dell'edificio, ne definisce lo spazio interno modellandolo come un calco.

Si arriva così a *Strutture e sequenze di spazi*, atto ultimo che risponde alle problematiche poste nei sei numeri precedenti. Lo spazio non è plastico, sosteniamo qui, se omogeneo e privo di discontinuità ma se al contrario, proprio in virtù di tali discontinuità, induce effetti (i.e: opposizione/liberazione) percepibili solo attraverso una dimensione tattile. Si tratta di uno "spazio topologico", caratterizzato dalla forma (ossia dalla struttura come relazione tra le parti e distanza relativa tra queste) e non dalla mera distanza numerica tra i punti (le proporzioni classiche).Altre qualità e altre proprietà entrano in gioco, ora definite come " la forma geometrica, semplice e complessa che sia; la dimensione intesa come quantità di volume assoluto; la densità, in dipendenza della quantità e distribuzione della luce che gli permea; la "pressione" o "carica energetica", secondo la prossimità più o meno incombente, in ciascun punto dello spazio, delle masse costruttive liminari, delle energie ideali che da esse sprigionano" .

La semplice visione ha raggiunto ormai un punto di esaustione, non è più condizione necessaria e sufficiente per la comprensione dello spazio e dei parametri che lo definiscono; si apre uno spazio *autre* definito dalla pressione energetica di ogni suo punto, che lo rende inaccessibile e invisibile alla percezione intellettuale se non attraverso la mediazione dell'esperienza fattuale.







Img

pagina accanto: Ricerche d'Architettura*, in Spazio n.4*

al centro, dall'alto: Struttura come Forma*, studi dell'architetto Figus per la copertura di un teatro, in Spazio n. 6*

Gianlorenzo Bernini: S.Andrea al Quirinale in Roma (1678). Facciata, particolare.|Francesco Borromini: Oratorio dei Filippini in Roma. Particolare del portale. | Tempio di Athena Nike sull'Acropoli di Atene (450 circa-432). Base di una colonna, modello in gesso

Guarino Guarini. Progetto per la chiesa d i S.Filippo Neri in Casale Monferrato. Elemento planimetrico. (Guarino Guarini, "Architettura civile", Torino 1737). | Volumi degli spazi della chiesa di S.Filippo Neri, modello costruito sul progetto. | Frank Lyod Wright, Casa McCord, Rappresentazione dei volumi interni del piano terreno| Michelangelo, Progetto per la Chiesa di S.Giovanni dei Fiorentini in Roma, Rappresentazione dei volumi interni e pianta (da un'incisione di Valerian Regnard) | Rappresentazione dei volumi interni della Basilica di S.Pietro in Vaticano

Sotto:Gino Severini, Danza al Monico, 1913

La matematica diventa in questa occasione strumento di controllo della forma architettonica. Ciò trova ulteriore conferma ed approfondimento negli esempi di architettura parametrica quali i modelli di stadi che Moretti presenterà nel 1961 alla XII Triennale, frutto della collaborazione all'interno dell'IRMOU tra l'architetto romano e il matematico De Finetti. Tuttavia, una volta conclusa l'esperienza di Spazio e quella dell'IRMOU, la discussione sull'architettura parametrica, sottesa nei diversi articoli analizzati, non trova degna e diretta formulazione e rimane tradotta solo a livello urbanistico come parametrizzazione del reale da applicare alla gestione e controllo della città metropolitana.

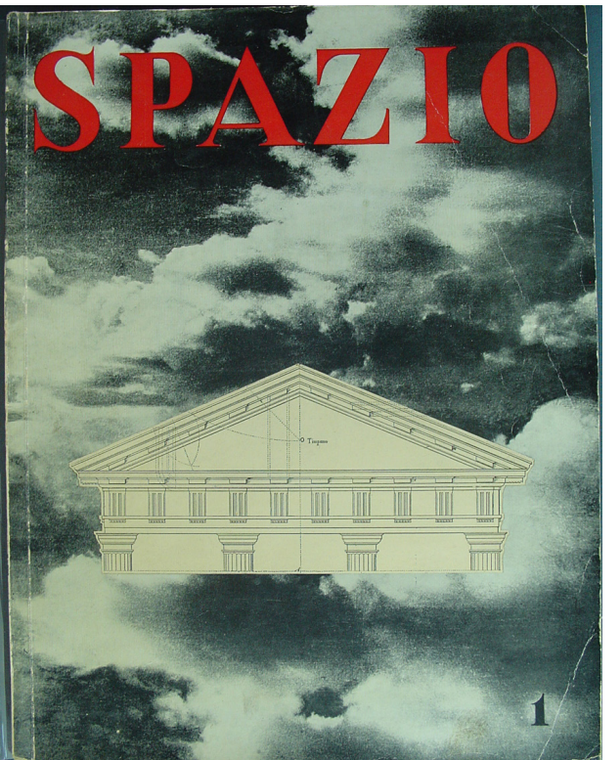
La rivista "Spazio" è stata luogo di considerazioni del tutto innovative e all'avanguardia e Moretti si è rivelato straordinario precursore nell'ambito della critica dell'architettura: basti pensare all'enorme importanza che hanno oggi la modellazione virtuale e il disegno parametrico. Una rilettura di Moretti, in quanto architetto e soprattutto teorico, sarebbe fondamentale oggi più che mai per ritrovare le fondamenta di una disciplina che prende piede in ogni aspetto della progettazione architettonica ma si trova di fatto slegata da ogni considerazione critica e sembra ridotta a un mero esercizio di virtuosismo nell'uso di software, che non sempre l'architetto è in grado di gestire in modo consapevole. ●

1. SPAZIO.
Tra culto della storia e istanze matematiche

"Si deve inoltre considerare, proprio nel tentativo di giustificarne o comprenderne meglio il nome, la cultura del fondatore, la sua passione umanistica - manifestata nel culto della storia che si declina in quello dell'**Antico e del Barocco quali alimenti di una frontiera contemporanea aperta** - e quella scientifica, che lo induce a esprimersi "matematicamente" non solo in architettura ma anche negli ambiti affini e complementari a essa, su tutti l'arte, la musica, il cinema, la moda. Il che andrà traducendosi per esempio sul fronte artistico, storico e contemporaneo, in un'estetica in parte legata al pensiero di Giovanni Gentile e in altra parte, come stato già rilevato in più occasioni anche da altri, al principi di incertezza di Heisenberg, ai Gruppi di Galois, al Transfinito di Cantor, alla continuità della Tipologia combinatoria. Istanze che Moretti applica a Michelangiolo come a Capogrossi del quale apprezza tra i primi in assoluto il singolare algoritmo, come pure alla Falkenstein, della quale sembra accogliere con particolare apprezzamento i reticoli tipologici, ovvero di Severini e Magnelli, e infine del primo Burri per il quale parrebbe manifestare un interesse per le cadenze compositive ritmate sulla sezione aurea."

Punto di partenza per Moretti è dunque il culto della storia, la rilettura dell'antichità e del barocco, non come realtà finite in se stesse ma orizzonti di una frontiera ancora aperta e in viva relazione con la contemporaneità.

Img: Copertina di Spazio, n. 1



2. FUTURISMO
e temporalità complessa

"Va detto immediatamente che "Spazio" privilegerà - schierandosi nettamente- principalmente il nuovo fronte dell'arte non figurativa o, per dirla nel lessico morettiano, "non obiettiva". Si è sollecitati, pertanto, a considerare l'esito di tutto ciò ponendo in primo piano l'arte contemporanea e quanto di quella storica viene di volta in volta richiamato per attivare un **confronto sinergico dialettico e sinergico.** Lo si farà privilegiando i fatti che più hanno contato e contano a muovere dal Futurismo, accolto e riconsiderato in prospettiva storica e come ancora vitale e di avanguardia per i contemporanei. Se ne ha prova nel primo numero di "Spazio" in due interventi coordinati: *Valore storico del Futurismo* di Ardengo Soffici e *Omaggio a Boccioni* con testi di Christian Zervos e Mario Sironi. In tal caso si tratterebbe davvero di una spazialità geometrica e matematica- che manifesta i propri debiti, informa la biblioteca di Moretti ereditata dal padre, sia a Descartes che a Evariste Galois- nonchè alla geometria non euclidea di Lobacevskij e ai summentovati autori, da Heisenberg a Cantor, una spazialità persino fisiologica e psicologistica, dando per scontato un'inferenza gestaltica.[....]
Nella declinazione romana di Balla, Depero e Prampolini del 1914, il Futurismo implica inoltre una **temporalità complessa,** coinvolgente anche la memoria visiva, cioè il tempo, che contribuirà a nuove rappresentazioni artistiche. E, al seguito, altre istanze come il coinvolgimento psichico e le relative procedure che verranno messe a punto dai surrealisti, chiamando in causa un coacervo di ordine razionale e di modulazioni emozionali dell'appercezione."

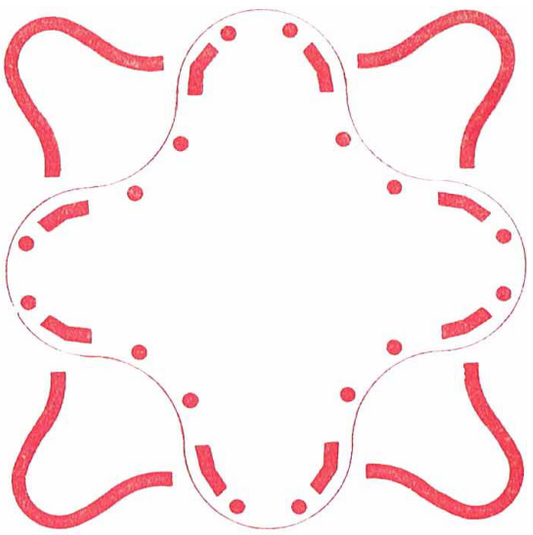
Il confronto tra arte contemporanea e archeologia richiama quello tra arte barocca e archeologia romana per attivare la sinergia dialettica tra futurismo e avanguardia contemporanea

3. ECLETTISMO e UNITA' DI LINGUAGGIO.
Relazioni sinestetiche armoniche, algoritmiche e organiciste

"Palladio resta l'interprete di spicco del fecondo incontro tra storia e contemporaneità. A ciò segue senza soluzione di continuità l'annuncio della modernità, il Seicento. Quale sia il legame concettuale e metastorico oltre che quello storicamente riferibile al succedersi di tale sequenza, viene detto nei paragrafi che seguono per il tramite di figure emblematiche.[...]
La difficoltà di concordanze tra un linguaggio e l'altro non impedisce la **ricerca di unitarietà** che è raggiunta, ci viene detto grazie al grand'angolo che abbraccia l'intera parabola storica, in epoche remote, "i tempi felici di Pericle o del primo Rinascimento o dello straordinario Seicento". L'architettura contemporanea cercherebbe, secondo Moretti, anche nella storia, in esempi come questo, **nuove relazioni** sinestetiche, armoniche – e certo non sarà un caso che il 1951 veda il varo del simposio internazionale alla Triennale di Milano sulla "divina proporzione"- algortimiche ma anche organiciste e quant'altro, sulla scia di un lungo dibattito."

Img: A.Soffici, Valore storico del Futurismo*, in Spazio n.1*

Sotto:Schema della piazza d'oro nella Villa Adriana a Tivoli, Il secolo, Eclettismo e Unità di Linguaggio*, in Spazio n.1*



4.ARCHITETTURA PARAMETRICA

"Sta dunque ragionando, Moretti, da neo-umanista ma anche da intellettuale incline alla scienza e infine pure da linguista all'avanguardia per i tempi oltre che, ovviamente, da architetto, di "un **metodo di progettazione secondo parametri logico-matematici**". I cui prodromi teorici parrebbero riscontrabili risalendo fino ai primi anni del '900, non solo in ambito matematico ma anche negli studi guidati da Bertrand Russell presso il Trinity College dell'università di Cambridge. Mentre invece quelli operativi che lo riguardano personalmente disciplinano il Foro Mussolini, con particolare riferimento allo stadio Olimpico, anni 1937- 40, nonchè alla mirabile Casa del Balilla al Foro Mussolini."

5. DINAMISMI PLASTICI

"La "congestione formale e cromatica" di cui, a detta di Sironi, si fa carico Boccioni in *Forme uniche nella continuità dello spazio*, dichiarata replica a Rodin, attinge ispirazione dalle proporzioni di una scultura canoviana facendo vivere a suo modo, un canone classico sotto **i "dinamismi plastici" della mobile e ribol-lente forma.** [...]. Dunque che relazione vi potrà mai essere con il susseguente intervento di Agnoldomenico Pica che scrive Le Porte di San Pietro? L'autore, deprecando ogni formalismo esteriore a favore, invece, di una "integrale autenticità" linguistica, sembra prediligere tra tutti i bozzetti in gara un artista che, effettivamente, sarà poi uno dei tre vincitori, vale a dire il più moderno Giacomo Manzù, con quella sua "lastra intera, alla medievale", che sommando Medardo Rosso ai quattrocentisti realizza un "panico senso musicale" in grado di fare tutt'uno de'trecentisti e de'barocchi con i moderni. "

Si tratta di un'operazione immaginativa concettuale che potrebbe diventare leit motiv della ricerca architettonico-plastica di Moretti

Img: L.Moretti, Casa Balilla, Roma 1932

Sopra: U.Boccioni, Sviluppo di una bottiglia nello spazio, 1913

6. SINTESI TRA LE ARTI

"Scavalcando le vetuste partizioni gerarchiche tra arti minori e maggiori ma anche la virata Bauhaus che ha avvilito la sfida di William Morris ancora attiva negli anni e nei modi, poniamo, di Duilio Cambellotti, ecco una nuova proposta. Una proposta che parrebbe attualizzare la sfida morrisiana che aveva risolto l'irrisolvibile attrito e la frattura tra arte e artigianato in una sintesi che è la *techné* greca.[..] L'intreccio tra le arti, comprendente anche quella tipografica nella scia dell'attenzione riservatele non solo dai futuristi e dalle avanguardie francesi ma anche dal dibattito suscitato in parallelo dalle riviste che fiancheggiano o sostengono le secessioni e le stesse avanguardie, è manifesto. Benchè prevalga da questo primo numero la storia dell'architettura e dell'arte, con interesse per la contemporaneità che sembra essere accolta come ineluttabile e necessaria e che, proprio per questo, da cronaca si fa storia.[...] L'**insita unità delle arti** [poesia, musica, architettura, scultura [..] è declinata in un'accezione che sottolinea da un lato l'urgenza di un nuovo rigore e dall'altro la complessità, la coesistenza in atto grazie a una spinta generale alla sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme."

7.GENESI DI FORME DALLA FIGURA UMANA

"Fu il Seicento che iniziò la distruzione del mondo obiettivo", scrive il nostro architetto ed editore. E "potentissime in lui le esigenze espressive nettamente formali", trasformava la figura umana in "sequenze plastiche" , come insegna il Bernini; è il secolo dell'"**antropomorfismo strutturale**" nella filiazione borrominiana da Michelangelo, nella spinta direzionale di Borromini sul barocco", sostiene Moretti. Esso è stato travolto dalla passione delle "anatomie ideali michelangiolesche". Tant'è che "veramente si può dire che il mondo espressivo moderno si inizia con il Barocco e questo da Michelangelo come rivelatore di pure strutture .[...]
Moretti va sommando i due fuochi di un ideale e perturbato ellisse rappresentati, rispettivamente, dalla classicità e dal Barocco. L'imperativo rich-

Img: Genesi di Forme dalla figura umana*, in Spazio n.2*

GENESI DI FORME
DALLA FIGURA UMANA di LUIGI MORETTI

L'avvento della figurativa moderna portò, per ragioni in sede critica ben note, alla decadenza della rappresentazione, cosidetta obiettiva, della figura umana. E precisamente il sorgere, anzi il rinnovarsi esplicito, delle esigenze strettamente e validamente pittoriche, nacque nell'atto del riconoscere, e quindi poi rifiutare, il linguaggio dell'accademismo neoclassico e dei Salons come ideograffico cioè pressochè letterario ed estraneo alle, d'improvviso evidenti, leggi proprie dell'arte. Il che portò, agli inizi, anche per un autentico riflesso incondizionato, a girare le spalle a tutto il mondo tradizionale dei volti e degli atteggiamenti umani e, per la inrimandabile necessità di succo vitale, a nutrirsi quasi esclusivamente con la ricchezza, dispiegata e cuasale, degli infiniti rapporti formali leggibili nel paesaggio: ricchezze e cioè imprecisione.
La figura umana contro la quale si ribellarono gli impressionisti e i fauves non era, anche se per molti di essi la distinzione fu poco chiara, quella obiettivata per l'eterno dal pieno Rinascimento, sibbene quella legiferata, attraverso forme sempre più ideogrammatiche, per tre secoli, dal pervicace manierismo e dall'accademismo vissuti senza farsi mai tangere dai travagli storici dell'arte e che continuano, ancora oggi, la cultura figurativa comune.
Per il vero, fu il Seicento, che iniziò la distruzione del mondo obiettivo, anche di quello frutto del grande Rinascimento. Per esuberanza e prepotente individualità di espressione o perchè terrorizzato, o superaffatto, dal demonico, o esso stesso demonio dell'angelico, che è nella disperante bellezza di Raffaello. Il grande Barocco mentre popolava il mondo di statue aveva già abbandonato la figura umana e, potentissime in lui le esigenze espressive nettamente formali, la trasformava, senza accorgersene, in supporto ai suoi cosiddetti pennacgi o in appoggio alle cosiddette palme e pietre rustiche; elementi questi nominati decorativi e ove invece scopriamo le sue parissime sequenze plastiche. Simbolo della rottura col mondo obiettivo classicista può assumersi il Bernini dedicato alle sue rocce alle sue fronde, agli incredibili cespi di battughe, che lascia ad altri le quattro figurazioni umane dei fiumi.
Per contro, un esame in altra direzione, rivela nel Barocco, un acuto e particolare antropomorfismo strutturale. Son tali la filiazione di Borromini da Michelangelo e la spinta direzionale di Borromini sul barocco, che tutto questo umanda, è stato investito, cosciente o no, dalla passione, dalla violenta corrente, delle anatomie ideali michelangiolesche; cioè dal grande giuoco delle strutture formali.
Per tentare di precisare: dalle forme, senza riferimenti ideogrammatici, collegate con una coerenza esclusivamente propria alla materia adoperata e coincidente identicamente con la coerenza, andamento lirico, dell'espressione.
Veramente si può dire che il mondo espressivo moderno si inizia con il Barocco e questo da Michelangelo come rivelatore di quelle pure strutture che egli cavò, a sostegno della sua ansia, nell'esame delle infinite e finissime possibilità strutturali del corpo umano, dai legnadari notturni colloqui con gli scorticciati cadaveri.
Nella dominante tessitura dell'arte michelangiolesca e barocca, quella cioè del peso portato in alto e caricato su sofferenti sostegni, è visibile la provenienza strutturale dalla anatomia figura e condizione dell'uomo. La natura, placida, acquieta sempre il peso in basso.
Certo è che ad ogni svolta cruciale della vita dell'arte vi è l'incontro decisivo con la figura umana: da Giotto a Cézanne.
La scultura, anche dopo l'impressionismo, ha conservato pieni rapporti con l'immagine dell'uomo e non è riuscita facilmente a staccarsene.
Il mondo naturale, distante e meramente pittorico, non le ha offerto alcun particolare sostegno per effettuare una prima liberazione; e più, forse, alla origine del sentire plastico c'è una radice fortemente sensuale. Per di più le esigenze di peso e di resistenza della materia analmente adoperata sono dello stesso ordine di quelle del corpo umano. La plastica ha poi di per sè risorse di freschezze espressive nei riguardi del corpo umano; basta considerare come sieno ugualmente lontani dalla quotidiana consuetudine dei profili l'estrema tensione e l'estrema staticità e serenità della figura umana. D'altra parte in

di vita, sollievo, da una sorda potenza. Sembra che la vita segreta di un qualunque pezzo plastico, la possibilità di canto della sua superficie, sia ripetibile quasi soltanto da trasposizioni e analogie che partano dalla figura umana. È certo curioso il fatto che quanto più progrediamo verso rapporti esclusivamente formali, e cioè siamo fedeli agli andamenti del nostro spirito per cifarli soltanto nelle pure leggi della pittura o della plastica, tanto più, sembra, ci si voglia discostare dalla figura umana. Ma tra la struttura formale dello spirito e l'ingombro del corpo umano che ne è il sostegno ci dovrà pure essere in termini proprio puramente formali la più strana e affascinante relazione.
A questo riguardo gli occhi a metà, vaganti, isolati e splendenti, nella trama di un quadro picassiano, che tanto inorridiscono i filistei, possono assumere un valore di indicazione della latente pressione di questa figura umana.

In alto: Lancio del disco, XI Olimpiade 1936.
In basso: Dhyani Buddha, Sec. VIII, dal tempio di Borobudur (Giava). - Marcel Duchamp, Nudo che scende le scale (1912)

iamo è all'eredità moderna della rinascimentale "*machina humana*". Meglio ancora: della gran macchina michelangiolesca che nutre di sè lo scardinarsi e ricomporsi della figura umana nell'ultima e rivoluzionaria svolta artistica moderna. [...]
Nella dominante tessitura dell'arte michelangiolesca e barocca, quella cioè del peso portato in alto e caricato su sofferti sostegni, è visibile la **provenienza strutturale dalla anatomia**."

Lo scardinarsi e ricomporsi della figura umana si legge come azione dell'arte moderna che scaturisce da una rilettura della grammatica michelangiolesca, atto artistico in cui l'ellisse è figura chiave.

8. CARATTERE PRE-FORMATIVO dell'arte spaziale

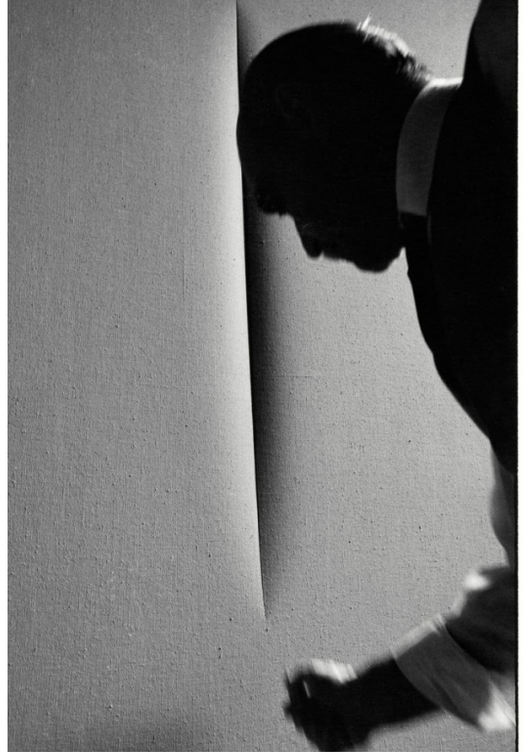
"Nel fascicolo del 1949 di "Domus", si dà conto inoltre di un'esposizione al Naviglio, questa volta di Fontana, che si traduce in più di un senso in una mostra di "**arte spaziale**". Si tratta della ben nota stanza oscurata e illuminata da luce di Wood che ha un nesso con la genesi del progetto editoriale e con la scelta del titolo della nuova rivista di Moretti.[...]Burri viene ad accertare e si impadronisce di una innovativa fenomenologia artistica proprio in questo tempo. Si tratta del riuso del sacco di iuta, un riuso che va recuperando-rivalorizzando le scritte, le asperità e differenze di tessitura e matericità laddove ci sono cuciture, strappi, vuoti o mancanze. Ecco allora che questo artista concretizza di colpo un lessico e un conforme equilibrio costruttivo dell'opera che derivano sia da precedenti crateri e altre lacerazioni, sia da un ricorso, mai più dimenticato, ai remoti ludi geometrici romanici e paleostorici o tardoantichi, così come ai costrutti geometrici recuperati pure dal Futurismo, su tutti, la sezione aurea.[...]Capogrossi opera, quasi sempre, su due strutture bidimensionali, "segni" e "non segni", la cui distanza è variabile non omogeneamente, ma da punto a puntodel percorso visivo del dipinto. [...]La caratteristica dei rapporti tra i due segni si legge, elementarmente, dalla intensità dimensionale o timbrica dei segni che risucchiano o respingono lo spazio non segnico secondo codici susseguenti, sospinti da un movimento di fondo, o status dell'animo. E così un parallelo con i carri trionfali pietrificati dal Bernini in piazza Navona parrebbe più che lecito.[...]In quest'arte neoastrattista capace di una raffigurazione inedita e tanto attuale e persino futuribile, si ha la presenza di un'**inferenza neobarocca** – in entrambi questi artisti, Burri e Capogrossi, esito, quanto si vuole diversificato, di un'azione assimilabile ai buchi e agli strappi di Lucio Fontana, un'azione in sè **pre-performativa e barocchegiante.**"

9. SPAZIALITA' DINAMICA

"Misurano ancora, Borromini, Bernini - e prima di loro Andrea Palladio - nella scia del Buonarroti, l'architettura sulle proporzioni dell'uomo, sulla figura umana. Ecco il senso più intimo del secondo editoriale. Del perchè vi si esplicita la metamorfosi migratoria di una macchina umana di conio michelangiolesco nell'architettura e in ogni opera d'arte e l'aprirsi sincronico se non immediatamente conseguente di una **spazialità dinamica e multanime** a cui concorrevano, a pari merito, i due principali rivali del trionfale Barocco romano tra architettura e scultura, Borromini e Bernini. In tutto questo sta il fermento di un nuovo linguaggio sia architettonico che artistico che fa leva sullo spazio. Se e soltanto se, in effetti, il suo cantiere storico- sembrano suggerire i primi due editoriali di Moretti- si colloca davvero, per tutte le arti e massime per l'architettura che sempre più le abbraccerà tutte quante, nel Seicento, giacchè in tal caso questo stesso spazio ha un'identità e peso specifici. Esso è **mutevole e mobile**. E in ciò si attanaglia o s'imparenta quello ancora in buona parte indescrivibile o indecifrabile che si va costituendo davanti agli occhi di Moretti, in ambito artistico prim'ancora che in quello architettonico."

10. FORME ASTRATTE nella scultura barocca

"Viene proposta una lettura metastorica e perciò stesso facente leva su altri parametri interpretativi, su una innovativa analisi e dunque un'adeguata criticità, con cui viene interrogato il dato storico e messo a confronto, alle strette addirittura con quello contemporaneo. Meglio ancora: una lettura sospesa sopra la storia e aderente al sentire e ai problemi contemporanei. Rispondente alle istanze astrattiste già annunciate e presenti nella scultura del XVII secolo, nei risvolti, nelle pieghe, negli audaci scorci, nelle agitate assonometrie, in quelle costellazioni di elementi sciolti da ogni figuratività sia architettonica che anatomica. E dunque **disancorati dall'obiettività**, per dirla nel lessico di Moretti, una obiettività che tuttavia sempre motiva e anima questa scultura. Assieme però, al suo contrario, a elementi o parti dichiaratamente non-obiettive o tali che "non sembra arbitrario riconoscerle di appartenenza al mondo formale astratto"



Img:
L. Fontana e il taglio della tela
L.Fontana, Ambiente spaziale, 1961

11. TEMPORALITA' PLASTICA

"Buonarroti è il primo fondamentale portale d'accesso al ragionamento morettiano quando egli mescola storia e attualità per farne matrice di inediti linguaggi, un paradigma cognitivo e persino progettuale vivificante, a suo modo più che trasgressivo, rivoluzionario. Con Michelangelo il senso del tempo è la nuova dimensione in cui si proietta e viene dominato il mondo espressivo. Nasce così da lui la **temporalità plastica del barocco.**[..]
"Chi contempla il periplo di quell'astratto mondo che è la Fontana dei Fiumi e passi da un'isola figurativa all'altra traversando mari e spazi ritmati ora stretti ora gravi ora grandiosi ora pazzamente minuti è, dopo, come un dio che contempli il suo cosmo vivo e fermo nel tempo isolato nello spazio"

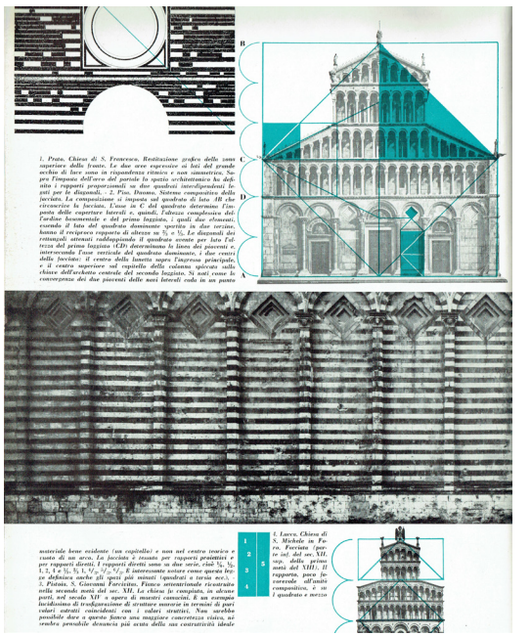
In Michelangelo, Moretti scopre il modo di mescolare storia e attualità attraverso la deformazione armonica di forme tratte dall'antichità e dalla modernità. Si attua una doppia deformazione di figure classiche e gotiche che insieme danno vita alle forme barocche, rendendo interagenti due sentimenti del tempo lontani tra loro.

Img:
Michelangelo Buonarroti, particolare della Pietà Vaticana

Sotto: Trasfigurazioni di strutture murarie*, in Spazio n.4. Compaiono, da destra a sinistra, esercizi in un certo qual modo "parametrici" , relativi a monumenti diversi di cui si osservano le architetture come pure i rivestimenti lapidei, e le relazioni proporzionali e compositive delle stesse architetture*

12. TRASFIGURAZIONE DI STRUTTURE MURARIE

"L'architettura antica concepì quasi sempre la "**struttura tettonica trans-figurata**" in un mondo di forze e atmosfere ideali, ove confluivano, determinandolo, tutte le possibilità e



spinte espressive di una civiltà. [...] Si è tornati dunque all'architettura che accoglie tutte le arti."

13. UNITA' VISIVA

"La Toscana medievale che discende dall'apporto salmiano offre materiale prestigioso e aulico per un confronto dialettico con la Venezia affrontata in *Colore di Venezia* da Moretti, in uno scritto pubblicato su un numero precedente a questo, sviluppando così un preciso progetto teso a porre in primo piano le architetture, interi brani di città solitamente dimenticati e resi vuoti. Ma vi è anche un altro confronto affatto interno alla rivista che preme evidenziare, un confronto che va nuovamente dipanandosi tra le texture romaniche lucchesi, pistoiesi, pisane, e le opere contemporanee pubblicate poche pagine dopo. [...] Non si è i primi a restar presi dalle pagine 16 e 17 di questo quarto fascicolo di "Spazio" in cui compaiono confronti incrociati per immagini tra Rinascimento e Romanico a sinistra e contemporaneità a destra, come un testo a fronte che si dispone sulla doppia pagina. Questi confronti ravvicinati parrebbero in sè eloquenti, dal momento che possono dirsi, con accento strutturalista, un testo in cui ogni forma è anche un valore e vi è in essa un *ethos*, una storia, che rinvia alle sorgenti strumentali della sua creazione, ai creati stessi. E le scritture incardinate alle immagini corrispondendo l'una alla parte conclusiva di *Trasfigurazioni di strutture murarie*, e l'altra al breve testo che dà avvio al *Punto sull'arte non obiettiva*, entrambi dello stesso autore (Moretti), fanno affidamento proprio su tale **unità visiva** per vivificare una sequenza, una **continuità narrativa per immagini.** La lettura di queste scritture sotto il peso irrevocabile dell'altro testo, quello visivo e dominante, fa partire le cose da lontano, costringe a un atto di memoria, dunque di storia ma è chiamata esplicitamente in campo la filosofia.[..] "Si ritiene una conquista fondamentale della critica moderna" - annota sornione e con una punta di malignità Moretti - "la valutazione dei puri valori formali in un'opera d'arte, ma gli antichi in architettura, e gli italiani in ispecie, parlavano e discettavano, si può dire, esclusivamente di forma e di rapporti formali che nel loro linguaggio erano poi proporzionali." Da qui l'esigenza di esaminare con altri occhi "alcuni singolari forme quali il fianco del S.Giovanni Forcivitas e il prisma ottagono del Battistero di Pistoia". La definizione di questo spazio concettuale, per dirla nel lessico e nel solco delle nostre argomentazioni, che è anche sostanza, passa per la "struttura tettonica trans-figurata in un mondo di forze e di atmosfere ideali", pari pari come in Fontana.[...]

In *Punto sull'arte non obiettiva,* cui più strettamente è Piet Mondrian, si insiste sulla valorizzazione della già richiamata "**incandescenza della materia**", cui segue, chiarificatrice la proposizione: "Al misurare poi l'arte astratta, per via matematico-geometria, si illuminano di impensate luci i valori delle forme dell'arte antica e i percorsi, secolari e sempre identici, di quel fare che si chiama arte."

14. CORRELAZIONE SINCRONICA TRA ARTE E SCIENZA in Moretti e Tapiè

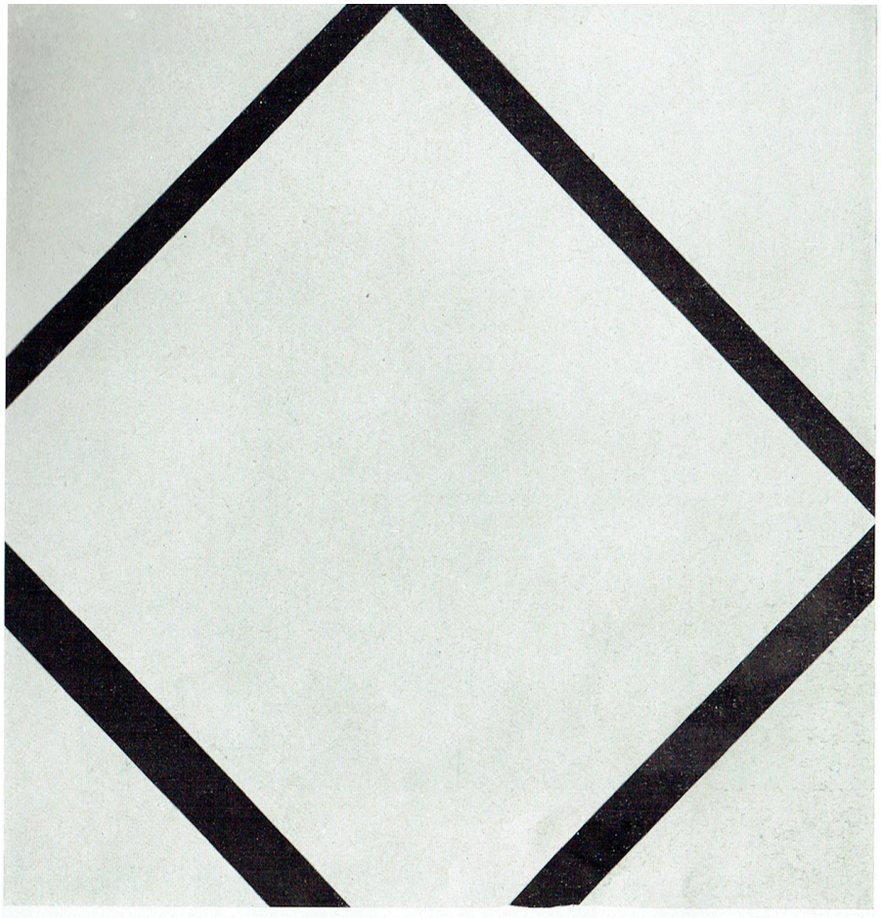
"In ragione degli interessi logico-matematici Tapiè, similmente a quanto tenta Moretti, sarà portato a leggere l'opera d'arte mettendola in correlazione con le teorie scientifiche coeve, attribuendole una più complessa e mediata collocazione nel reale e intanto aprendo una nuova prospettiva rivoluzionaria agli studi di estetica, un'estetica *autre*. Di cui individua i referenti: la teoria die Gruppi di Evariste Galois e la teoria degli insiemi di Cantor, sullo sfondo, ovviamente la distruzione Dada e la "volontà di potenza" di Nietzsche."

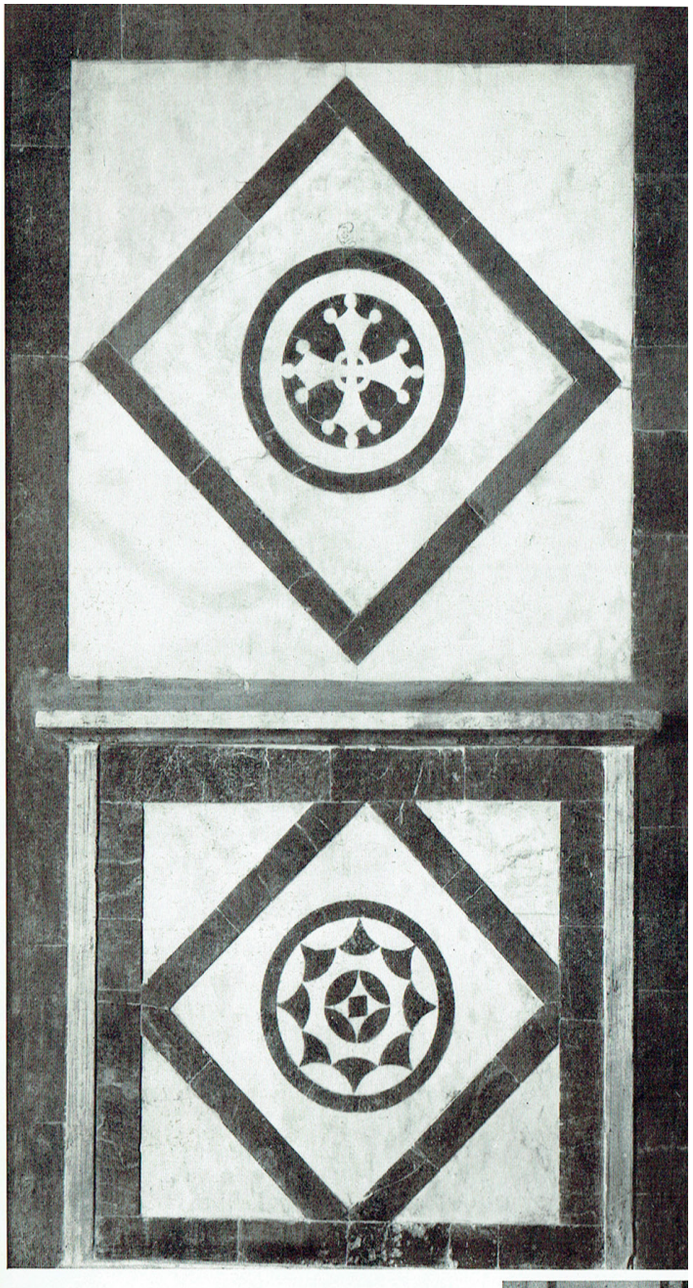
INFORMEL/ART AUTRE

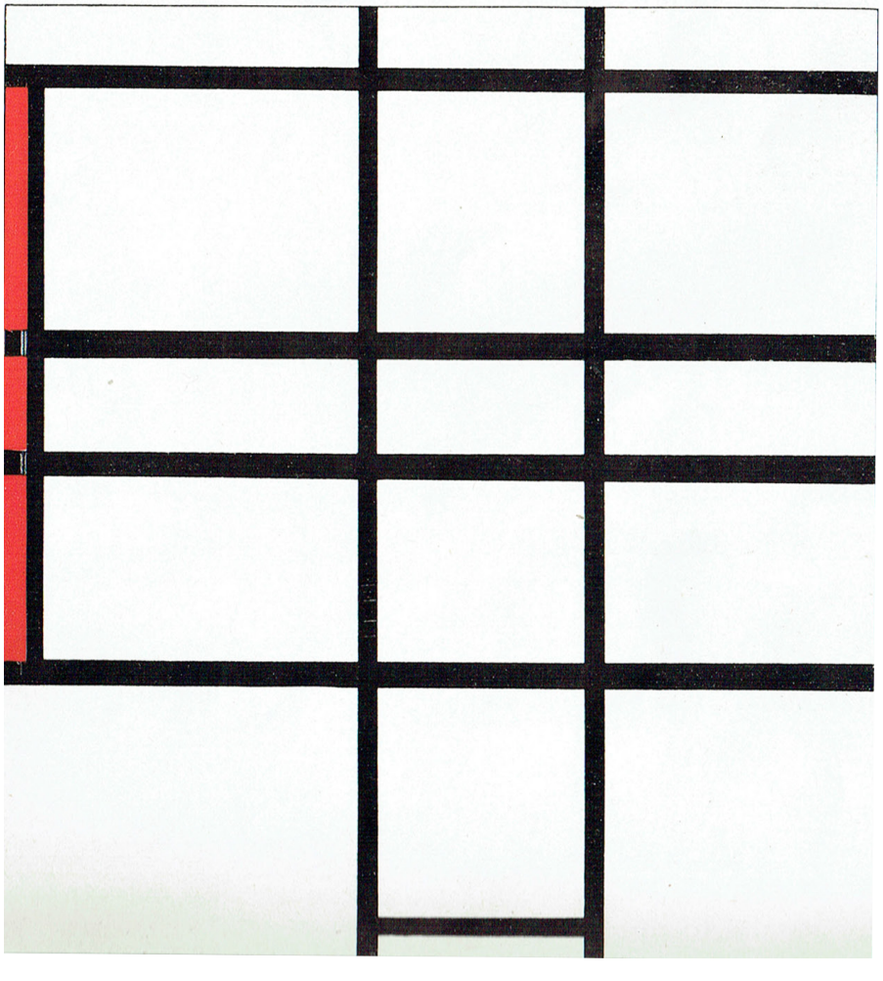
Designa il dominio indefinito in cui operano artisti, alla ricerca di una nuova frontiera dando forma a rappresentazioni inimmaginabili prima.

15.DISCONTINUITA' DELLO SPAZIO e DENSITA' DEL REALE

"E' nel tardo Rinascimento che si comincia, per una sorta di biologica stanchezza o meglio per la fatale opposizione pendolare dello spirito ai mondi già conquistati, ad accentrare la **densità di realtà** su particolari aree nella superficie della rappresentazione e a svuotarne altre." Pare, nel contempo pensare, Moretti, ai suoi artisti e massime, in questo caso, a Lucio Fontana. La conferma si ha constatando un ulteriore avvicinamento all'artista laddove Moretti sostiene: " Si iniziano proprio sulla volta della Sistina...quei blocchi compositivi accentrati che costituiscono le prime catene figurative tagliate in un mondo privo di interesse, sul limite del vuoto". [...] I fondi cominciano a essere privi di una propria consistenza rappresentativa e assumono valore di vuoto rispetto all'addensarsi espressivo sui corpi.[...]



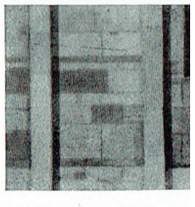


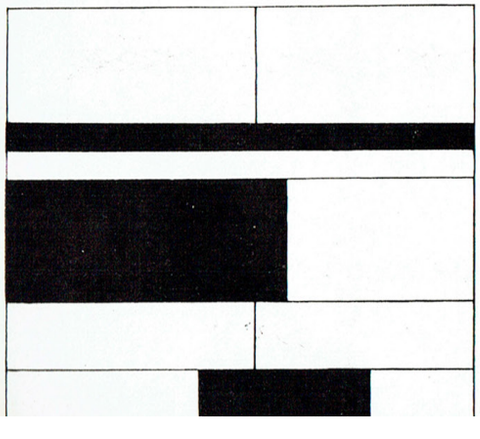


1

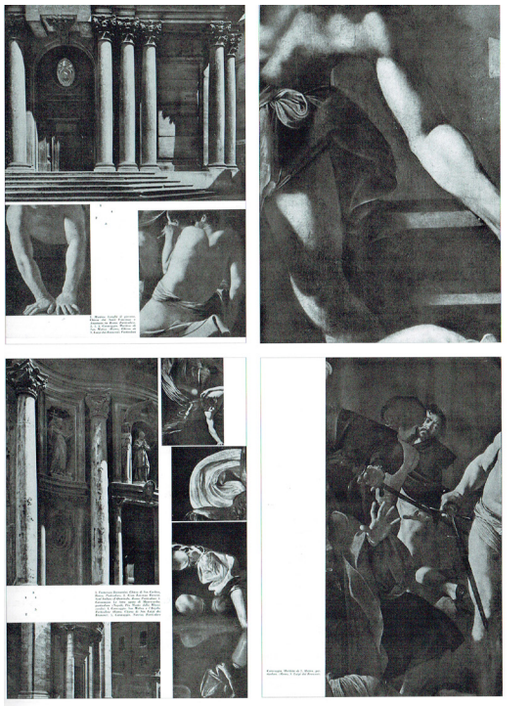
2

3





1. Firenze. Chiesa d
S. Miniato al Mont
Verso della parete d
chiusura del Tabern
colo ordinato da Pier
dei Medici per il Cr
cefisso di S. Giovan
Gualberto ora in S. Tr
nita. Il Tabernacolo
opera di Michelozz
cui si può con certezz
attribuire anche ques
incantante composizion
di quadrati. - 2. Pis
Duomo. Tratto di p
rete al retro del bracci
destro del Transetto.
3. Pisa. Duomo. Restit
zione grafica dell'ar



Pagine di L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in "Spazio", II, luglio-agosto 1951, n. 5, pp. 2, 3, 6 e tavola fuori testo.

"Nell'architettura del Seicento romano la luce diventa **sinonimo formale di struttura**, di energia". E questo "barocco romano frattura così lo spazio architettonico strutturalmente e coincidentemente per luce e ombra", dando la stura a "il miracolo di S.Carlino" in cui si ha massima espressione di "questa densità del reale convogliata in alcuni elementi che splendono di luce". [...]Da qui si evince, sta scritto, che "Il grande problema dei barocchi" fu quello di concentrare i carichi e insieme le luci su sostegni senza errare nella sintassi logica delle strutture che vuole fatalmente il muro di chiusura tra i sostegni e poco da essi arretrato". [....] "Solo Borromini, vecchio, arrivò a risolvere tutti questi dati con una sensibilità sbalorditiva. In San Carlino i quattro personaggi maggiori delle colonne sono preminenti; su essi la luce si posa violenta pure essendo nella compagine del muro e ciò perchè il muro si curva tra le due coppie delle colonne." Per concludere: "Ho sempre reputato San Carlino perfetto come il Partenone, la sua logica lirica è dello stesso respiro."

Img.
Ipagina accanto: Trasfigurazioni di strutture murarie | Punto sull'arte non obiettiva*, in Spazio n. 4*

Discontinuità della luce in Caravaggio*, in Spazio n.5*

Borromini, Oratorio dei Filippini, Roma. Particolare

16. DECLINAZIONE DELLA METASTORIA

"Si potrebbe far accompagnare a questa carrellata di tagli che precipitano infine sulla scena contemporanea erompendovi con tutta la protervia picassiana, con la leggerezza kandiskiana, con lo slancio dei neo-astrattisti, e così facendo scoprire pure l'incredibile forza comunicativa loro, con le parole di Moretti " in una spalla di taglio si nomina un'intera struttura umana, **in un breve spazio si concentra un mondo**". L'equivalente di un'opera, un *Catrame*, o dopo un leggere spostamento cronologico, un *Sacco* di Burri, per esempio. Meglio ancora: un *Algoritmo* di Capogrossi. Ebbene, afferma Moretti, quello che veramente conta, l'invenzione è "il gioco delle figure di taglio [del Merisi] e [il suo esito che], come poi gli architetti del tardo Barocco - a esempio della fronte della Basilica di S.Croce in Gerusalemme con la sua erompente profondità dei muri laterali - precorre la riassunzione e l'addensamento proiettivo di un volume sul suo fianco, perforando lo spazio nel senso dello sguardo" piuttosto che - e si è di nuovo a Fontana- "fermarlo con apposizioni frontali". Ecco dichiarato un vincolo e un richiamo potente non solo alle pregresse scritture che coinvolgono architettura e scultura barocche ma anche alla contemporaneità . Il nostro autore - non vi è dubbio - pensa esplicitamente alla contemporaneità e nell'accezione che preme qui evidenziare pensa all'arte nel momento della sua declinazione d'avanguardia, ma lo fa sempre in funzione del proprio progettare e dell'architettura. E lo fa sempre senza mai trascurare o depennare la storia."

In Moretti la declinazione d'avanguardia dei paradigmi dell'arte classica è sempre in funzione del progetto d'architettura, che non trascura la storia.

17. VALORI DELLA MODANATURA

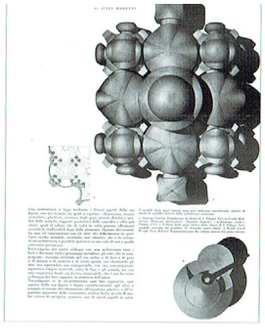
"La presenza costante nell'architettura antica delle cornici e delle modanature - sostiene Moretti - ci indica che questi elementi dovevano assolvere funzioni espressive e formali inequivoche e fondamentali". [...]
Questo articolo dà il via a un'esplorazione che è anche un'avventura epistemologica. E' un avvio formidabile, problematico e perciò stesso provocatorio. […] I due testi – le illustrazioni e la scrittura- corroborano dunque un unitario approccio critico. Non ci vuole molto per scoprire che il testo scritto arretra davanti alle illustrazioni che propongono l'esito di una campagna fotografica e di un montaggio davvero unico. E con un avvio incisivo: inquadratura delle modanature superiori di una finestra fatte eseguire da Prospero Burcapaduli e Tomaso dei Cavalieri (palazzo Capitolino, Roma) messa a confronto con un particolare di Mondrian e un dettaglio del'Arco di Settimio Severo. Insomma, il succo di tutto un ragionamento, di un percorso che attraversa totalmente, dal primo all'ultimo i fascicoli della rivista e l'essenza figurata o simbolica di una filosofia che è andata dipanandosi attraverso i vari numeri di questa pubblicazione che, evidentemente, non lascia niente al caso. Alcune trame che parevano abbandonate o insabbiate che potevano apparire autoreferenziali o prive di conclusione operativa nel senso di scoperta e comprensione di quanto viene proposto dalla rivista, sembrano viceversa trovare, qui, la loro catarsi. Come dire: il tutto sintetizzato in tre immagini.[...]
Si domanda, Moretti, perché mai sia stata ignorata dai moderni l'**astrazione** data dalle **modanature** "uniche forme plastiche non figurative dell'architettura antica". Si impegna a evidenziare il "parallelismo delle cornici principali" che consente di cogliere "il ritmo ascendente di un edificio"; "un altro e più poderoso valore..: la capacità di addensare al massimo il senso del concrete, il senso di esistenza, di realtà obiettiva." E contrappone il nitore di edifici quattrocenteschi che è "un nitore pura-

mente formale, non di materia", a un orientamento dei "maestri del primo razionalismo" che credevano di "risolvere la loro spinta verso un mondo puro, cristallino, con la materia stessa del cristallo", slittando in tal modo "dalle esigenze del linguaggio plastico alle esigenze, per omonimia, della dizione letteraria". [...] La loro visione **destrutturata o disancorata dalla realtà fisica** di appartenenza e tuttavia attivata per incentivarne la comprensione analitica, puntuale e fuori da schemi e pregiudizi, anche solo attraverso le proposte visive squadernate su questo fascicolo - quest'agnizione (cornici "scavate in magma primordiale") che ne sollecita i nessi con l'arte magmatica dell'ultima e attuale avanguardia in tutte le sue declinazioni, nei suoi algoritmi, che propone infine altre letture dei fatti del giorno - risucchia il tempo e lo spazio. Polverizzando il tempo non solo della storia ma dell'opera, ciò che le appartiene ed è parte indissolubile della sua stessa immanenza, modificando radicalmente la percezione può togliere il fiato. A ciò tiene dietro "la irrequietudine eterna delle sagome del Borromini" (almeno in parte assonante con Picasso, come con Dubuffet, con Perilli come con Accardi ma anche con gli spazialisti declinanti ormai verso altre sperimentazioni). E la "prepotenza panica" degli aggetti del Bernini (dov'è possibile annidare con qualche concessione, alcuni membri del MAC, ma dove possono ben ritrovarsi a loro agio francesi e americani, da Wols a Pollock o Motherwell e infine, dov'è la possibilità di incontrare, idealmente s'intende, l'ultimo e altrettanto prepotentemente "panico" Alberto Burri che, tra *Muffe, Catrami e Sacchi,* va esplodendo come una supernova) sovviene e si carica di inatteso valore.[...]Moretti sta dicendo che la visione è se non tutto molto e occorre formarsene una specifica, consapevole, addirittura sapiente, per poter affermare il senso e i valori della modanatura.

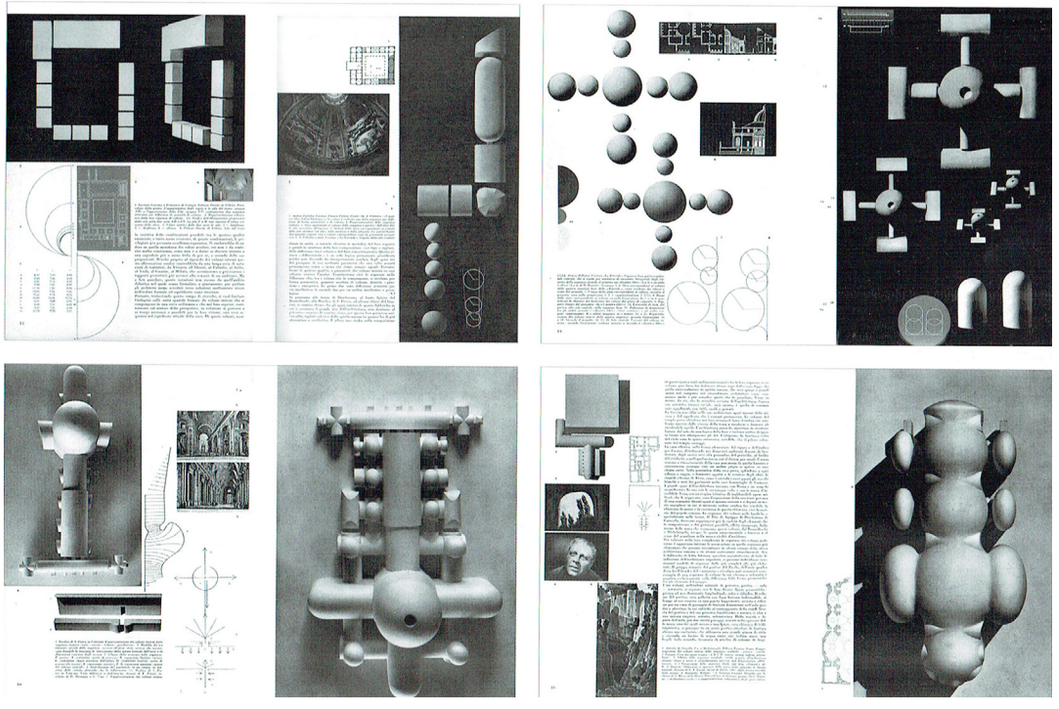
L'arte magmatica dell'ultima e attuale avanguardia, che disancora e destruttura dalla realtà fisica, risucchia il tempo e lo spazio.

Img:
L.Tedeschi, Algoritmie spaziali *in B.Reichlin e L.Tedeschi, Luigi Moretti..op cit.*

pagina accanto: Mostra alla XII Triennale di Milano, 1960. Modello in gesso di uno stadio per il calcio absato su curve di equiappetibilità visiva
Copertina di Spazio, n.7

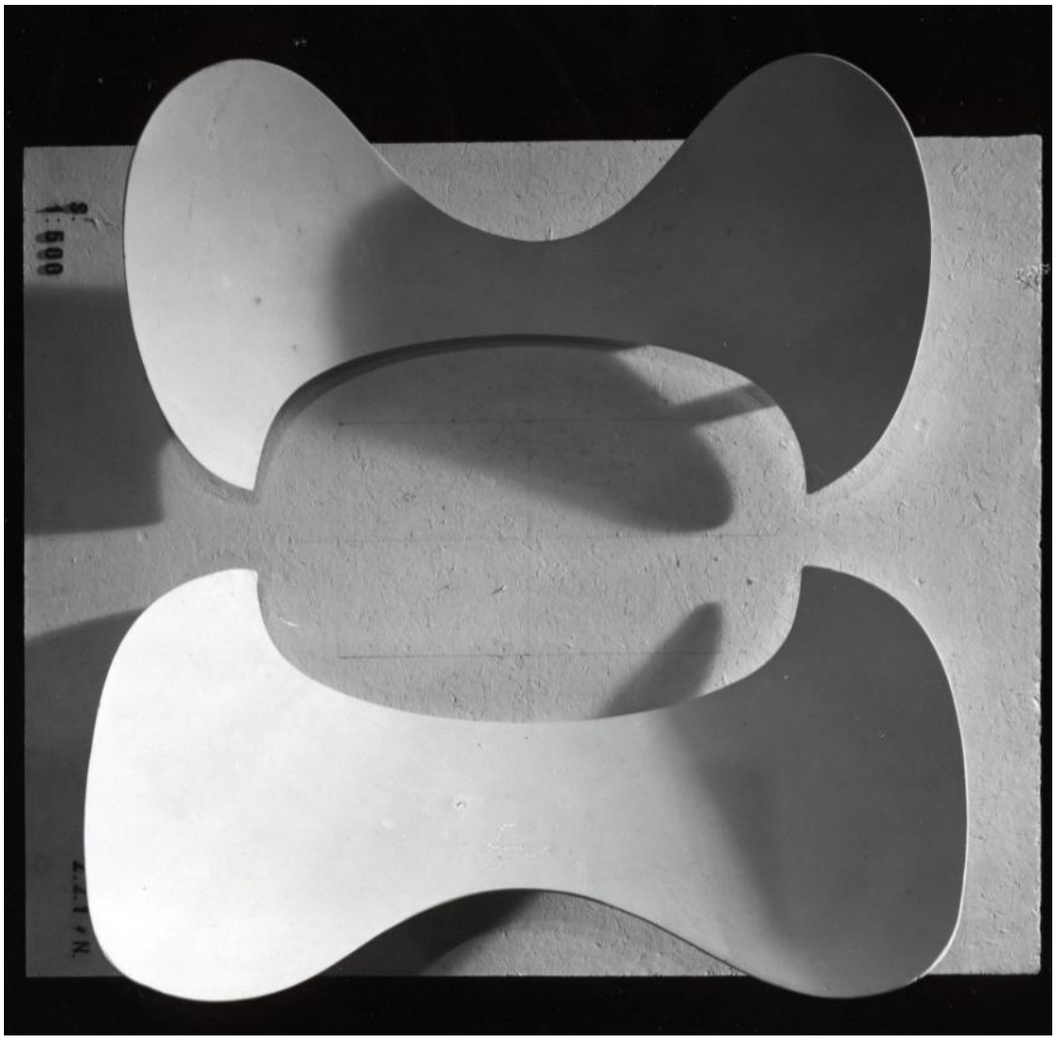


Strutture e sequenze di spazi,
in "Spazio", IV, dicembre 1952-aprile 1953,
n. 7, pp. 9, 12-19.



18. STRUTTURE E SEQUENZE DI SPAZI

"Intervengono nei nostri colloqui con una architettura tutti i fatti e diremmo tutti i personaggi metafisici, gli enti, che la compongono; ciascuno recitando il suo verbo o di luce o di peso o di misura o di materia o di vuoto spazio, ora chiamando gli altri, ora ripetendosi, ora scomparendo, con una concatenazione espressiva sempre mutevole, come la luce e gli uomini, ma con una congruenza finale, un destino immutabile, che è poi la **creata ordinanza dei loro rapporti,** la struttura dell'opera."[...] Si dovrà e potrà affrontare così di questo settimo editoriale una rilettura (in grado di richiamare anche i testi pubblicati nei precedenti numeri) sorretta da altra consapevolezza nei confronti del nuovo oggetto investigato da Moretti, la "**concreta presenza**" dei volumi interni dell'architettura che popola queste pagine esibendosi sotto forma di modelli di una singolare attrazione. Un'idea, si è visto, che ha molti padrini ma che è maturata, probabilmente, in Moretti autonomamente e rimane originale nei suoi scopi ed obiettivi. […] Una presenza che ha una propria fisionomia "indipendentemente dalla figura o corporeità della materia che li rinserra" (in questo caso, la suggestione viene, parrebbe, da Michelangelo e in subordine da Borromini, forse anche le sculture del Bernini prima ancora che dai moderni e contemporanei) "quasi che-aggiunge Moretti- siano formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne."[...] Il che si traduce per Moretti in un argomentare strutturalista, anche se non rigidamente strutturalista delibato in una "ricerca 'differenziale' che è in sede logica pienamente giustificata". La verifica avviene su strutture di grande impegno come San Pietro, la cui "universalità", sostiene Moretti, scaturisce "dalla elementarietà portentosa delle sequenze, dalla catena di effetti pendolari di "opposizione" e "liberazione" sulla quale esse sono principalmente tessute."



19. SPAZIO PLASTICO
In architettura e in arte

Moretti va definendo le linee di forza del proprio pensiero attratto da dettagli significativi come i "puri prismi rettangolari", le forme rinascimentali che "mantengono identiche o simili forme geometriche", secondando una lettura per volumi spaziali che ha affinità elettiva con tutta una storia dell'arte e confluisce in ultimo sulla scena contemporanea. Di seguito Moretti affronta la "dilatazione dei volumi", non casuale, determinata a suo vedere da "**modulazioni puramente quantitativa di spazi**" nel complesso del Palazzo Ducale a Urbino, una modulazione proposta nella sala della Jole e del trono, a firma o di Laurana o di Francesco di Giorgio. Una "dilatazione dei volumi" che nel palesare la "ricerca di una emotività crescente sino a raggiungere un acme che è tale per il suo altissimo tono e per la posizione conclusiva del discorso" offre- sostiene Moretti - "il primo esempio nel quale lo spazio è considerato come qualche cosa di reale, con una specie di plasticità per suo conto, formata da una materia altrettanto labile quanto sensibile e concreta". Qualcosa di assai simile e consanguineo a quanto stanno facendo gli artisti contemporanei come Burri e Capogrossi, ma anche secondo altra declinazione Carla Accardi e poi ancora Dorazio, Perilli e Monnet e ancora Emilio Vedova, per non dire di Lucio Fontana.
"Nelle sequenza del Palazzo di Urbino sembra rivelarsi un secondo e inedito (rispetto al rinascimentale) modo di astrazione dello spazio: per **esaustione**; dopo una cadenza ritmica crescente, per una specie di **misurato esaurimento di ogni residuo desiderio di visione**."

20. SOGLIA EPISTEMOLOGICA VERSO UNO SPAZIO *AUTRE*

S sta per **Spazio** e per **Studio.**
Moretti va argomentando di un "sentimento costruttivo" (una terminologia morettiana assai vicina al linguaggio degli artisti, da "Forma 1" a "Origine"). Argomenta di una spazialità sofisticata recuperando in parte quanto proposto in *Forme astratte nella scultura barocca*, in cui ha dinamizzato Bernini affrontandolo con una visione cosmica affine a Fontana. Ogni aspetto o tema affrontato nei vari editoriali incentrato su specifici aspetti dell'investigazione di uno spazio vivente, torna a essere richiamato, anche sotto traccia, in quest'ultimo testo.[...] Ultimo atto di quello che può dirsi un moderno rito eleusino e, tracannato il ciceone dopo averlo agitato- come suggeriva Giorgio Colli- egli può aspirare all'incontro con il dio attraverso una soglia impalpabile oltre la quale ogni residuo desiderio di visione è superato, lo stesso spazio esaurito e mutato in altro da sé. […] Si tratta ovviamente di una soglia epistemologica. Questa idea del viaggio e della rivelazione iniziatica che lascia vedere oltre, oltre lo spazio e il tempo ordinari, che può attuarsi dopo aver acquistato, attraverso un esame sistematico e originalmente innovativo l'esistente, dopo aver rinnovato il lessico, è detta in estrema sintesi la metafora della rivista. Ne è il senso. Purchè si approdi all'agognato attraversamento di una soglia indefinita che divide e unisce, che dà accesso a uno spazio autre, vibrante di esoteriche sottigliezze. ●

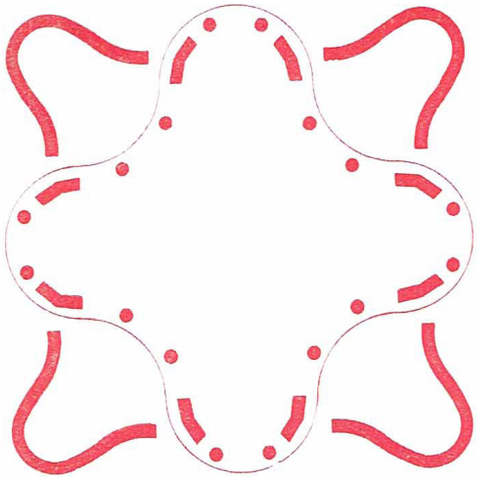
"Vi sono alcuni periodi di civiltà che assumono forma e carattere per lo splendore di un solo linguaggio; altri, rarissimi, nei quali i vari mondi espressivi consonano per infinità di accordi e insieme raggiungono una densa maturità; sono i tempi felici di Pericle o del primo Rinascimento o dello straordinario Seicento. Un linguaggio unitario nasce, opera faustiana di pochi spiriti, da un ordinamento e da una classificazione, in fondamentali e secondari, degli infiniti parametri della realtà e delle loro relazioni. Lo spazio diventa così unitario, risolvibile ed esprimibile in ogni punto, e specchio di una nuova equilibrata unità dell'uomo."

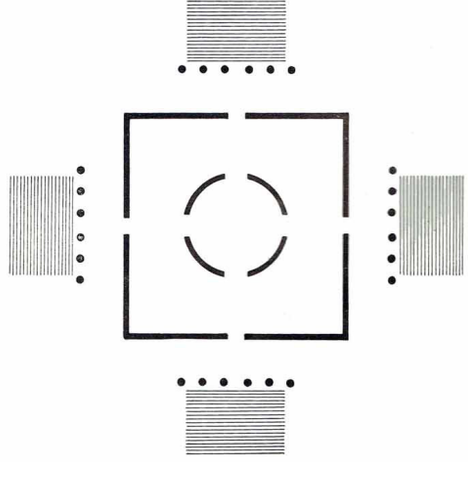
Luigi Moretti

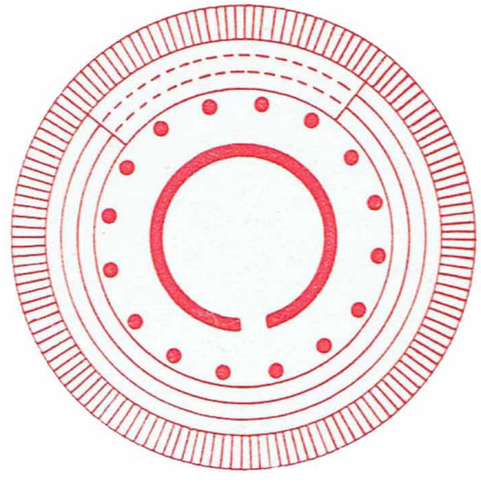
Eclettismo e unità di linguaggio, Spazio n.1

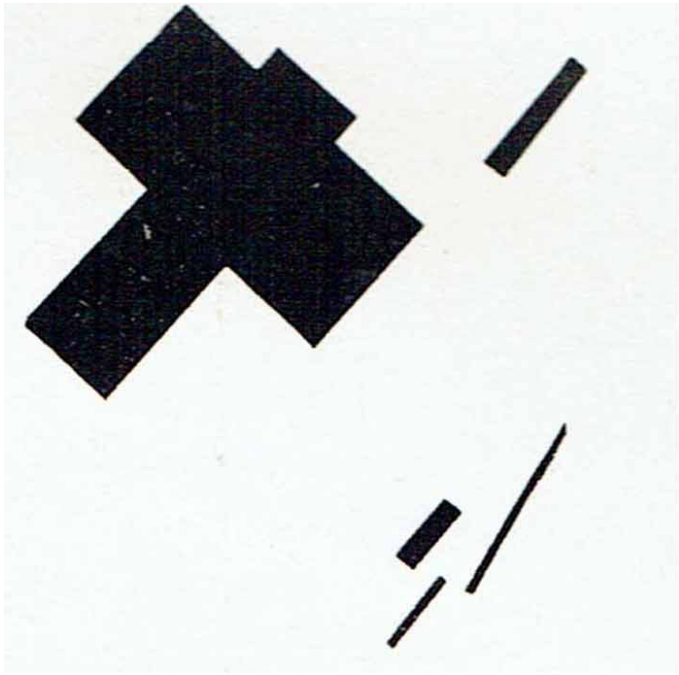
Quando un linguaggio è veramente universale convoglia a sè spazi di luoghi e tempi amplissimi. Sono i periodi d'oro. Le grandi opere specchio di questi periodi sono estremamente semplici. Si analizzi come esemplare la Rotonda di Palladio.[...] Lo spazio palladiano è astratto da ogni riferimento di natura, generale o peculiare circostante, e da ogni relazione con gli umani. Non ha venti dominanti, direzione di accesso, particolari vedute; il sole vi rotea attorno circolarmente, esso, signore, divenuto pianeta. Spazio indifferente, geometrico, traversato soltanto dal fascio innumerabile parallelo delle precipiti forze del peso- arcangeli abbattuti- fermate e pur loro vinte ed annullate nell'atto in cui vi si impietrano colonne e muri. La perennità del linguaggio raggiunta da Palladio nella "Rotonda" è palesemente dovuta alla completa soluzione di parametri ridotti all'essenziale, anzi ad uno solo: a quel puro algoritmo del costruire,che staticizza, rende immutabile, l'unica mutabilità rimasto nello spazio dopo l'astrazione della natura. [...] Il processo formale dell'astrazione dai riferimenti naturali è semplice: il porticato templare ripetuto identico sulle quattro fronti toglie alle colonne, agli architravi, ai portali la utilitas , cioè la funzione e l'abitudine umana, e li solleva nella atmosfera della pura relazione costruttiva. I parametri secondari – difesa dalla pioggia, dal vento, dal caldo e dal freddo, necessità di giacere e di posarsi, ecc- non sono ignorati o espunti: discendono, risolti, come radici di un ordine superiore, dallo sviluppo automatico dell'algoritmo. Le stesse proporzioni delle membrature architettoniche della Rotonda- le divine proporzioni palladiane- diventano un ordine secondario; non si aggronderebbe il sopracciglio di Giove se ad esempio l'altezza dell'imbasamento o della fascia del piano di coronamento fosse alquanto maggiore o minore. Contano le relazioni generali e i rapporti non metrici che le rilevano; le proporzioni hanno invece dei laschi e così dicasi per gli ornati o le sagomature e cioè per il complesso delle relazioni plastiche.[...] La maturità espressiva della "Rotonda" ha chiesto secoli di affascinanti tentativi e di affinamenti: questa astrattezza assoluta dell'architettura come bisogno di superamento, non sconoscimento, della utilitas è stata intuita e perseguita principalmente traverso la serie delle piante centrali: dai finissimi adrianei della Piazza d'Oro, dalle formazioni cristalline delle piante leonardesche al purissimo Tempietto di S.Pietro in Montorio, non come realizzato ma come è nel disegno di Serlio. La "Rotonda" palladiana è il punto culminante di un linguaggio, come lo fu il Partenone per quello della splendente serie dei templi greci e da esso se ne distingue per una disumanità che i templi greci non conobbero.[...] L'usura di un linguaggio è una legge di aspetto biologico, e potrebbe dirsi tutta una col destino non divino dell'uomo. Nel momento stesso in cui un linguaggio raggiunge la sua pienezza espressiva si versa nelle sue opere e in esse vive perenne. Ma di esse svuotato sembra esaurire il suo fine e sotto il procedere implacabile del mondo, più ampio e diverso, anche per le sue stesse opere, inizia a disfarsi. [...] In questi periodi si manifestano quegli spiriti irrequieti, che di fronte agli innumeri contrastanti parametri, alle loro confuse relazioni e alla loro ripetizione inerte, che queste civiltà eclettiche offrono anzi impongono, tentano con lento lavoro di far chiaro, di modulare, di discriminare per individuare, creare, quei nuovi essenziali rapporti che possano far sorgere e cantare il nuovo linguaggio. [...] E' questa la lotta ininterrotta, che da decenni, con allucinante monotonia, si svolge da Mallarmè e dai simbolisti a Schomberg e ai dodecafonisti, dal Kandisky e dal primo cubismo alla musica non tonale principalmente ritmica, da Paul Klee e dalla Bauhaus alle esperienze dell'Istituto di disegno di Chiacago, dal Sullivan al Gaudì al Wright. L'Architettura, dopo la pazzia logica dell'Antonelli, al dono improvviso delle strutture metalliche e del cemento armato, guarda intorno, eccitata, a queste nuove tensioni che essa, unica fra le arti, si ritrova. Ma non sa trarne che limitate conseguenze dispersa nella incertezza, fra il linguaggio dell'economia,quello sociale, quello dell'igiene, gli schemi dell'accademia tecnica del costruire e gli schemi grafici del mondo pittorico e plastico. Solo rari spiriti cercano la riduzione di questi parametri e, in una domenicana fermezza, almeno quella astrattezza che raggiunsero, ad esempio, gli umili costruttori di case romane del Seicento.Può essere

Img:
da sinistra: Schema della piazza d'oro nella Villa Adriana a Tivoli, II secolo. | Schema della rotonda di Andrea Palladio in Vicenza. | Schema planimetrico del tempietto di S.Pietro in Montorio del Bramante a Roma









ancora che una nuova serie di linguaggi unitari universali che dovrebbe soddisfare l'enorme, oggi,numero di uomini sia fuori dalla possibilità della mente umana. In tal caso può forse pensarsi un futuro mondo espressivo come somma di linguaggi particolari, ossia un consapevole insuperabile eclettismo. [..] Ma l'irrequieto spirito europeo, non scisso dalla sua terra, rifiuta questa istanza; nel suo insopprimibile umanesimo ha la necessità della conoscenza e dell'ordinamento di ogni espressione umana. L'Europa, soltanto, crediamo, dovrebbe saper conferire nuova unità ai linguaggi; poichè in essa soltanto sono vive e potenti quelle forze contrastanti che hanno generato la crisi del mondo moderno e che nacquero dalla cruciale storia del suo pensiero, dalle sue varie tradizioni, dalla sua amplissima cultura, dalle condizioni di lotta di fame e di guerre che la perseguitano, dalla ambizione e dagli odi dei suoi uomini, dalla pietà e religione dei suoi antichi, dalla bellezza dei luoghi. Forze ed elementi che se ordinati e risolti potranno costruire quel nuovo linguaggio, anche di una sola arte, che avrebbe portentosi effetti sull'intera struttura del mondo civile."

Img: in alto: K.Malevich, Sensazione di volo (1915). | Pietro Paolo Rubens, Il ritorno dai campi, Firenze, Galleria Pitti. Particolare
a lato: Roma, casa del Seicento sullo stradone di S.Giovanni. | Casa albergo a Milano (1950). | Casa Milà di Anton Gaudì a Barcellona (1909)

Moretti apre sin dall'editoriale del primo numero di "Spazio" una riflessione sulla necessità di un linguaggio unitario, massima espressione di una civiltà, che dovrebbe essere riscoperto e individuato dai moderni - in particolare dagli Europei, in una esplicita polemica contro gli Americani- per superare la fase di crisi delle arti a cui corrisponde un eclettismo formale vuoto e insulso. Particolarmente interessanti sono i confronti tra le immagini che vengono proposti dall'autore: nell'accostamento degli schemi planimetrici della Piazza d'oro di Villa Adriana a Tivoli , del Tempietto di S.Pietro in Montorio e della Rotonda di Palladio Moretti individua un comune percorso del linguaggio architettonico che trova il suo punto culminante, dopo secoli di ricerche, proprio nell'opera palladiana. Nella stessa direzione va anche il confronto tra lo stesso Moretti, Gaudì (che Moretti è tra i primi in Italia ad apprezzare) e i costruttori di architettura minore del Seicento, tutti legati da un comune tentativo di ridurre i parametri della realtà verso una forma di astrazione.

E se di astrazione si tratta, Moretti non può tralasciare l'arte contemporanea che, prima ancora dell'architettura, si dimostra attenta alla ricerca di un linguaggio nuovo soprattutto nell'opera dei suoi maggiori esponenti, quali Malevich - qui posto in dialogo atemporale con Pieter Paul Rubens- ma anche Burri, Capogrossi e Fontana, che Moretti riprenderà più volte all'interno dei 7 numeri di "Spazio".In generale, obiettivo di Moretti in questo editoriale è dunque indicare una continuità di valori- formali e strutturali- tra architettura antica e contemporanea, ribadendo da un lato l'attualità della prima e dall'altro la necessità, per la seconda, di fondare un nuovo linguaggio a partire dai codici antichi. Non attraverso un banale processo di mimesi, ma mediante la rilettura e comprensione dei principi architettonici alla base delle opere nei "periodi d'oro" del passato, attingendo da questi valori " spirituali ed eterni" per risolvere la crisi della civiltà contemporanea. [cfr. C.Rostagni, *Luigi Moretti 1907 1973*, Electa] ●

L'Architettura, così come la pittura e la scultura, sembra in questi ultimi anni divenuta casuale e interessante solo per i pretesti che assume di volta in volta per la sua validità. Le sue latitudini tecniche non appaiono coincidenti con chiare, decise e soprattutto esaurienti esigenze espressive. Ad un certo momento ci si accorge, ad esempio, che la costruzione ad appartamenti di Mies Van der Rohe a Chicago è certamente un meccanismo abbastanza esatto ma che la sua ragione di vita non è giustificata molto di più di quella di un altro corretto edificio. E' allora da chiedersi se quel senso di assoluta necessità delle architetture antiche provenga da una loro differente sostanza, come pensiamo, o dalla nostra secolare abitudine alla loro contemplazione, che le ha trasformate, inavvertitamente in armonie fossili.

L'architettura moderna deve ormai puntare su risultati conclusivi o aver la forza di accertare i suoi limiti e in tal caso di dimenticare e non più recitare il paradiso perduto. Spazio nei prossimi numeri inizierà una serie di studi su questi problemi nella intenzione di contribuire a chiarirli.

Luigi Moretti, RICERCHE D'ARCHITETTURA*, da Spazio n.4*

Il Contributo Teorico

Ernesto d'Alfonso

Moretti è stato – sostiene Frampton in *The Value of Profiles Structures* and *Sequences of Spaces*- cfr. "Opposition" n.4 del '74 - di grande importanza non solo per il suo lavoro come architetto ma anche per il suo contributo come teorico. Così "mentre alla sua Casa del Girasole è garantito un posto nella storia dell'architettura moderna- in quanto controparte barocca al razionalismo di Como - i suoi testi non hanno ancora raggiunto una minima parte della considerazione che meritano".

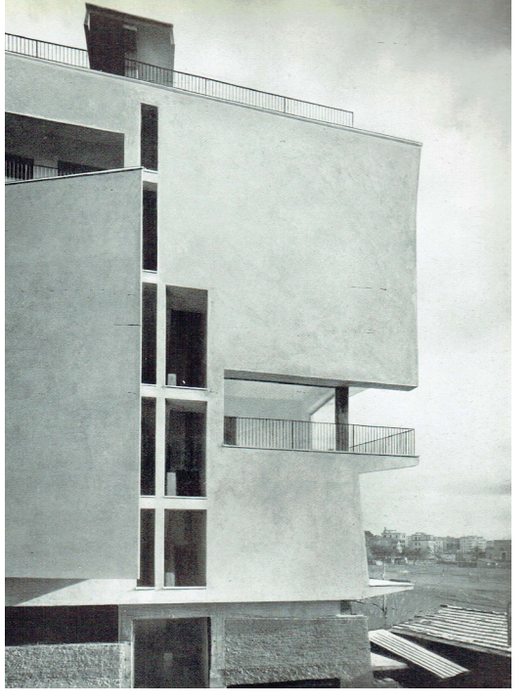
Richiamando poi la rivista "Spazio" degli anni Cinquanta, Frampton segnala l' intelligenza del pensiero di Moretti sulla dimensione semiologica dell'architettura chiamata dall'architetto romano "architettura parametrica". E aggiunge: "Vent'anni fa Moretti immaginò un'architettura estremamente "strutturale" svincolata dalla assoluta libertà di immaginazione dove le radici delle equazioni non possono essere determinate." Allo stesso tempo ha guardato all'evoluzione di una nuova critica rigorosa basata su una comprensione analitica dei processi di formazione e trasformazione. D'altra parte nello stesso numero di Opposition, Thomas Stevens motiva il valore complessivo degli articoli commentati (*The Values of Profiles*/ *Valori della Modanatura* "Spazio" n°6, Dic 1951-Apr 1952. *Stuctures and Sequences of Spaces* / *Strutture e Sequenze di Spazi,* "Spazio" n° 7, Dec 1952-Apr 1953) richiamando il testo di *Ricerche in Architettura* che appare in "Spazio" n.4.

I due articoli *Valori della Modanatura* e *Strutture e Sequenze di Spazi*, che "Opposition" ripubblicava tradotti in inglese per la volta, sono appunto documento di questi studi. Il suo lavoro degli anni '40/'50, che lo ha portato all'attenzione perplessa e preoccupata degli architetti dell'International Style e della critica, come scrive Stevens, dimostra che Moretti non fu tanto un "reazionario politico come lo consideravano i suoi avversari, quanto un critico della scuola di pensiero che trattava tutta l'architettura del XX secolo o come automatico sottoprodotto dello zeitgeist o come preferibilmente automatico sottoprodotto di una tecnocrazia sociale, essendo questi due aspetti spesso considerati uno unico."

Detto ciò, dopo altre considerazioni, lo stesso Stevens conclude con questa osservazione "In altre parole, (parafrasando Moretti) non abbiamo a che fare con la realtà fisica, ma con la rappresentazione ideale e siamo purtroppo indietro ad Alberti e Vitruvio e al fatto che, citando Moretti, ogni edificio è sia una realtà fisica che una rappresentazione ideale insieme, solo se la volontà di rappresentazione è presente nell'architetto. Soddisfare la sola necessità è di poco conto se il risultato deve apparire come una massa senza forma e mal concepito, dice Alberti; e il fatto, comunque desolante per i deterministi, che una categoria di necessità possa condurre a diverse categorie di rappresentazione, significa anche che possiamo considerare ancora i prodotti architettonici finali in termini di loro criteri plastici, come Le Corbusier a volte ha fatto, e Moretti ha cercato di fare in modo consistente."

Sotto il titolo di Ricerche di architettura "Spazio" pubblica nel successivo numero 6 *Valori della modanatura e Struttura come Forma* e nel numero 7 *Strutture e sequenze di spazi*. ●

Img:
Luigi Moretti: Casa per una Cooperativa in corso di costruzione nel quartiere di Monteverde, Roma
Analisi del gruppo marito-moglie, aree di conflitto nella vita comune.
(Da Gilbert K.Krulee, Group dynamics and action-research, Transformation n.1, N.Y.)

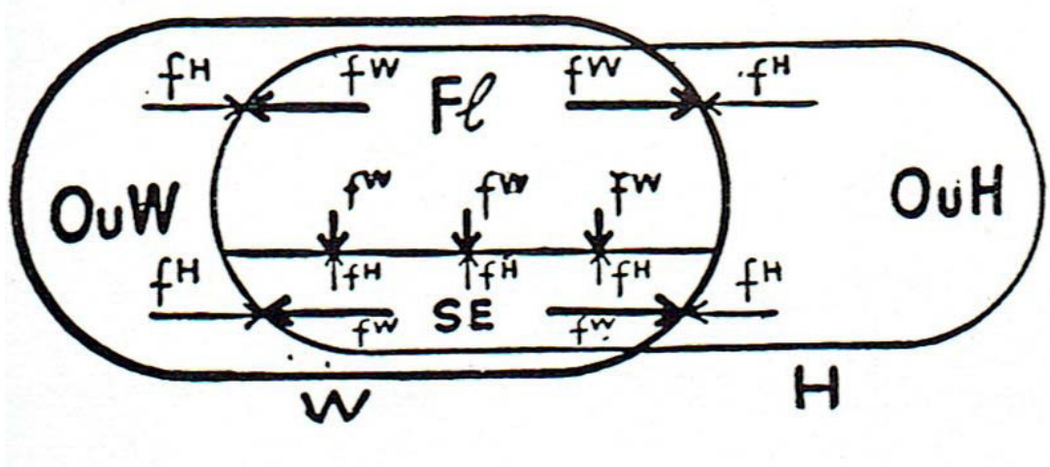


I manifesti della Ricerca, nei numeri 5,6,7

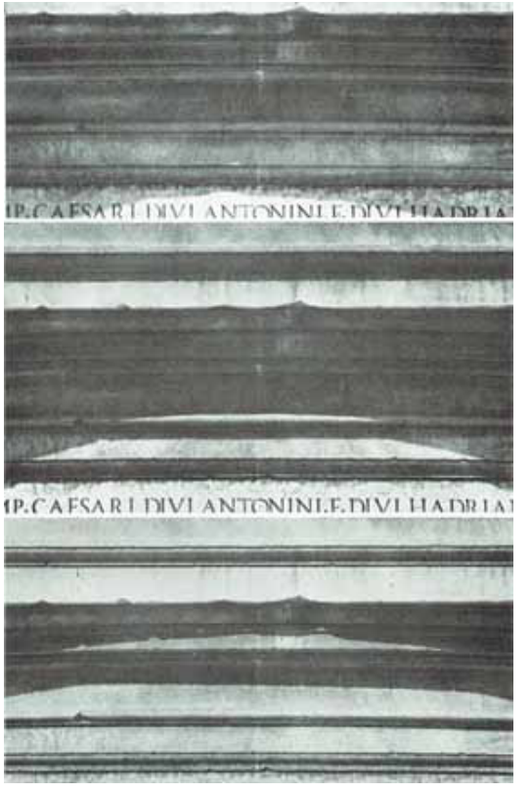
Maria Lucrezia De Marco

Il tema della ricerca, di cui nei numeri successivi di "Spazio" Moretti darà qualche saggio, è anticipato in questo articolo in cui l'assoluta necessità dell'armonia nell'architettura antica si traduce in un interrogativo a cui l' architettura parametrica, uno dei concetti più significativi del pensiero dell'architetto romano per complessità ed avanguardia, cerca di dare risposta. Già richiamato da Frampton nella sua introduzione e, in modo indiretto, da Stevens e Eisenamn, esso compare sin dai primi numeri di "Spazio", pur restando all'interno della rivista in qualche modo implicito e in attesa di una piena definizione. Punto di partenza è la relazione tra forma e struttura, intendendo quest'ultima come "creata ordinanza" dei rapporti concepiti in termini matematici che legano le singole parti.

Lucia Tedeschi in *Luigi Moretti, Razionalismo e Trasgressività tra barocco e informale* suggerisce l'ascendenza dell'idea "parametrica" agli studi di Moretti di Heisenberger, dei gruppi di Galois e di Cantor, ed anche della geometria non euclidea di Lobacevskij. Tale astrazione matematico-geometrica costituisce la base su cui Moretti vuol fondare una nuova estetica legata all'uso di "un linguaggio puramente matematico e logico per le strutture o le quote di esse nettamente individuate" e "decisamente e coscientemente lirico ed intuitivo nei punti di saldatura incerta delle indagini".
Perciò la forma elementare è "costituita da un gruppo di differenze tra loro legate da relazioni che ne esprimono e ne obbligano l'ordinamento e la consequenzialità." La forma per Moretti non esiste di per sè ma è data da un complesso di relazioni esprimibili in termini matematici, ossia dalla struttura.
Dunque la forma come struttura è l'architettura stessa, istruita dai metodi matematici, ossia determinata dalla riduzione della "costruzione" a "parametri" matematicamente definibili, misurabili e relazionati tra loro. I parametri diventano così "espressione del nuovo linguaggio architettonico", in cui la "struttura nel senso delle forme e dei loro rapporti" è "rispondente a date funzioni di ordine pratico, etico, sociale e spirituale".
Applicazione pratica di questi studi "parametrici" è il modello in gesso di Moretti per uno stadio- esposto alla XII Triennale di Milano, 1960- basato sulla ricerca di nuove forme più adattate alle funzioni richieste e dotate di una nuova figuratività.



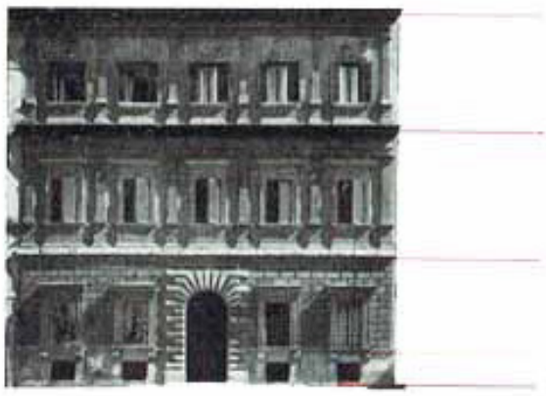
Ricerca sembra essere parola chiave di Moretti per il suo lavoro, sia come teorico che come architetto, da un lato teso al raggiungimento di un linguaggio artistico e culturale unitario, dall'altro alla definizione di nuove soluzioni progettuali in cui forma struttura e funzione non vengano più concepiti come ambiti distinti ma profondamente coincidenti e unitari, come lo furono nei "periodi d'oro" nella storia della civiltà. ●

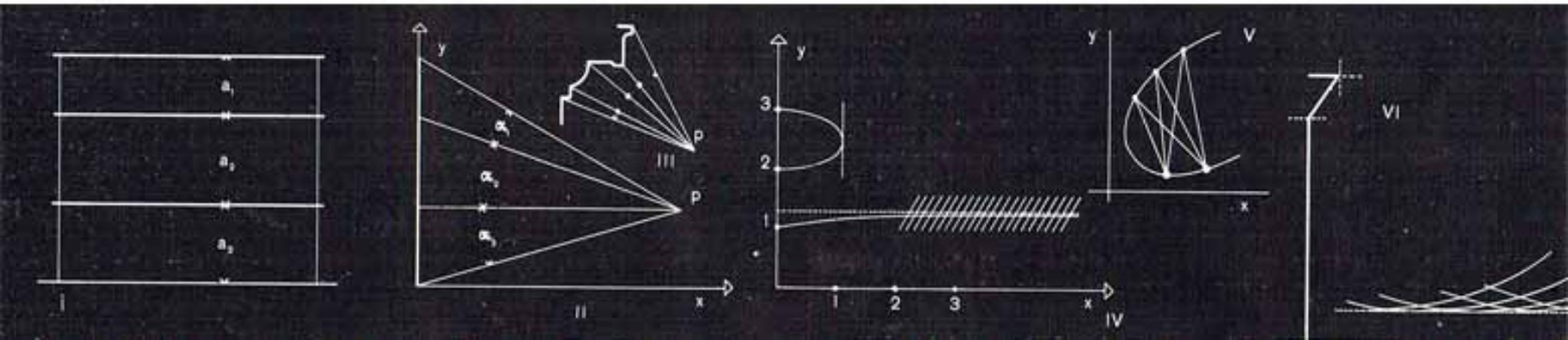


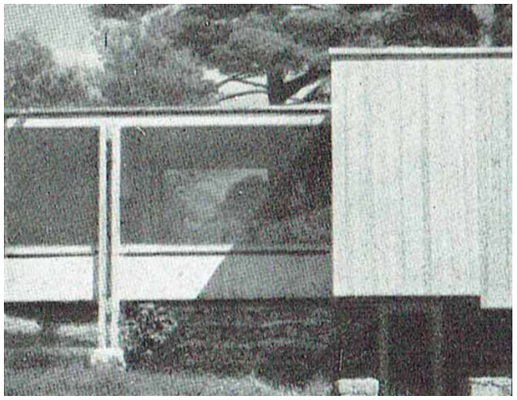
"*Ogni cosa è visibile e comunica per la sua superficie*"
Luigi Moretti

Valori della Modanatura, Spazio 6

E' curioso comunque che nelle varie dispute sull'arte astratta non si sia mai, anche dopo, rilevato che le modanature, assieme ai corrugamenti di certe superfici "a rustico" sono le uniche forme plastiche non figurative dell'architettura antica.La presenza costante nell'architettura antica delle cornici e delle modanature ci indica che questi elementi dovevano assolvere funzioni espressive e formali inequivoche e fondamentali. Poichè in un linguaggio quando una modalità sintattica rimane viva e dominante per secoli, vuol dire che è connaturata alla struttura intima del linguaggio medesimo.[...] Costituire l'ossatura geometrica di uno spazio architettonico, che è sempre metricamente cospicuo, vuol dire, nella viva realtà, scandirne anche la temporalità di visione, segnandone le singole battute. La cornice ha così valore di elemento di transito, di congiunzione tra un tempo e l'altro, fra uno spazio e l'altro. Naturalmente i tempi-spazi di un edificio, non essendo come in un'opera di pura plastica determinati soltanto dalla logica lirica della forma, ma condizionati ab imo a un sustrato o almeno una suggestione costruttiva, debbono coincidere anche con le spaziature di significato strutturale. Le cornici segnano una punteggiatura precisa che determina la sintassi unico dello spazio architettonico.[...]
Ma un altro e più poderoso valore hanno le cornici in una architettura: la capacità di addensare al massimo il senso del concreto, il senso di esistenza, di realtà obiettiva. [...] Possono richiamarsi alla mente innumerevoli esempi: per tutti valgono il Bruto di Michelangelo, i profili dei banchettanti delle tombe tarquinesi, il volto della Gioconda, le rocce del Mantegna: che esistono, tutti, con una potenza che la visione diretta della natura non ci offre. Io stimo questa qualità di esistere potentemente, di addensare la realtà, come la significativa dell'arte. [...] Le cornici, le modanature, sono appunto gli elementi ove la realtà, la concretezza, di un'architettura sembra rivelarsi nella sua massima forza.[...]
Alcuni maestri del primo razionalismo- e quanti discepoli- credevano di raggiungere, esaurire o comunque risolvere la loro spinta verso un mondo puro, cristallino, con la materia stessa del cristallo, col vetro. Slittavano così inavvertitamente dalle esigenze del linguaggio plastico alle esigenze, per omonimia, della dizione letteraria. L'aspirazione a una implacabile nettezza formale che è vanto dello spirito moderno si confuse, nell'esprimersi con la nettezza effettiva del materiale, con il lucido o traslucido delle superfici.[...]
Le variazioni di luce su una cornice rivelano la palpitazione perenne di una facciata antica, in ogni ora diversa, che si atteggia con il corso del sole, in armonia col mondo. Ogni singola cornice diventa un canto straordinario con diverso tono da mattino a sera. Vi sono pezzi eccezionali che stupiscono per il loro mutevole carattere: le bibliche passionali cornici di Michelangelo, scavate in magma primordiale, i tagli neri e blu, la irrequietudine eterna delle sagome del Borromini, i distesi, stillanti, impassibili modini dell'Alberti- impassibili poi veramente in quella serenità così grave da essere malinconica, da Porfirio?- la prepotenza panica degli aggetti del Bernini, la puntigliosa, fremente, continua sen-







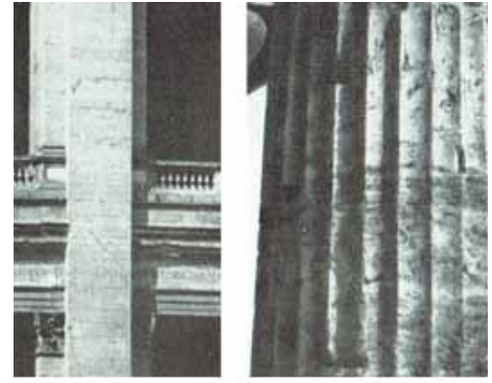
sualità e logica dei profili gotici. La forma delle cornici convoglia le ragioni di una facciata e le rivela veementemente."

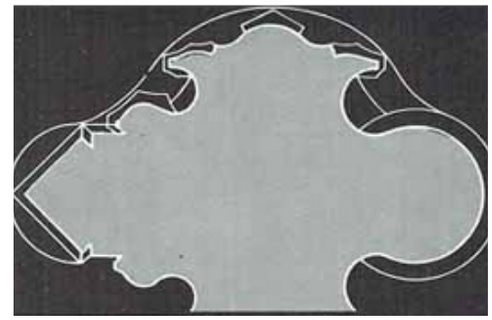
Le modanature vengono rilette come elementi profondamente integrati alla struttura dell'opera, in grado di renderne leggibili le relazioni tra la parti ed evidenziarne gli andamenti, creando punti di addensamento della realtà dotati della "qualità di esistere potentemente". Definiscono delle "pressioni energetiche", giochi di forza all'interno della parete muraria rendendola un continuum fortemente espressivo, magma primordiale che prende forma. Tutto è visibile ed è leggibile sulla superficie, grazie alla carica plastica affidata alle modanature in quanto punti di congiunzione strutturale e lirica tra le singole parti, che rivelano l'essenza dell'architettura stessa nel contrasto con "gli spazi liberi" e privi di modanature con cui interagiscono, in una sintassi architettonica attentamente studiata per riflettere le tensioni della materia e i rapporti strutturali tra gli elementi.

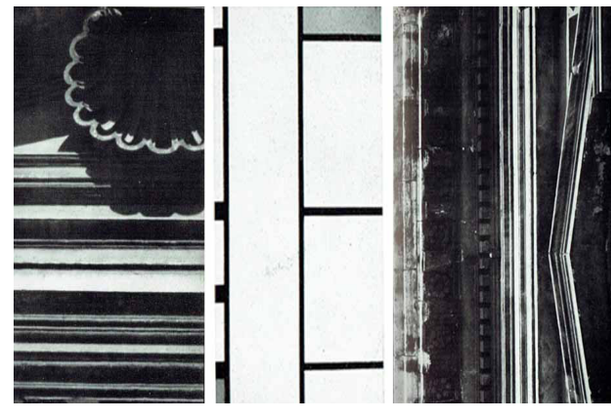
Nella sintesi del numero, Moretti riepiloga:

1. Le modanature sono lo spazio dove maggiormente si addensa il concreto.
2.Le modanature costituiscono, specialmente nella loro forma tipica di elementi paralleli tra loro, un gruppo geometrico “invariante” che da solo caratterizza le proporzioni e le figure dell’edificio
3. Le dimensioni degli elementi più sottili di una cornice esprimono la qualità, la resistenza della materia che si è impiegata, anche se solo idealmente
4 . Le cornici sono pura plastica e si modulano come musica
5. Le sue qualità con la luce del sole danno luogo a una continua variazione di ombre così che la modanatura e l’architettura a cui è unita vivono di ora in ora il corso del giorno e della luce.

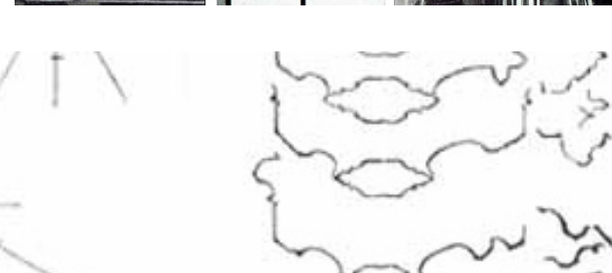
Nel periodo in cui si stava affermando l’arte astratta si afferma anche l’architettura razionale che, tra le fondamentali premesse teoriche, rifiutava le modanatura nonostante queste fossero gli elementi più evidentemente astratti nell’architettura antica. Un motivo di questo rifiuto, sostiene Moretti, è stata la stanchezza del linguaggio decorativo del XIX secolo che ha tolto alle modanature ogni valore espressivo. Per questo i "valori delle modanature" non sono stati riconosciuti dall'architettura moderna, che ha sostituito le "esigenze del linguaggio plastico" e la loro legge formale.●

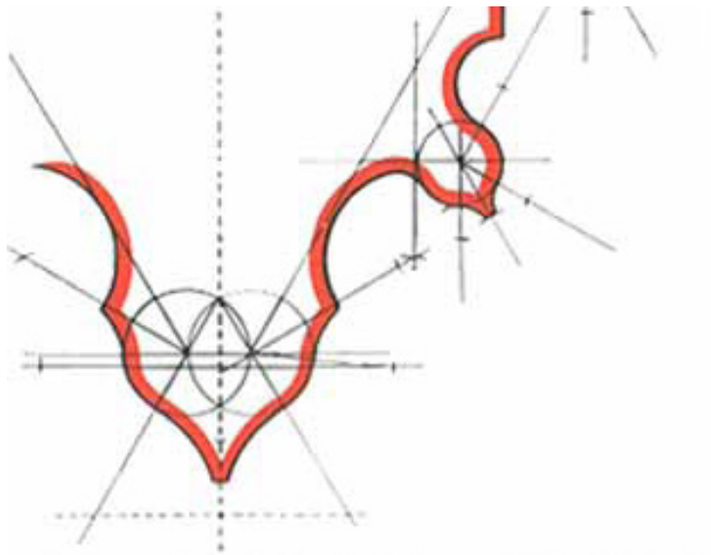


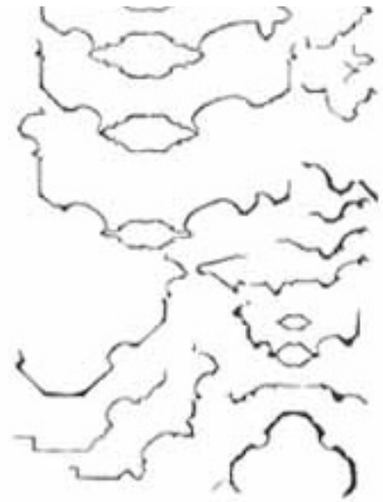


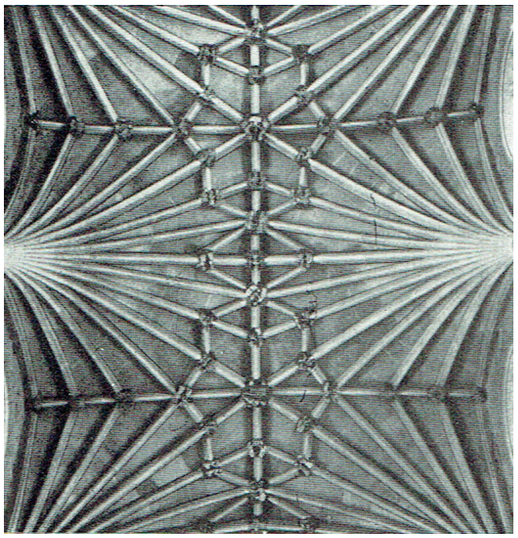


Img,
pagina accanto, dall'alto: Michelangelo. Base della statua equestre di Marco Aurelio A.P. in Roma. Cornice superiore. Variazione delle ombre (marzo, 13,14,15)
Baldassarre Peruzzi: Palazzo Ossoli in Roma, Via de' Balestrari. Proiezioni prospettiche della fronte.|Relazioni tra gli spazi individuati dalle cornici e tra le loro proiezioni
sopra:Walter Gropius, Marcel Breuer, Casa Chamberlain a Wayland, USA (1940), particolare
a destra, dall'alto: Alessandro Galilei: Facciata della Basilica di S. Giovanni in Roma, particolare.|Tempio di Poseidone a Pesto: Fusto di una colonna d'angolo, particolare. | Base di pilastro dell'"Hotel de la Tremoille" a Parigi, fine del XV secolo. Accanto: Michelangelo: Palazzo Capitolino in Roma.Particolare delle modanature superiori di una finestra | Piet Mondrian: Composizione | Michelangelo, Palazzo Capitolino, particolare del cornicione e fastigio del finestrone centrale. Sotto: Arco doppio, del coro della Chiesa Collegiata d'Eu, Fècamp (XV secolo).| Edigton, Wiltshire: Chiesa monastica. Modanature. | Leon Battista Alberti: S.Sebastiano in Mantova. Particolare del cornicione e del fastigio sulla facciata. | Esempio teorico di una dipintura di trabeazione greca.









Le due direzioni genetiche struttura > forma e forma> struttura assorbono nelle loro possibilità infinite di modulazione, l'intera dialettica dell'architettura antica. Penso che oggi e nell'immediato futuro non sia possibile un'architettura se non nella direzione struttura> forma.Cioè, con dizione non esatta ma forse efficace, nella struttura come forma

Luigi Moretti

Struttura come Forma, Spazio 6

Nota alle immagini: L'architetto Figus ha svolto i temi delle coperture che illustriamo partendo dalla ricerca di una volta per un teatro. Volta che fosse strutturalmente adatta ad un grande ambiente, avesse un buon comportamento acustico e che si rivelasse sia all'esterno che all'interno dell'edificio, con forma più viva e sensibile di quella delle usuali volte sottili. Con tali premesse Figus si indirizzò verso le superfici corrugate e, conducendo le sue ricerche direttamente su modelli prima che sul disegno, giunse dalle forme più semplici alle più complesse ed espressive. Sono tutte forme sviluppabili in piano, nate dall'intersecarsi di superfici piane e quindi secondo spigoli tutti rettilinei. L'essere sviluppati in piano, il che di fatto consente di ricavare i modelli da un unico foglio con semplici piegature, conferisce loro un aspetto geometrico singolare. Ogni tema di forma viene stabilito dal numero e dalla dimensione dei corrugamenti poiché da questi scaturiscono il disegno e la curvatura dell'insieme.

"Ancora oggi seguitiamo a considerare in una architettura i valori plastici, i valori costruttivi, i valori funzionali separatamente gli uni dagli altri e con le stesse accezioni che questi valori assumono nelle arti o nelle tecniche. [...] Se si aguzza lo sguardo non è difficile individuare l'origine di questo empirico ragionare sull'architettura nella vitalità e incombenza della secolare triade vitruviana. Vitalità che sgorga perpetua da quel semplicismo didattico della "firmitas, venustas, utilitas" che i trattatisti minori e i commentatori, sin dal Cinquecento, dedussero dal pensiero vitruviano, tanto più sottile, ricco e unitario.[...] Non è stato facile per il pensiero critico intendere che le aggettivazioni possono delimitare un soggetto ma non ne definiscono l'essenza. La quale è data dal complesso di relazioni in cui le aggettivazioni principali e secondarie,le forze e le modalità che le determinano e le governano, vivono contemporaneamente insieme; complesso di relazioni che costituisce quella struttura, intesa la dizione in senso logico-matematico, che sola e indipendentemente dal valore concreto delle aggettivazioni, costituisce e definisce il soggetto.[...]

Un'opera di architettura è dunque in ogni suo punto realtà e rappresentazione, cioè ogni suo punto deve identicamente soddisfare due categorie di esigenze così come del resto ogni altra arte. Ogni punto è pertanto un fatto di ordine tecnico e funzionale, che sottostà cioè alle imposizioni parametriche della realtà e della tecnica, e un fatto espressivo.Si può tentare di chiarire dicendo che un'opera è architettura allora che una delle n strutture (in senso costruttivo) possibili, coincide con una forma soddisfacente il gruppo di funzioni richieste e con una forma aderente ad un determinato andamento espressivo "dell'anima dell'alveare umano" quale raccolto dall'architetto. Se si considera la struttura nella sua forma (propria e degli spazi che indica), la funzione nella forma che indica,la forma espressiva come puramente tale, le tre forme in una opera di architettura devono essere coincidenti, identiche, ciascuno momento indistinguibile dell'altra.[...]

La crisi dell'architettura moderna sembra nascere principalmente dalla rilassatezza della necessità espressiva, da una specie di stanchezza biologica che rifiuta tutto ciò che non sia strettamente positivo, pressante, contingente.

La storia dell'architettura testimonia in ogni opera raggiunta l'identità delle tre categorie di forme e quindi la densità e la tensione particolari ad ogni punto dello spazio architettonico, ben diverse dalla densità e tensione che avrebbero i punti di uno spazio solamente strutturale o solamente formale o solamente funzionale. [...] D'altra parte la direzione **funzione>forma** nella quale convennero, teoricamente, l'architettura razionalista e per i rami della Bauhaus l'industrial design, si appalesa sempre più percorso limitatissimo nel campo dell'architettura. Difatti se per "funzione" intendiamo il complesso dei caratteri determinativi degli spazi e dei loro concatenamenti, nonché delle condizioni e qualità dei materiali, si deve rilevare chiaramente l'alternativa: o questi parametri sono in numero limitato e partitamente ed esattamente conosciuti, e allora spazi e materiali si deducono con rigore scientifico, e di conseguenza essendo le possibilità di oscillazione della forma minime o nulle entriamo nel campo della tecnica, o,meglio, all'estremo limite di quella che io chiamo "architettura parametrica"; o questi parametri sono numerosi e poco definibili e allora la funzione non può che indicare una forma approssimata, una pre-forma latissima, che soltanto il processo successivo nella definizione della struttura costituisce in compiuta figura. E non è questo allora un processo tipico **struttura> forma**? [...] nfine, superando l'indagine sull'atto fondativo dell'architettura, mi sembra come tutto riveli che l'architettura, quale fatto, sia essenzialmente" struttura" nel senso che si assume in logico-matematica cioè di"complesso di

relazioni“. E compiutamente vorrei dire che nel suo concreto caratteristico, l’architettura è struttura di **densità di energie.** Nelle densità di energie intendo impliciti gli spazi."

Moretti riporta in questo articolo, pubblicandoli integralmente, gli studi che l’ architetto Guido Figus ha condotto per ricercare una copertura ad un suo progetto di teatro, notevoli secondo Moretti “per quel modo di girare, eccitato e ipersensibile, nel regno di una categoria di strutture per cercare di trovare quella specie di punto magico capace di fermare una struttura nella perennità di una forma; di sublimare la materia in una forma astratta da tutto, così come gli architetti adrianei o i gotici” *Struttura come forma* assume il ruolo di editoriale a tutti gli effetti di “Spazio”n.6, insieme a *Valori della Modanatura*. Si tratta infatti di un testo chiave in cui Moretti chiarifica la sua posizione riguardo il binomio forma/struttura, anticipando molti contenuti della sua ricerca nell’ambito dell’ architettura parametrica.

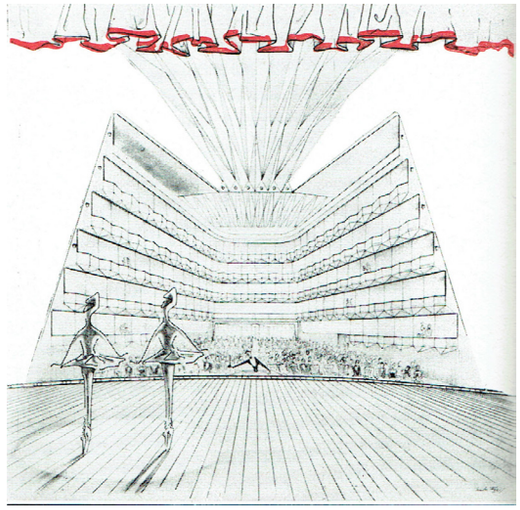
Gli studi dell’architetto Figus per la copertura di un teatro riprendono a livello di pratica architettonica le riflessioni di Moretti su un’architettura “essenzialmente strutturale” che, durante la progettazione, raggiunge la sua massima forza espressiva nei modelli (interessante qui il confronto con i modelli in gesso degli spazi interni nei capolavori antichi, in *Strutture e sequenze di spazi*, “Spazio” n.7).

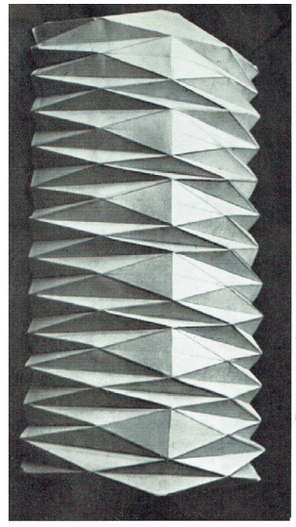
La modellazione plastica tridimensionale si presta sin dalla fase iniziale come strumento essenziale per tutto il processo progettuale, svincolandosi dal consueto ruolo di “rappresentazione finale” per divenire azione profondamente integrata nel design stesso. Solo attraverso il modello infatti è possibile studiare in modo approfondito forme e strutture che interagiscano in maniera inedita con le funzioni richieste, sempre in direzione della nuova architettura parametrica che secondo Moretti dovrebbe essere risposta all’attuale situazione di crisi dell’architettura contemporanea. Il confronto conflittuale tra valore puramente visivo e valore plastico, che contiene in sè un’implicita e profonda relazione con i parametri logico-matematici a cui è riconducibile la costruzione, sembra essere filo conduttore di “Spazio” e assume di volta in volta declinazioni specifiche tese a dimostrarne la validità e attualità in tutti gli ambiti dell’arte contemporanea, inclusa l’architettura. ●

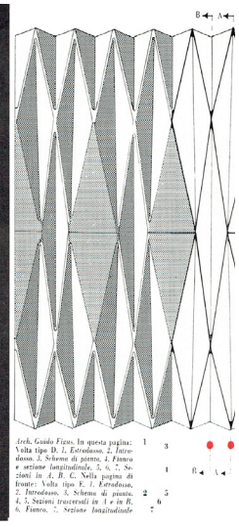
Img,pagina accanto. Norwich. Cattedrale della S.S Trinità. Volta costruita dal 1446 al 1472 al posto di una copertura lignea romanica

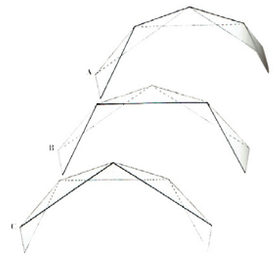
accanto:Arch Guido Figus, Volta tipo D: Estradosso | Schema di pianta | Fianco e sezione longitudinale | Sezioni in A,B,C

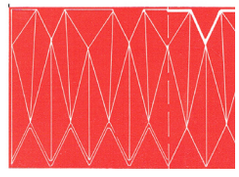
In basso:Arch. Guido Figus, Volta tipo E: Schema della pianta e fianco | Volta tipo F: Schema della pianta e fianco. Sotto:Vista dell'interno di un teatro con copertura a volta di tipo G

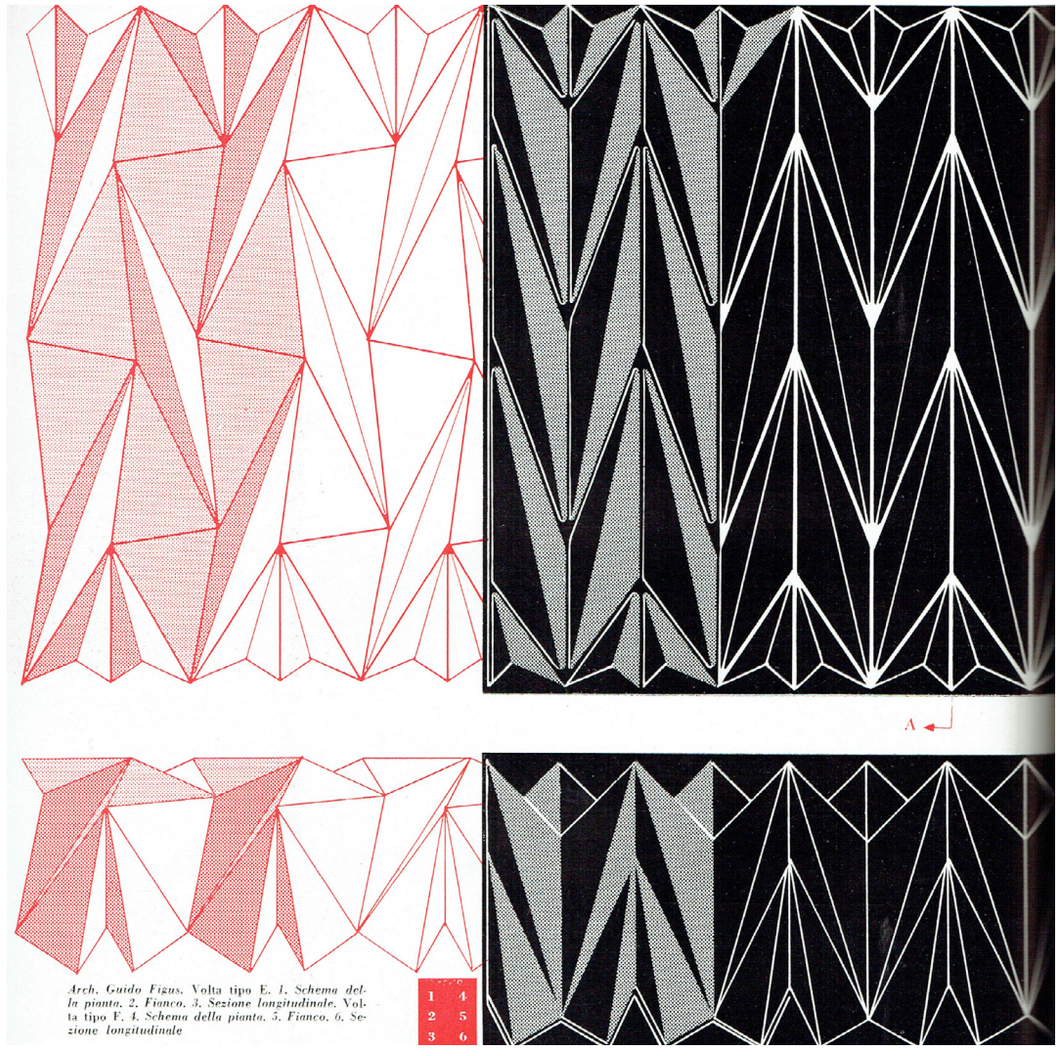




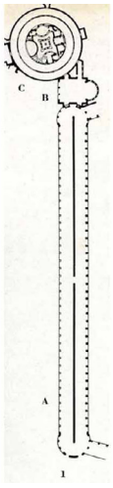


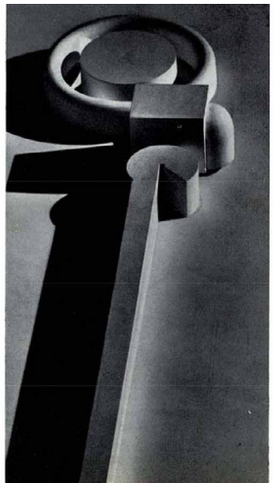


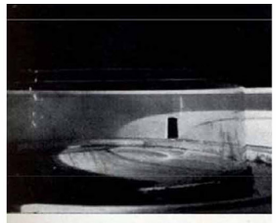


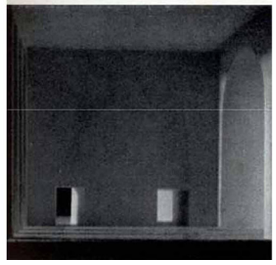


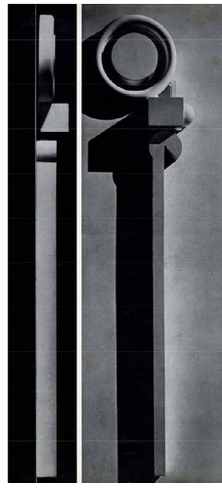
Arch. Guido Figus. Volta tipo E. 1. Schema della pianta. 2. Fianco. 3. Sezione longitudinale. Volta tipo F. 4. Schema della pianta. 5. Fianco. 6. Sezione longitudinale











"Intervengono nei nostri colloqui con una architettura tutti i fatti e diremmo tutti i personaggi metafisici, gli enti, che la compongono; ciascuno recitando il suo verbo, o di luce o di peso o di misura o di materia o di vuoto spazio, ora chiamando gli altri ora ripetendosi ora scomparendo, con una concatenazione espressiva sempre mutevole, come la luce e gli uomini, ma con una congruenza finale, un destino immutabile, che è poi la creata ordinanza dei loro rapporti, la struttura dell'opera."

Luigi Moretti

Strutture e sequenze di spazi, Spazio n.7

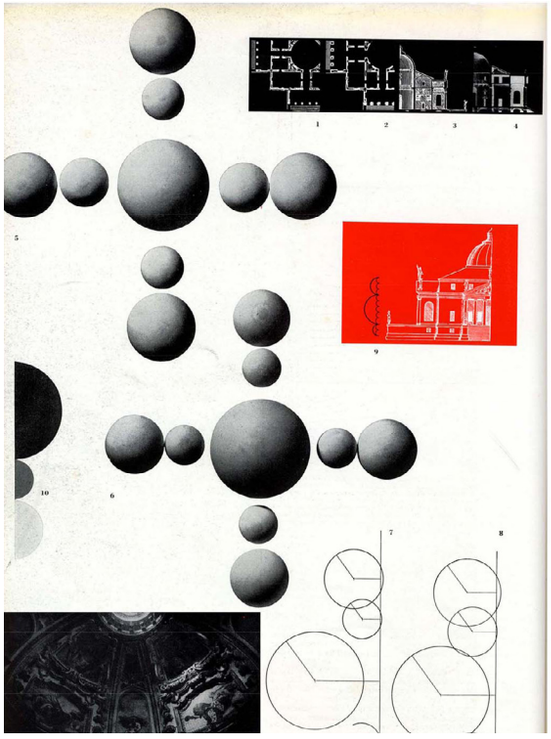
Ernesto d'Alfonso e
Maria Lucrezia De Marco

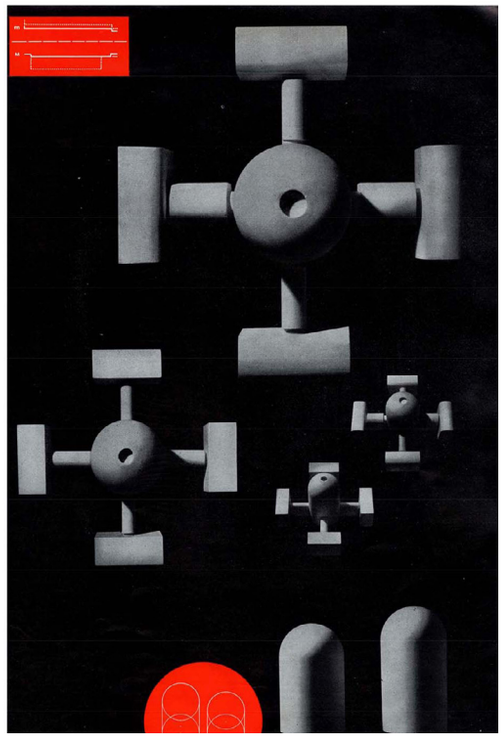
Img.
Tivoli, Villa Adriana. Pianta del complesso: I tre elementi costituiscono una caratteristica sequenza per differenze di forma.| G.B.Piranesi. Villa Adriana. Aula quadra e muro di spina del doppio portico, acqueforti. | Villa Adriana. Sequenza degli spazi interni. Modello.| Presumibili valori reali dei tre spazi della sequenza, modelli. Portico dall'ingresso ovest, aula quadra dal passaggio di congiunzione col portico, natatorio.| Vedute ortogonali in pianta e in alzato dei volumi della sequenza.

pagina accanto, in alto: Sequenza base, portico-andito-sala centrale, che si ripete per simmetria di rotazione; Ortogonali degli elementi della sequenza secondo il progetto nei "Quattro Libri" (1 e 3) e secondo i rilievi (2 e 4) di O.Bertotti-Scamozzi. | sotto: Sfere corrispondenti ai volumi delle quattro sequenze base della "Rotonda" come risultano dai rilievi e come dal progetto| in basso: I raggi delle sfere corrispondenti ai volumi, secondo il progetto, sono nelle proporzioni 3,2,5 (approssimazione circa 5%); Raggi delle sfere corrispondenti ai volumi, secondo l'esecuzione (a destra). Sono indicate le distanze dei baricentri dei volumi dal piano di calpestio. nel riquadro rosso: Rapporti lineari del prospetto (da "I Quattro Libri")|a sinistra: Variazione di luce, dal portico alla sala centrale, nella sequenza base |A. Palladio e aiuti, Vicenza, "La Rotonda", Cupola della sala centrale. nel riquadro rosso: Differenza di dimensioni tra gli anditi secondo i "Quattro Libri" (linee continue) e gli andati eseguiti (punteggiate). M= anditi maggiori, m= minori| Rappresentazione dei volumi interni delle quattro sequenze, secondo l'esecuzione.| sotto: Rappresentazione dei volumi interni, secondo il progetto|Sala centrale, varianti del volume interno: secondo l'esecuzione (volume minore) e secondo i "Quattro Libri"

pagina accanto, in basso:Spazio naturale, disegno di L.F.Cassas, inciso da Leveè, 1802| Antonio da Sangallo il giovane e Michelangelo, Palazzo Farnese, Roma. Rappresentazione dei volumi interni della sequenza vestibolo- portico-cortile. | Pompei, Casa del poeta tragico (A B C D, fauces, atrium, andron, peristilium) | Schema della sequenza vestibolo-cortile propria all'architettura classica (fauci e atrio) e all'architettura patrizia, dal Rinascimento all'Ottocento.| Sequenza finale del film "Varietè" di liberazione e apertura della porta della prigione.

In questo testo, tratto dall'editoriale di Spazio n. 7, Strutture e sequenze di spazi, Luigi Moretti tratta di "lettura" dell'architettura. Ma i colloqui con una architettura, non sono dialoghi, ma elaborazioni di forme, attraverso cui si focalizzano gli aspetti della figura come termini con i quali si esprime, e sono: chiaroscuro, tessuto costruttivo, plasticità, struttura degli spazi interni, densità e qualità delle materie, rapporti geometrici delle superfici ed altri ancora.
In particolare spicca sulla pagina della rivista, sotto il titolo e sopra le righe dello scritto, una porzione di pianta dalla tavola del trattato, e il modello in gesso dello spazio interno di una chiesa di Guarini: San Filippo Neri di Casale Monferrato, opera non realizzata. E, in altra posizione nella stessa pagina, il calco interno di un'opera di F.L.Wright, la casa Mc Cord.Quindi la "lettura" è la costruzione di questo calco o meglio, senza la quale costruzione Moretti non può indicare cosa pensa dell'opera analizzata. Cioè non può apprendere dall'opera le qualità architettoniche di cui è portatrice. Il calco poi è speciale. Si tratta dello spazio vuoto degli interni di una architettura, contrapposto come valore speculare al pieno costituito dalle murature in elevazione e di copertura - "materia" della "fabbrica" .
Lo spazio vuoto è matrice negativa (speculare, simmetrica e negativa rispetto allle parti fisiche). In quanto tale è capace di riassumere insieme sé stesso e i termini suoi opposti. L'architetto romano sostiene esplicitamente che "Ciò fu per gli antichi chiarissimo e per secoli : dai romani ai romanici, dai gotici al Brunelleschi, da Bramante al Guarini, la conquista e risoluzione degli spazi interni coincise con la conquista e la storia stessa dell'architettura.
Lo spazio architettonico per Moretti è dunque per "natura" uno spazio tra o entro.
Si tratta di farlo emergere. Perciò di solidificare il "vuoto tra o entro" come matrice negativa attraverso un modello in gesso ottenuto dalla maquette della fabbrica fatta in base ai disegni: Esso permette di analizzare la forma.
Ne traggo a conclusione che Spazio, innanzitutto, per Moretti, è spazio interno, l'intervallo aperto tra murature o strutture di "corpi di fabbrica". È lo spatium romano (spazio-tra). Lo spazio interno distinto dallo spazio occupato dai materiali organizzati in elementi costruttivi in quanto occupabile dai corpi delle pesone; ma anche dallo spazio esterno alla "fabbrica costruita" in quanto escluso da essa per con

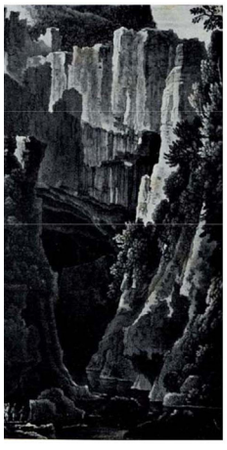


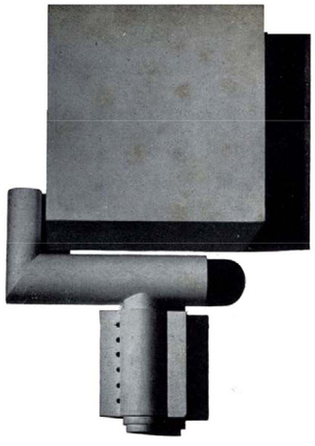


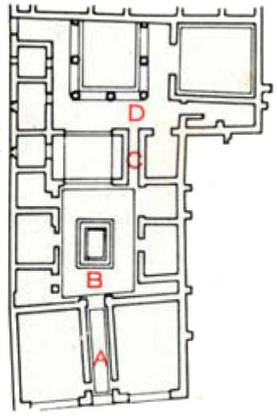
ferirlo ai soli abitanti e precisamente a coloro ai quali diverrà il proprio.In questa esclusione/conferimento sta il fondamento dell'istituire concreto detenuto dalla fabbrica.
Cioè il valore “sociale” del fatto che si deve tradurre in norma di legge.Le specificazione valgono qui solo per chiarire in che cosa incida la distinzione operata da Moretti. O meglio la riduzione alla sola nozione di volume interno alla struttura muraria dello spazio che ovvia mente in sé vale per tutti gli spazi.
Aggiungo a margine che nei confronti delle nozioni di spazio elaborate dalla scienza vi è una riduzione, che in verità deriva dall'estensione della nozione a fenomeni della realtà che implicano spazio e tempo e derivano da esperimenti che estendono attraverso strumentazioni tecniche la percezione umana e inducono intellettualizzazioni ultraumane (inaccessibili all'azione ed alla percezione “naturale” degli uomini). Questa riduzione riconduce le osservazioni, i rilievi i giudizi, i ragionamenti di Moretti, entro ciò che vale per l'abitare umano. Anzi, conferisce ad esso abitare un preciso valore di termine di riferimento per il giudizio.

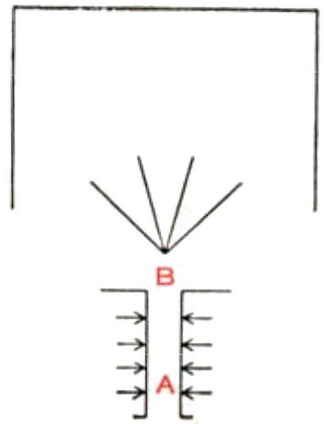
Introduco qui la lettura fatta da Maria Lucrezia de Marco dell'editoriale di Luigi Moretti per il n°7 della sua rivista “Spazio”.

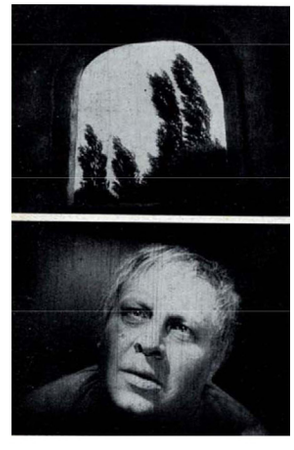
"Una architettura si **legge** mediante i diversi aspetti della sua figura, cioè nei termini coi quali si esprime: chiaroscuro, tessuto costruttivo, plasticità, struttura degli spazi interni, densità e qualità delle materie, rapporti geometrici delle superfici e altri più alieni quali il colore, che di volta in volta possono affermarsi secondo le inafferrabili leggi delle risonanze. Ognuno dei termini ha una tal congiunzione con gli altri che difficilmente in quell'atto vivido, instabile, oscillante, mai identico, che è la visione di un'architettura, è possibile quietarsi su uno solo di essi e quello solamente percorrere.[...]
Vi è però un aspetto espressivo che riassume con una latitudine così notevole il fatto architettonico che sembra potersi assumere, anche isolatamente, con maggior tranquillità degli altri: intendo accennare allo spazio interno e vuoto di un'architettura. Infatti basta osservare che alcuni elementi espressivi - chiaroscuro, plasticità, densità di materia, costruzione- si palesano quali aspetti, formali o intellettivi, della "materia", nella sua fisica concretezza messa in gioco nell'architettura e formano perciò un gruppo di una certa omogeneità e nel suo complesso fortemente rappresentativo. Ora si noti che lo spazio vuoto degli interni di un'architettura si contrappone esattamente a questo gruppo come valore speculare, simmetrico e negativo, come una vera matrice negativa, e in quanto tale capace di riassumere insieme se stesso e i termini suoi opposti. Specialmente ove lo spazio interno è la ragione principale, o addirittura ragione di nascimento della fabbrica, come è per lo più, esso si palesa come il seme, lo specchio, il simbolo più ricco dell'intera realtà architettonica.[...]
Ciò fu per gli antichi chiarissimo e per secoli; dai romani ai romanici, dai gotici al Brunelleschi, da Bramante al Guarini, la conquista e risoluzione degli spazi interni coincise con le conquiste e la storia stessa dell'architettura.[...]
Si vuol limitare l'indagine sulle unità spaziali formate da volumi interni che si compongono in una certa ordinanza e che nel loro seguirsi,

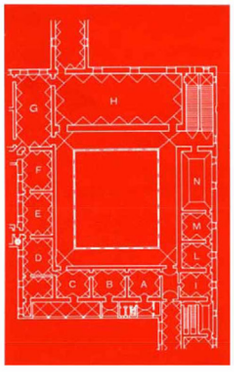


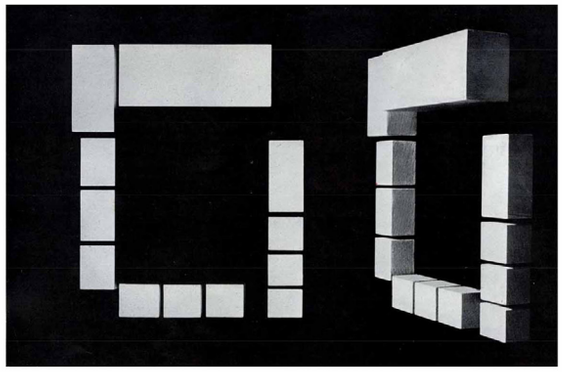




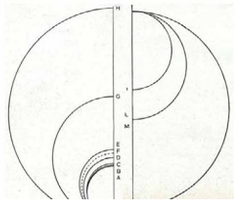




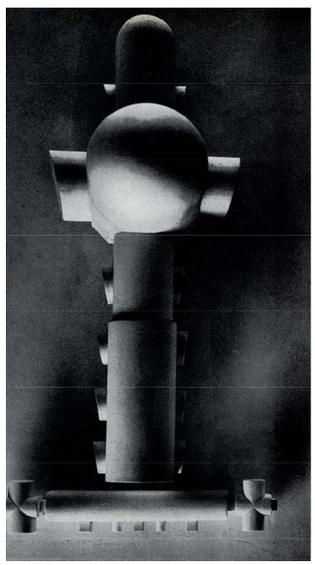


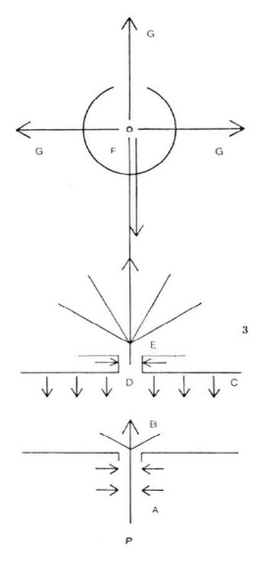


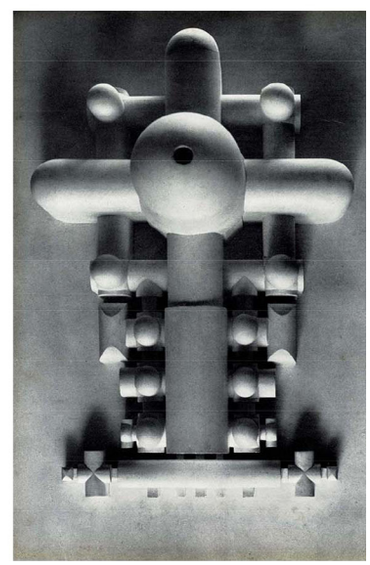
	l	L	h	
A	8,50	7,33	6,40	
B	8,60	7,36	6,78	
C	8,85	7,10	6,95	
D	9,90	7,82	6,99	
E	11,10	7,82	6,90	l
E	10,54	7,76	7,06	
G	19,60	9,78	8,20	
H	33,84	14,06	12,75	L
I	6,31	7,69	6,50	
L	8,66	7,21	6,50	M
M	8,65	7,22	6,48	
N	15,78	7,70	7,62	



costituiscono con il mutare delle prospettive, in relazione ai percorsi e ai tempi necessari e possibili per loro visione, una vera sequenza nel significato attuale della voce. Di questi volumi, coordinati in unità, si intende chiarire le modalità del loro seguirsi e quindi la struttura della loro composizione, cioè tipo e ragione, delle differenze tra i volumi e del loro concatenamento. Questa ricerca "differenziale" è in sede logica pienamente giustificata poichè non discende da interpretazioni assolute degli spazi, ma dal paragone di essi mediante parametri che una volta assunti permangono, esatti o meno che siano, sempre uguali. Pertanto, fissate le quattro qualità o parametri, dei volumi interni, su esse soltanto verterà l'analisi. Esamineremo cioè le sequenze nelle differenze che, tra i volumi che le compongono, si rivelano per forma geometrica, quantità assoluta di volume, densità, "pressione" energetica, Le prime due sono differenze avvertite per via intellettiva, le secondo due per un ordine intellettivo e psicologico.[...]
I volumi interni hanno una concreta presenza di per se stessi , indipendentemente dalla figura e corposità della materia che li rinserra, quasi che siano formati da una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne. Hanno cioè delle qualità a loro proprie di cui, ritengo, se ne palesano quattro: la forma geometrica, semplice e complessa che sia; la dimensione intesa come quantità di volume assoluto; la densità, in dipendenza della quantità e distribuzione della luce che gli permea; la "pressione" o "carica energetica", secondo la prossimità più o meno incombente, in ciascun punto dello spazio, delle masse costruttive liminari, delle energie ideali che da esse sprigionano.[...]
Se pensiamo alle terme di Diocleziano, al Santo Spirito del Brunelleschi, alla Basilica di San Pietro, ad alcune chiese del Guarini, ci sembra chiaro che gli spazi interni di queste fabbriche in cui si assomma il grande atto dell'architettura, atto destinato al più esteso numero di uomini, siano, per questa loro premessa universalità, tagliati sul vivo dello spirito umano in quanto ha di più elementare e costitutivo. E allora uno studio sulla composizione di questi spazi e sugli andamenti e motivi che le loro sequenze ci suscitano, può forse far balenare alcuni capi dell'oscura legge che guida universalmente lo spirito umano, che così spinge i grandi animi nel comporre tali straordinarie architetture come commuove anche i semplici spiriti che la guardano. Viene in mente, da ciò, che la moralità sovrana dell'architettura, l'unica sua autentica istanza sociale, anzi umana, è quella di comunicare equalmente con tutti, umili e potenti.[...]
Il Rinascimento ebbe come ideale spazi interni che, per forma e densità di luce, dessero quel senso di felice rapimento, di contemplazione, che solo il mondo delle strutture conchiuse, astratte da ogni elemento contingente, può consentire. Il fuoco della ricerca si posò sulle famose piante centrali i cui spazi simmetrici indifferenziati e imperturbabili, soddisfacevano, quali organismi cristallini, essenziali, alla dialettica dei puri rapporti. Ma nelle sequenze del Palazzo di Urbino sembra rivelarsi un secondo e inedito modo di astrazione dello spazio: per esaustione; dopo una cadenza ritmica crescente, per una specie di misurato esaurimento di ogni residuo desiderio di visione. E' la contemplante quiete che sopravviene allora che un crescendo raggiunge un certo ponderato livello di potenza, una tensione limite in equilibrio miracoloso, sospensivo. [...]
Lo spazio interno di S.Pietro rimane tuttavia composizione di volumi elementari singolarmente







individuabili e raccordati gli uni agli altri da elementi di passaggio o da spazi minori. Bisogna arrivare al Guarini, attraverso gli ultimi disegni di Michelangelo (San Giovanni dei Fiorentini) o, meglio, gli interni del San Carlino del Borromini, per incontrare la punta estrema di tutto il processo di modulazione dei volumi interni e delle loro sequenze, raggiunta nel tentativo di superare la giustapposizione di singolarità spaziali in un corpo pressochè continuo.[...]I moderni sembra abbiano dimenticato le leggi delle sequenze dei volumi interni. Essi debbono riconquistare lo spazio come elemento sensibile, vivo e non per estrapolazione fiduciosa da simboli grafici.[..]
La Casa delle Armi a Roma è uno dei primi tentativi di una modulazione spaziale strettamente unitaria che tuttavia giuoca sulla gamma intera dei parametri di luce, dimensione, forma."

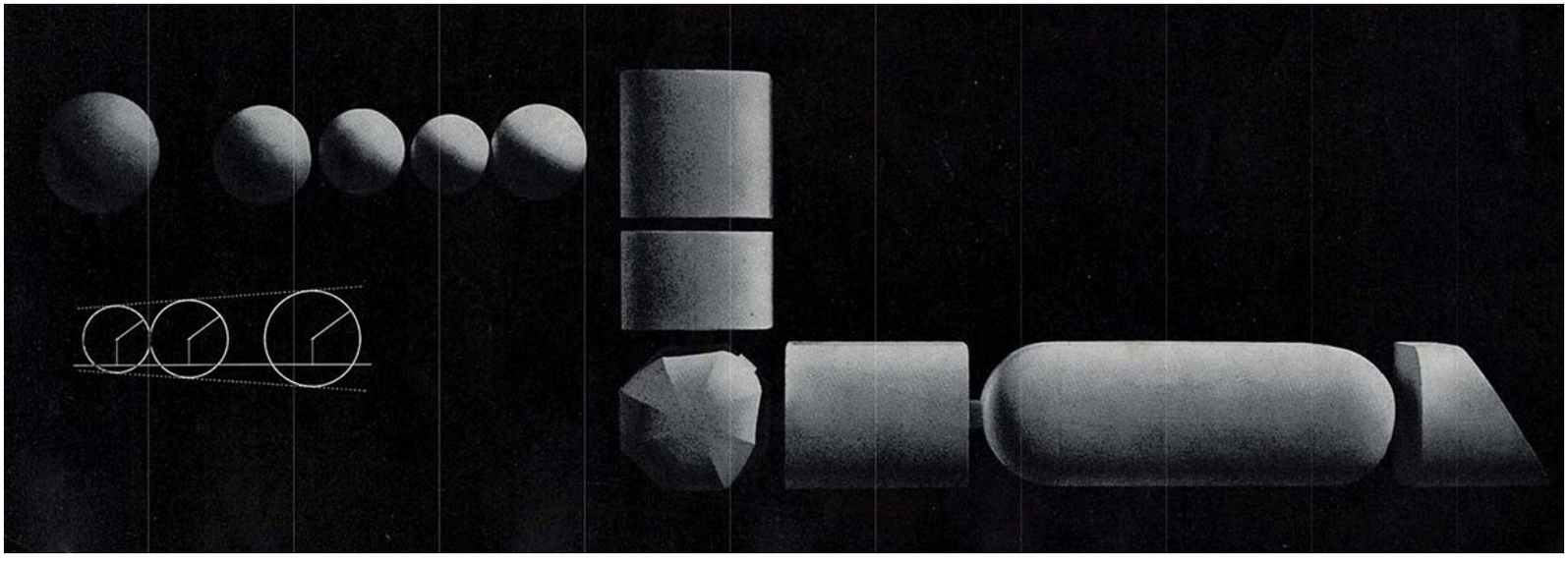
Il testo di Moretti offre una prospettiva inedita di analisi dello spazio architettonico, focalizzando l'attenzione non su una distinzione di principi assoluti (quali firmitas, utilitas, venustas) ma sulla loro interazione come generatrice di forme o, meglio, di spazio. Dal Palazzo Ducale di Urbino alla Rotonda del Palladio. Moretti individua dei rapporti matematici, parametrici, che forniscono la chiave per la lettura -e la comprensione- del testo architettonico e che vengono esplicati attraverso schemi e modelli in gesso, calchi dell'architettura stessa in grado di astrarre, nel senso letterale di ab trahere, lo spazio interno dal suo "guscio" esterno . Proprio lo spazio interno diventa dunque "aspetto espressivo che riassume con una latitudine così notevole il fatto architettonico che sembra potersi assumere, anche isolatamente, con maggior tranquillità degli altri".

Le architetture studiate da Moretti si articolano in volumi semplici, singolarmente distinguibili e legati tra loro da una serie di elementi di transizione: esemplari su tutte sono le sequenze volumetriche di Villa Adriana e della Basilica di S.Pietro, in cui la concatenazione di spazi dà origine ad effetti percettivi di costrizione e limitazione o di apertura e liberazione. Tuttavia è solo con Guarini, e con il Barocco in generale, che lo spazio diventa fluido, un continuum unico, spazio plastico, "una specie di poesia continua addensata" in cui le singole parti sono annullate a favore di una totalità più complessa. "Mondi geometrici" e "logica lirica" vengono elaborati insieme, forma e struttura arrivano a coincidere, determinando un sistema spaziale unitario e assoluto. Effetto contrario a quello che si ottiene nelle architetture di Mies van der Rohe, dove la dissociazione di uno spazio unitario attraverso l'uso di setti e diaframmi frammenta lo spazio sensibile impedendone volontariamente la simultaneità di visione. ●

Img.
pagina accanto, in alto: Luciano Laurana e Francesco di Giorgio, Palazzo Ducale di Urbino. Particolare della pianta. L'appartamento degli ospiti e la sala del trono (gruppo A-H) e l'appartamento della Jole (gruppo I-N) costituiscono due sequenze articolate per differenze di quantità di volume. | Rappresentazione schematica delle due sequenze di volumi. | Valori metrici delle due serie di sale: l=lunghezza, L= larghezza, h=altezza. | Grafici dell'allungamento progressivo delle sale nelle due serie A-H e I-N. Le sale F e M non seguono il ritmo crescente delle altre (in basso a destra). | Palazzo Ducale di Urbino, Sala del trono (in alto a destra)

pagina accanto, in basso: Basilica di S.Pietro in Vaticano. Rappresentazione dei volumi interni della sequenza maestra (atrio- navata-tribuna-presbiterio) | sotto: Modello dei tre elementi iniziali della sequenza : accesso all'atrio, atrio, accesso alla navata; sono leggibili la funzione di sbarramento della parete frontale dell'atrio e le dimensioni costrette degli accessi.| Distribuzione del potenziale in un campo in funzione delle cariche elettriche che lo influenzano.| Schema della struttura della sequenza: P.piazza, A costrizione (porta di accesso), B espansione limitata (atrio), C costrizione (muro traverso dell'atrio), D costrizione limitata (porta di accesso alla navata), E espansione (navata) , F e G, espansione massima (spazio del sistema centrale) | Basilica di S.Pietro in Vaticano, Vista dall'atrio e dall'interno, disegni di F.Panini, incisioni di D.Montaigu e G.Vasi | Rappresentazione dei volumi interni

Sotto:Andrea Palladio, Vicenza, Palazzo Thiene.E' indicata una delle sequenze per differenza di forma geometrica e di volume| in basso a sinistra: Sfere equivalenti ai volumi della sequenza a partire (dall'alto) dalla sala successiva all'ingresso. | in basso a destra: Sezioni delle sfere corrispondenti ai volumi della sala absidata (in alto), della mediana e della ottagona. Le sezioni hanno due tangenti comuni cioè i volumi corrispondenti sono in proiezione prospettica.



Galleria “Spazio”, 1952, Roma

estratto dalla tesi di laurea Triennale
di Mattia Pasinelli

Periodo di attività:
1952-1955
Mostre:
_Mostra *Caratteri della pittura d’oggi*, 1954,
con catalogo di L. Moretti e M. Tapié;
_Mostra *Charles Conrad*, 1954,
con catalogo di L. Moretti, probabilmente una versione ridotta del precedente catalogo;
_Mostra *Sul pittore J. Serpan,* 1955.
con catalogo di L. Moretti e M. Tapié;

La Galleria “Spazio” viene allestita da Luigi Moretti, sotto probabile spinta dell’amico francese Michel Tapié, nella sede romana della già conosciuta e omonima rivista alla fine del 1952. Nel passaggio di testimone dalla rivista alla galleria, momento cruciale fu appunto l’incontro fra l’architetto e il critico avvenuto l’anno prima, nel 1951, punto di partenza di uno stretto ma fecondo rapporto, nel quale essi procederanno in un confine di contatto, in un margine di sovrapposizione e unione teorica fra arte, scienza e architettura.

Dalla Galleria “Spazio” con sede nella capitale alla Galleria dell’ ICAR - International Center of Aesthetic Research - datata 1960 e con sede a Torino, il legame fra l’architetto “romano” e il critico di punta delle avanguardie è tutto volto al servizio e alla definizione di un nuovo modo di intendere l’arte e l’architettura.

Un’architettura e un arte *autre.* D’altronde è proprio del 1952 il testo che lo stesso Michel Tapié scrive, *Un Art autre*[1], breviario della pittura informale e testo che poi renderà, il francese celebre nel mondo dell’arte.

Autre inteso come nuovo, un nuovo che va oltre ogni limite, in una sola parola, avanguardia. Collocata in un contesto incredibilmente attivo come quello della Roma del dopoguerra, la Galleria di via Cadore 23 presenta opere, nella collezione privata permanente, di Burri, Capogrossi, Dova, Serpan, Mathieu, Appel e Salles - veri artisti *autres.*

Nota sia per fama che per la breve ‘vita’, la Galleria Spazio è forse il primo vero tentativo attuato da Moretti per trovare un preciso luogo dove esporre, in un’interpretazione al tempo stesso moderna e incredibilmente rischiosa, arte e architettura all’avanguardia, dove d’avanguardia è ora il metodo critico dell’occhio e non più l’opera d’arte stessa.

Piena ed esemplare dimostrazione di tale nuovo approccio e codifica dell’intendere arte e architettura è la prima mostra del 1954, intitolata ‘*Caratteri della pittura d’oggi*’ ; mostra, voluta da Michel Tapié, che vede la partecipazione di artisti del campo dell’informale: artisti dell’Action Painting come Jackson Pollock e Mark Tobey in primis, Karel Appel del gruppo C.O.B.R.A. Sam Francis e George Mathieu come esponenti della pittura di segno e infine per gli artisti italiani sono presenti Burri e Capogrossi.

Nei ridotti spazi della galleria, si tratta infatti di sole due sale dalle dimensioni contenute, si viene a concretizzarsi il “progetto teorico” di Moretti precedentemente espresso nelle pagine della personalissima rivista.

Un atteggiamento, quello di Moretti, che fonda le proprie radici nell’importanza della conoscenza dell’arte e dell’architettura antica, ma al tempo stesso, si agita e si impegna nella ricerca di un nuovo linguaggio architettonico e all’auspicata sintesi tra le diverse forme artistiche.

Nel riconoscimento dell’attuale importanza dei valori logici e strutturali del mondo definito antico, Moretti dichiara di voler individuare un nuovo linguaggio unitario appartenente al campo dell’architettura, nel tentativo di trovare un invisibile filo rosso fra le più eterogenee forme e problematiche della civiltà contemporanea.

Dall’arte, all’estetica e all’etica. Fra l’altro, concetto condiviso con lo stesso Tapiè. Nel ‘mondo’ composto da infinite relazioni della galleria, sembra quasi che la teoria di Moretti relativa ad una nuova estetica delle cose prenda forma in un ambiente dove l’arte, rappresenti ora la fonte da cui attingere e riconoscere le consonanze con l’architettura.

Proprio per Moretti, il fine dell’arte, come quello dell’architetura, è “*il far salire lo stato umano a contemplazione, a una sorta di smarrimento vivido”*.[2] Nell’avventura evocativa dello spirito e della mente umana, Moretti e Tapiè riconoscono l’importanza e la necessità di di gettare delle nuove e solide basi per una nuova e diversa estetica, che sia in grado di viaggiare in parallelo alle più recenti nozioni acquistate dalla scienza e dalla filosofia della civiltà umana.

Punti fondamentale e scenario di incredibili incontri, la galleria - nella sua limitata esistenza - rappresenta un polo gravitazionale nella capitale e importante luogo d’incontro e sperimentazione. Una galleria-laboratorio, nella quale architetti, artisti e critici d’arte lavorano nell’equilibrio fra un’evocazione poetica e un cieco affidamento alle regole delle scienze matematiche.

" *(..) Pittori, scultori e architetti debbono,prima di tutto conoscersi, intendersi e convincersi che appartengono ad un unica cultura interagente, ad un'unica evoluzione delle strutture di espressioni. (...) Una volta che si faccia sempre più forte questa conoscenza e coerenza fra le arti e si passi dall'attuale rapporto esterno tra l'architettura e le arti ad rapporto più stretto, per vie interne, a interessi culturali, comuni ad affinità spirituali, osservazioni e legami più stretti tra artisti e architetti, l'eterno problema della integrazione delle arti, con le sue conseguenze, diverrà un fatto di vita quotidiana e non un casuale incontro.*
Gli architetti non debbono orecchiare gli artisti e le loro opere e così come non debonno pittori e scultori orecchiare architetti (...)".[3]
Osservando le poche rimanenti fotografie che ritraggono la galleria Spazio e le mostre allestite, si riscontra una sensazione dai toni poetici, quasi come se sentissimo un richiamo, un'adesione e un'attrazione attiva ad un qualcosa di nuovo ma che ci appartiene e sentiamo realmente nostro.
Nello spazio e attraverso lo spazio della galleria, è ancora in una fotografia scattata nel 1954 che la figura piena e sicura di Moretti si scontra con gli aristocratici confini della persona di Tapiè, fisionomie differenti ma unite nella ricerca di una nuova ed equilibrata unità dell'uomo.
Forse è proprio questo il richiamo ad una nuova architettura, dalle espressioni matematiche e dai toni spirituali, che nelle fotografie della galleria evoca una volontà di costituire una continuità e un soluzione unitaria fra le diverse arti e l'architettura.
Un nuovo linguaggio architettonico che per Moretti può nascere esclusivamente dall'applicazione dei metodi della matematica e dalla logica delle sue strutture fondamentali. Con la presenza di nuovi parametri e delle relazioni instaurate fra di essi, nasce dunque questa nuova architettura definita parametrica, che attraverso le formule matematiche trova rappresentazione, forma e risposta a delle funzioni pratiche, etiche e sprituali.
Nell'incredibile indagine di conoscenza su qualsiasi forma - appartenente a pittura, scultutra oppure architettura - condotta da Moretti, rimane limpido come una ricerca sulle forme e sulle leggi di arti e architettura coincida per l'architetto con il ruolo e come metodo di riconoscimento per lo spirito umano. Un strumento poetico per un percorso dello spirito e della memoria.

Mattia Pasinelli è neolaureato in Scienze dell'Architettura al Politecnico di Milano. Ha inserito nel suo lavoro di tesi, condotto insieme alla professoressa Maddalena d'Alfonso, il testo qui riportato sulla *Galleria Spazio* di Moretti, particolarmente significativo nel contesto dei nostri studi in quanto ribadisce l'interesse dell'architetto romano per l'arte moderna, soprattutto figurativa, che ha promosso insieme a Tapiè. ●

Note

1 M. Tapié, *Un Art autre,* Edizione d'arte Pozzi, Torini, 1997
2 C. Rostagni, *Luigi Moretti. 1907-1973,* Electa, Milano, 2008.
3 Naviglioincontro con Luigi Moretti architetto, Maggio-giugno 1969.

Bibliografia

AA. VV., *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano, 2010.
_AA. VV, *Luigi Moretti. Architetto del Novecento*, Gangemi Editore, Roma, 2011.
F. Bucci e M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Mondadori Electa, 2000, Milano.
E. Carrano, *Luigi Moretti. Le opere romane,* Prospettive Edizioni, 2005, Roma.
C. Rostagni, *Luigi Moretti. 1907-1973,* Electa, 2008, Milano.
M. Tapié, *Un Art autre*, Edizione d'arte Pozzi, 1997, Torino.
Naviglioincontro con Luigi Moretti architetto, maggio-giugno 1969.

Img,
pagina accanto:Galleria Spazio, L. Moretti, 1952, Roma

Sotto: Galleria Spazio, L. Moretti, 1952, Roma. Si riconosce una composizone di G. Capogrossi.

Il Futurismo
da "Architettura della prima età della macchina" di Reyner Banham

Federico Marani

Il manifesto

Nel manifesto del futurismo pubblicato nel 1909, Filippo Tommaso Marinetti racchiude una lettura profetica del cambiamento in atto nell'epoca in cui stava vivendo. Si capisce da subito che il poeta attinge dalla sua esperienza di vita in concreto attraverso la narrazione di un fatto che si dimostra come un'epifania; "il primo incidente automobilistico della storia della letteratura" come lo definisce Banham. Questo momento lascia Marinetti talmente abbagliato e folgorato dalla macchina e dalla sua estetica velocizzante e rivoluzionaria da essere utilizzato come incipit per il suo Manifesto.
Il mondo attorno a lui stava subendo cambiamenti radicali e Banham contestualizza l'ambiente in cui Marinette crebbe:

L'aristocrazia e l'intellighenzia del Nord (Italia) scoprirono le proprie fondamenta sociali drasticamente alterate e l'apparenza delle loro città contemporaneamente alterata in maniera drammatica – nuovi tram rimpiazzavano vecchi canali.

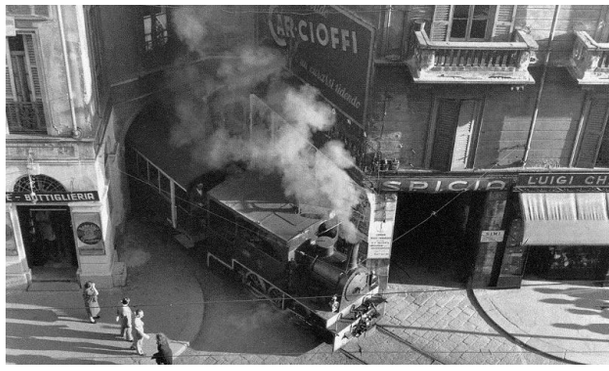
Questa esaltazione dello spettacolo del movimento tumultuoso e rumoroso, a discapito della contemplazione della silenziosa quiete classica - aggiunge Banham - seguita dall'esaltazione dell'esperienza dinamica dell'automobile, a cui segue l'elogio della velocità e l'annuncio dell'annullamento dello spazio e del tempo.

Questi fatti non potevano che richiedere un'estetica e una visione nuova della realtà. Talmente nuova da essere racchiusa nell'etimo "futuro". Il movimento di cui Marinetti si pone alla guida viene chiamato da lui stesso Futurismo. Limite fondamentale di questo gruppo è la scadenza: dieci anni. Marinetti fissa così la durata dell'attività del gruppo che dovrà dunque riuscire a raggiungere gli obiettivi fissati nel manifesto in questo lasso di tempo. Ciò che i componenti del gruppo si pongono come scopo finale è l'affermazione di una serie di atteggiamenti mentali che permettano alla società e all'uomo di apprezzare l'estetica della macchina in qualità di componente indissolubile dell'avvenire. La macchina significa ovviamente efficienza ma soprattutto sviluppo. Lo sviluppo in campo industriale era ormai qualcosa di affermato già nel diciannovesimo secolo. L'industria aveva cambiato radicalmente il sistema produttivo. Ora andava invece cambiato il sistema percettivo. Marinetti aveva colto come macchina e movimento fossero qualcosa di unito e che avevano già prodotto una grande influenza nell'arte, basti pensare al cinema. Non è da escludere che anche la fotografia, anticipazione di quella ripetibilità meccanica dell'arte che Walter Benjamin segna quale grande cambio nella storia dell'arte, iniziasse negli anni di Marinetti a svolgere la sua azione rivoluzionaria sull'estetica.
La concatenazione di immagini meccaniche era dunque un fatto nuovo che suggeriva dinamismo e anche caos. Fu proprio il caos romantico del futurismo a divenire un motore contenente un'infinita quantità di energia potenziale. Marinetti intendeva utilizzare questo motore per spazzar via l'accademismo, la staticità propria del neo-classicismo, rompere con il passato e dare spazio al cambiamento. A titolo esemplificativo si può citare la volontà di sacrificare le convenzioni più radicate, quale quella dello spazio, messa in discussione perfino nella tipografia. Lo spazio come verità sacrificabile da il via allo smembramento della figura in pittura e scultura. Gli effetti sono notevoli.

Il manifesto tecnico della scultura futurista

Attraverso una cadenza quasi militaresca e una "programmaticità meccanicista", il gruppo pubblica manifesti per tutte le arti. L'11 aprile 1910 viene dato alle stampe il Manifesto Tecnico della Pittura Futurista con la firma di Giacomo Balla. Il Manifesto Tecnico della Scultura Futurista fu pubblicato l'11 aprile 1912 ad opera di Umberto Boccioni. Questo è di certo uno dei più significativi in quanto racchiude tutte le specifiche necessarie per la nuova scultura. Egli ha chiari gli obiettivi, afferma che il fine ultimo dei cambiamento è "l'emozione plastica" e aspira a racchiudere "l'ambiente dentro la figura". Si lancia contro la "statua chiusa" e illustra "l'intersecamento di piani" come nuovo metodo di lavoro atto a raggiungere la scultura d'ambiente.

La scultura deve quindi far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poiché nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia [...]



Nella sua più amplia analisi del futurismo e del suo sviluppo, Banham tratta esaustivamente il viaggio a Parigi del gruppo futurista milanese, avvenuto nel 1910-1911, in quanto ritiene che sia questo il punto di svolta. L'incontro tra i cubisti di Parigi, in particolare quelli afferenti alla Ecole de Puteaux, fu per i futuristi decisivo. Banham sostiene infatti che sebbene:

L'interesse per lo smembramento delle forme era del tutto loro (dei futuristi); fu il metodo per ottenerlo che essi acquisirono a Parigi. Il loro interesse per i corpi in movimento era ugualmente loro, fu una convenzione per rappresentare il movimento che essi appresero dai Cubisti.

Nel testo viene citato il dipinto di Marcel Duchamp "Macinino da caffè" quale opera esemplificativa di questa scomposizione del movimento. I futuristi rimasero profondamente segnati da questo viaggio, e lo dimostra "Cane al guinzaglio" di Balla, ma ancor di più se ne trova traccia in Boccioni. Per Banham egli

Img,
pagina accanto, dall"alto:
Tram a Milano
Parole in libertà, Filippo Marinetti

Sopra, da sinistra:
Biplano
Dinamismo di un cavallo in corsa più case,
Umberto Boccioni, 1915

Sotto:
Dinamismo di un cane al guinzaglio,
Giacomo Balla, 1912

Nudo che scende le scale n. 2,
Marcel Duchamp, 1912

L'Arrotino,
Kasimir Malevich, 1912

Macinino da caffè,
Marcel Duchamp, 1911

Ballerina blu,
Gino Severini, 1912

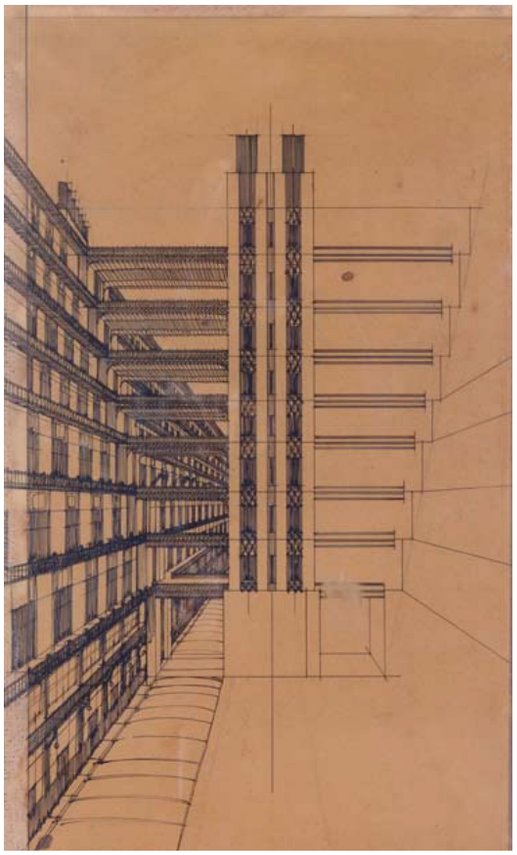
compie una vera rivoluzione nell"opera “Sviluppo di una bottiglia nello spazio”, una rivoluzione che parte da Cézanne e Picasso ma che i due artisti non erano riusciti a portare a compimento. Boccioni unisce la teoria milanese con la pratica parigina: usa il movimento della rotazione come forza generatrice di movimento e ne analizza e scompone gli effetti. Tale movimento non vi è da escludere sia il gesto più suggerito dall'azione della macchina in sè. Quest'operazione, non nuova per l'appunto, viene però sistematicamente impiegata e riesce a svincolare l'opera dalla tendenza ad appiattire propria del cubismo
Per il Banham siamo di fronte ad una conquista poetica che trova le sue origini in Bergson e Einstein: la concezione dello spazio come campo di forza o di influenza che si irradia dal centro geometrico degli oggetti.
Banham, nella sua critica, sottolinea che la dimostrazione dei principi esplicati all'interno del Manifesto si può ritrovare proprio in quest'opera L'arte scultorea viene ora pervasa da nuovi stimoli e si tenta di mettere in forma plastica la persistenza retinica dell'immagine, frutto dell'estetica del dinamismo professata da Marinetti.

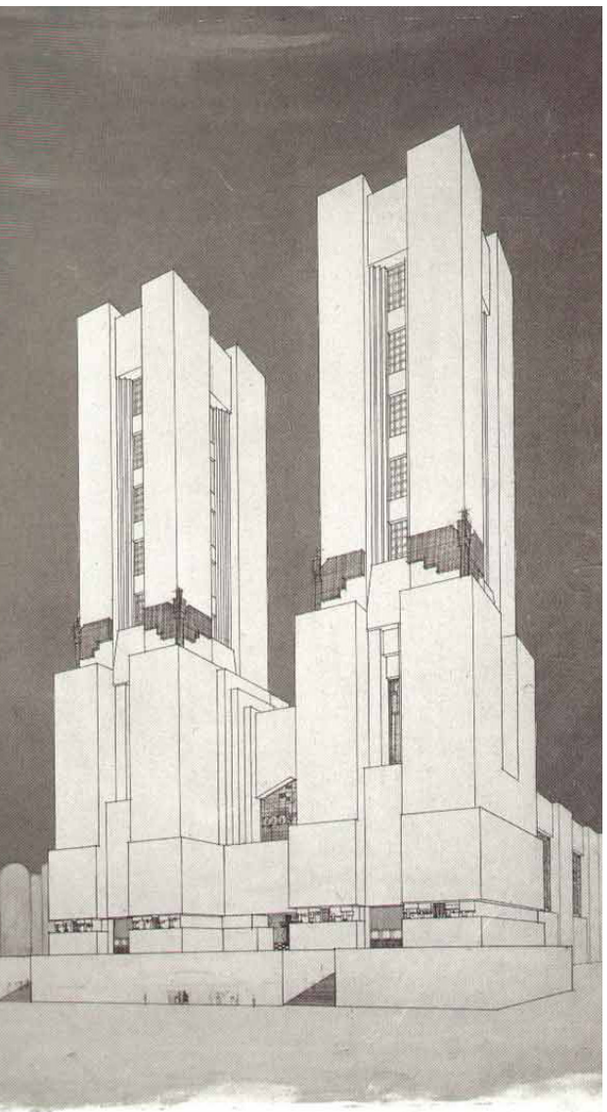
Boccioni marca molto l'accento sul carattere astratto che devono avere le arti e in particolare la pittura; rifugge la mimesi con la natura e il figurativismo, nonché il romanticismo. Parlando di scultura non tralascia la questione dei anno verranno costruite dagli esponenti del movimento moderno. Se l'architettura rivesta o meno un ruolo dominante nel pensiero di Boccioni diviene inequivocabile quando egli dice:

E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultoreo abbia in sé gli elementi architettonici dell'ambiente architettonico in cui vive il soggetto.

Manifesto dell'architettura

Quando si parla della “nuova architettura” si fa riferimento al Manifesto dell'architettura futurista pubblicato l'11 luglio del 1914 a nome di Antonio Sant'Elia. Banham si interroga su chi abbia effettivamente concepito per primo del manifesto firmato da Sant'Elia e ricorda che Marinetti aveva trattato nei suoi scritti largamente del nuovo tipo di città come città antimonumentale propria della democrazia. Ed aveva elogiato la centrale elettrica come apoteosi della tecnica ed esempio dello spirito moderno della metropoli, tumultuosa, piena di automobili, treni e tram. Marinetti aveva anche fatto un elogio dell'estetica della macchina, indicando obiettivi di progetto architettonico (l'estetica corrisponde direttamente all'utile). Concependo perciò la città in un vortice romantico e nich-





ilista, la vedeva come qualcosa che va distrutto e ricostruito periodicamente in quanto dovrà rispondere alle esigenze del suo tempo.
Banham poi riferisce di un altro testo firmato Sant'Elia, ma apparentemente elaborato da Ugo Nebbia, comparso nel maggio del 1914 con il titolo di Messaggio. Nel volume si riporta per intero questo testo del Messaggio che appare allo stesso Banham di gran lunga più genuino e meno retorico rispetto al Manifesto pubblicato nello stesso anno. Qui sono contenuti i temi fondamentali: la necessità di una nuova casa intesa come gigantesca macchina atta allo svolgersi della vita dell'uomo moderno e che possa contenere tutto ciò che la tecnica avrebbe via via sviluppato a favore dell'abitare moderno; viene poi affrontato il tema dei materiali che quasi coincidono con quelli che Boccioni identifica per la nuova scultura; il rifiuto dell'ornamento; l'affermazione che il problema dell'architettura moderna non si possa risolvere sulla facciata ma che sia una rivoluzione che parte addirittura dalla città e che in secondo luogo cambia gli edifici. Banham, commentando il Messaggio, non manca di osservare la straordinaria carica premonitrice dei contenuti e li paragona ai temi di dibattito dei moderni che stavano in quegli anni rileggendo i razionalisti ottocenteschi quali Choisy e Gaudet. Sant'Elia appare allineato con i suoi contemporanei sebbene non fosse venuto con loro a contatto: lo si potrebbe paragonare a Loos, che aveva contemporaneamente scritto Ornamento e Delitto, ma con il quale non entrò mai in contatto.
Senza dubbio invece i disegni della serie La Città Nuova sono opera di Sant'Elia. Nelle prospettive prodotte dal 1912 al 1914 si notano edifici con superfici lisce, prive di decori, che sormontano una città organizzata su più livelli (fino a 7). Il fatto che i disegni a noi pervenuti siano prevalentemente disegni prospettici anziché piante ed alzati è segno, secondo Banham, del fatto che il disegno prospettico fosse uno strumento di lavoro primario per l'architetto futurista.

Come chiusa del Messaggio si trova una frase chiave:

E infine affermo che, come gli antichi trassero ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi – materialmente e spiritualmente artificiali – dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace.

Quando Sant'Elia morì nel 1916 nella battaglia di Monfalcone, morì anche la speranza di un'architettura futurista. L'unico erede dell'architetto comasco fu Mario Chiattone il quale non produsse materiali ascrivibili al movimento dopo la fine della prima guerra mondiale. Di certo l'architettura prodotta da Terragni a Como deve molto all'avanguardismo di Sant'Elia. Fu però l'estero che più si dimostrò recettivo del messaggio futurista in campo artistico e architettonico.

Internazionalizzazione del futurismo

In particolare il circolo nato dalla rivista De Stijl in Olanda può considerarsi, a detta di Banham, un erede del movimento futurista.
L'interesse per Sant'Elia e il movimento futurista nacque in Olanda dopo il 1917, data di fondazione del gruppo, quando Marinetti presentò i disegni del l'architetto italiano prematuramente scomparso. Alcuni componenti di De Stijl avevano subìto il fascino dell'estetica della macchina attraverso la lettura di alcuni scritti di Wright dove si esaltava la macchina in quanto innegabile protagonista di quegli anni ed esortava ad un sapiente utilizzo di essa a vantaggio dell'architetto. Il traghettatore fu soprattutto Berlage, un razionalista, che trasmise i nuovi contenuti wrightiani ai suoi seguaci Oud, Van Thoff, Van Doesburg, Rietveld. Secondo Banham:

La relazione Wright-Berlage riempì un vuoto nello spettro delle teorie architettoniche che andavano dai Futuristi a un estremo, ai Razionalisti e agli Accademici all'altro [...]

Il movimento si muove con agilità tra l'eredità dei futuristi: idolatra la macchina in quanto mezzo per la liberazione sociale (Van Doesburg), parla della metropoli come il luogo dove vuole albergare lo spirito dell'uomo moderno (Mondrian), parla del cemento armato e del vetro come nuovi materiali dell'architettura moderna (Oud). Proprio come all'interno del gruppo milanese, anche nel movimento olandese prevale un tentativo di razionalizzazione che si traduce in una cifra di astrattismo. Come suggeriva Boccioni, anche De Stijl boccia qualsiasi tipo di mimesi con la natura e rifugge la figura. Van Doesburg scrisse in più occasioni come la macchina,

aiutando la separazione Uomo Natura, acceleri la spiritualizzazione della vita:

Sotto la supremazia del materialismo, l'artigianato ridusse gli uomini a livello di macchine; la tendenza propria della macchina (nel senso dello sviluppo culturale) è quello di essere l'unico mezzo per l'esatto opposto, per la liberazione sociale.

Non è la natura che deve prevalere nella vita dell'uomo moderno ma bensì è il suo stesso spirito che deve affermarsi. La supremazia dello spirito si ritrova anche in un testo caposaldo dell'arte astratta, Lo Spirituale nell'arte. Va chiarito che con spirito non si intende in nessun modo stile. Banham illustra ampiamente quanto fosse importante per gli olandesi una spersonalizzazione dell'arte, una anonimia figlia dell'antideterminismo. A dimostrazione di ciò si cita l'apprezzamento da parte di Oud per il cemento armato quale materiale liscio, neutro e anonimo. Nel volume seguono poi frasi che asseriscono come De Stijl vedesse quale proprio fine un forza di cambiamento morale nella vita moderna e nell'artista moderno. Quell'energia potenziale del caos futurista viene ripresa per rivoluzionare tutti i campi; ma viene anche imbrigliata e universalizzata e forse grazie a questa operazione riesce a raggiungere punti così alti.Oltre al futurismo, Banham afferma che il movimento olandese debba molto anche al cubismo. L'apprezzamento per la linea retta non viene nascosto da Oud:

Ma per me la linea di sviluppo rivelata appare retta;e dovesse dimostrarsi tortuosa, resterò fermo nel mio diritto di considerarla retta. Questa linea è per me essenziale.

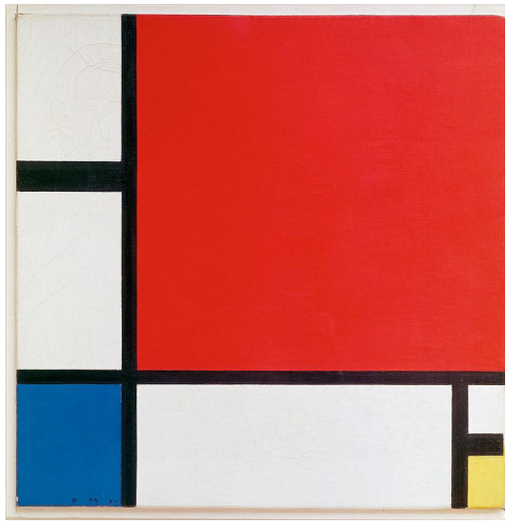
La lettura che Berlage fa del cubismo è tanto profetica quanto diversa da ciò che veramente accadeva a Parigi:

La necessità di numeri e misure, di pulizia e ordine, di standardizzazione e ripetizione, di perfezione e alta finitura; le proprietà delle strutture del vivere moderno quali , nella sfera delle condizioni sociali la tecnica, i trasporti e l'igiene e, tra le circostanze economiche, i metodi di produzione di massa – tutto ciò trova la sua anticipazione nel cubismo.

Anche Van Doesburg esprime la sua lettura architettonica del cubismo:

Attraverso l'analisi della forma naturale, l'inizio della transizione dal naturale allo spirituale, dall'illustrativo al creativo, dal chiuso allo spaziale.

Queste affermazioni ci fanno capire che se il Futursimo assurge a ruolo guida nell'estetica e nella spinta, il Cubismo viene preso invece a esempio nella metodologia e nei risvolti pratici dell'azione. Appare interessante, infine, come Banham, vista l'ammirazione per l'ordine contenuta nelle parole di Oud, definisca l'atteggiamento dell'architetto olandese un Classicismo astorico. ●



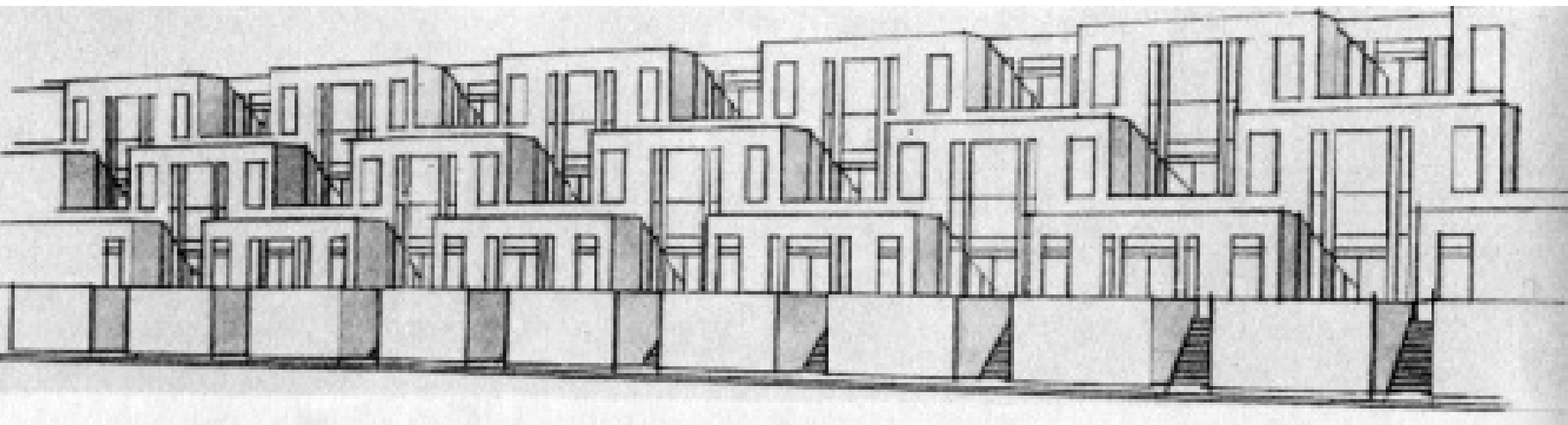
Img,
pagina accanto, dall'alto:
Città Nuova, Antonio Sant'Elia, 1914

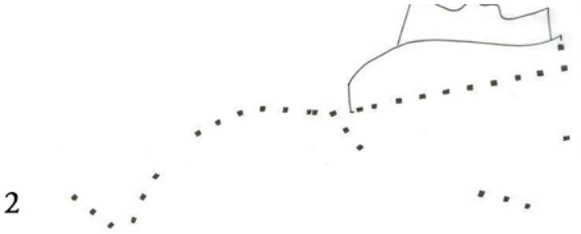
Edificio con due torri II, Mario Chiattone , 1914

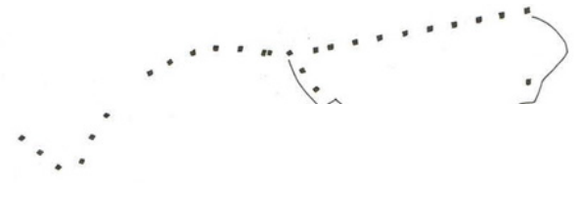
Sopra:
Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler Pablo Picasso 1910

Accanto:
Composition II in Red, Blue, and Yellow
Piet Mondriaan 1930

Sotto:
Strandboulevard, seaside housing project, J. J. P. Oud, Scheveningen, 1917







Studio di Casa Lewis

Valentina Lecchi

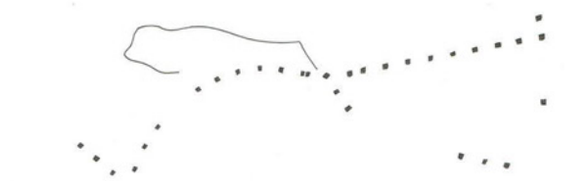
Frank O. Ghery è l'architetto che ha stupito il mondo con la sua architettura anticonformista basata sui modelli virtuali.
Per capire in cosa consiste questo metodo di lavoro, abbiamo cercato di cogliere la relazione tra modello e forma alla base del processo di sviluppo delle sue opere.
Dopo una prima fase di studio e selezione, abbiamo scelto Casa Lewis (1985-1995) per esplicitare quelle che sono le nostre considerazioni a proposito del metodo inventato da Gehry.
Nonostante questo progetto non sia mai stato realizzato, crediamo sia importante poiché è tra i primi e più significativi edifici nel quale l'architetto sperimenta nuove possibilità e sviluppa –attraverso elementi aggiunti, rimossi o modificati- unità distinte non solo per la funzione per le quali sono pensate, bensì per la forma complessiva, ma anche individuale di ogni parte di cui l'edificio è composto. Va detto inoltre che queste unità, che definiamo elementi, subiscono continui sviluppi nelle diverse fasi di lavoro, permettendo all'architetto non solo di sperimentare nuove forme ma di arrivare, in ogni fase, ad avere un progetto completo, di cui noi alleghiamo le immagini per ogni fase (1993,1994,1995), ma analizzeremo nel dettaglio solo l'ultima di esse.

I modello e i modelli

Dimostriamo quanto detto relativamente allo sviluppo delle forme, osservando appunto il modello finale, presentato nel 1995: si coglie fin da subito un forte contrasto tra gli elementi staticamente compatti, ai margini, e una massa fluida più unitaria, al centro. Dunque ci chiediamo, cosa tiene uniti questi elementi, fluidi e compatti?Si noterà che Gehry avvia il progetto dalla definizione del programma, che viene immediatamente scomposto in parti. Dopo aver definito il programma ed aver stabilito le parti di cui l'edificio deve essere composto, ognuna di esse viene progettata in maniera autonoma. Il risultato è visibile nei modelli.Analizzando la pianta si evidenzia subito un allineamento di pilastri –una spina dorsale- su cui appoggiano le coperture relative alle varie parti

Studio della pianta

Inevitabilmente, ci poniamo un'altra domanda: come comunicano il modello e la pianta? Come una copertura fluida si relaziona a una "spina" di pilastri che, evidentemente, non sono sufficienti a sostenerla? Analizzando ora i modelli, ci risulta più semplice comprendere il processo: lavorando con tre dimensioni è più facile assemblare le diverse parti; dapprima gli elementi vengono modellati in una forma autonoma e in seguito vengono accostati. Così riusciamo ad individuare le pareti portanti che, insieme ai pilastri, sostengono la copertura.
Allora vediamo che tutte le parti che compongono l'edificio –garage, atrio, piscina con sauna e bagno turco, cucina, un grande salone, una dependance per gli ospiti, le "sentinelle", quattro elementi destinati a sala da pranzo, soggiorno, camera padronale, studio privato- vengono prima progettate singolarmente e solo dopo assemblate ricalcando l'idea della spina centrale di pilastri, alla quale queste parti si appoggiano.
E ancora, osservando il modello, vediamo come ci sia una classificazione tra le parti stanziali, di uso individuale, e gli spazi della vita quotidiana, di uso collettivo. Essi però non sono rappresentati da nessun codice: se esiste infatti un flusso modellatore delle forme, dobbiamo riconoscere che a esso non corrisponde una sequenza di spazi, un percorso. Le sentinelle sono un esempio molto chiaro di quanto detto: da una parte soggiorno e sala da pranzo, luoghi della collettività, dall'altra camera padronale e studio, luoghi di uso individuale.



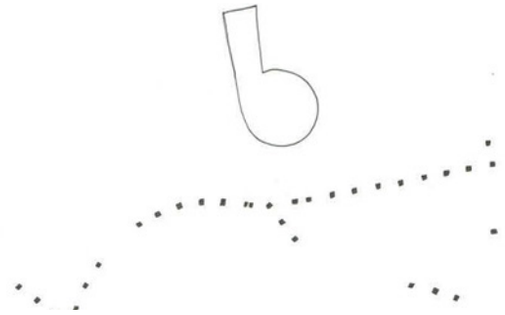
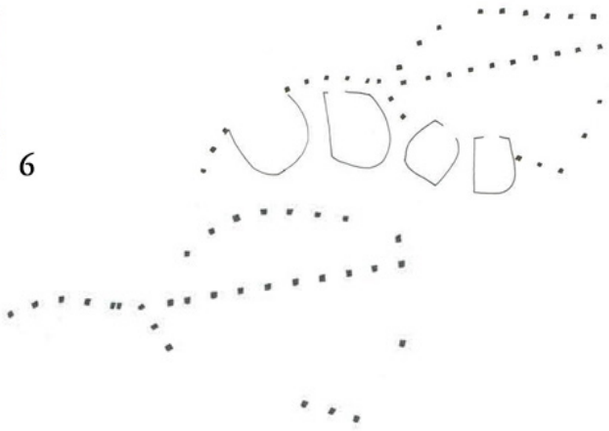


Foto e schizzi di studio che compongono il progetto finale, 1995
(da sinistra, in alto: 1. garage, 2. piscina con sauna e bagno turco, 3. atrio, 4. dependance per ospiti, 5. salone, 6. "sentinelle", 7. cucina)



QUALCHE RISPOSTA

E dunque possiamo rispondere alle domande che ci siamo posti. In primo luogo ciò che tiene unite le diverse parti, l'elemento unificante, è proprio la colonna vertebrale del progetto, la spina di pilastri lungo la quale si dispongono le parti e si compone l'opera. In secondo luogo, possiamo affermare che pianta e modello comunicano nel momento in cui riconosciamo che la copertura viene sostenuta dai pilastri, elementi della pianta, e dalle pareti perimetrali, elementi a cui Gehry lavora per mezzo del modello.

Concludiamo dicendo che per arrivare ad avere una coesione delle forme fluide in un'unità articolata ma ben composta in un flusso modellatore, occorre studiare in pianta la "vertebrazione", così che ciò che meno sembrerebbe determinare l'effetto nella sua forma, e cioè la struttura, diventa l'elemento segreto della sua realtà concreta.

E in ultimo, riprendendo lo studio di Kurt W. Forster, citato, che paragona la figura di Gehry a quella di Borromini, in quanto entrambi considerabili rivoluzionari, eccentrici, diversi, antagonisti dei loro contemporanei, sentiamo di poter affermare che, se pur "maledetti" dalla critica, sono con certezza tra i più perspicui interpreti dell'architettura tettonica e dunque della forma architettonica anche dinamica.

Modelli di studio delle diverse fasi, 1993, 1994, 1995

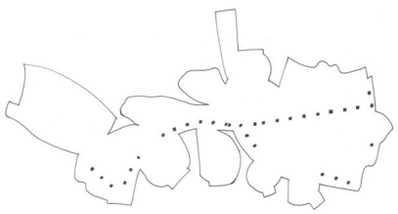
I procedimenti della progettazione architettonica contemporanea

Ernesto d'Alfonso

"La fantasia sbrigliata del Borromini non si rivela tanto negli aspetti particolari di un edificio quanto nel suo pervasivo affermarsi in tutta la sua opera. La novità delle soluzioni da lui adottate sfidò i limiti implciti degli incarichi e, dove ebbe successo, raggiunse risultati unici. (...) In un capovolgimento di forme dominanti e ausiliarie, Borromini sfidò la gerarchia tra struttura e ornamento".
Kurt W. Forster

Questo studio procede nel solco della ricerca sulla tettonica dell'architettura, quindi sulla dimensione tattile della percezione.

D'altra parte, proprio perciò procede nell'interrogazione che soggiaceva allo studio di Moretti. Ci si domandava come la ricerca di Spazio aprisse una prospettiva nuova allo studio dell'esperienza artistica scultorea e plastica innanzitutto del futurismo, ma, per analogia d'orientamento della ricerca, sulla ricerca barocca anche nella sua penetrante analisi dell'architettura antica e tardoantica in particolare. Insomma procede nella indagine sulla architettura nella sua determinazione ineliminabile di "fabbrica" che esige dalla visione vincoli imprescindibili che solo la matematica o meglio la geometria analitica può supplire. D'altra parte si avvia qui l'analisi dell'opera di Gehry, che non a caso procede per modelli virtuali. Solo questi infatti consentono agli esecutori di realizzare l'opera. Gehry, insomma, deve privilegiare l'intera gamma dei problemi costruttivi proprio mentre cerca di ottenere un effetto plastico il più vicino possibile a quello della scultura che si è misurata sulle figure dei corpi animali e umani. ●



Schizzi di studio dei pilastri

Img
modelli di alcuni elementi di progetto, 1993
(da sinistra: cucina, piscina, galleria d'arte, atrio)
Edificio con due torri II, Mario Chiattone , 1914

In basso a sinistra
Modelli degli elementi modificati, 1994
(da sinistra: cucina, piscina, galleria d'arte)

Sotto:
Modelli di alcuni elementi aggiunti, 1994
(da sinistra: camera da letto padronale, garage, dependance per gli ospiti)

APPENDICE*

I riepiloghi dei numeri di Spazio

* I numeri di Spazio avevano un riepilogo in lingua estera. Li riproponiamo per documentare più esaurientemente il contenuto di ogni numero, traducendolo dalla versione inglese. Molti articoli sono firmati Sisto Villa, Angelo dell'Aquila, Callimaco, Ugo Diamare, Giovanni Tancredi o Nautifilo- diversi pseudonimi di Agnoldomenico Pica- oppure siglati A.P. (Pica) o L.M o Mor (Moretti)

ECLETTISMO E UNITÀ DI LINGUAGGIO, Luigi Moretti

I differenti modi espressivi, ossia i linguaggi dell'arte, della letteratura e del pensiero critico, non hanno percorsi paralleli.Ci sono pertanto alcuni periodi che assumono carattere per lo splendore di un solo linguaggio. Solo rarissimamente una civiltà vede fiorire nello stesso momento diversi linguaggi insieme. Un linguaggio unitario e universale nasce da un'ordinazione dei valori e dei parametri delle realtà, dalle loro relazioni e dallo loro riduzione al numero più limitato possibile. Un linguaggio si esaurisce secondo una legge di carattere biologico: dopo aver raggiunto il punto culminante, il linguaggio si riversa nelle sue opere e poi, svuotato di esse, sembra aver esaurito il suo scopo: diventa un fatto oggettivo, in cultura, e così nasce l'eclettismo. L'unità del linguaggio della civiltà alla quale apparteniamo si è rotta molto tempo fa. Da oltre cinquant'anni si combatte una tormentata battaglia per trovare nuovi mondi espressivi. Il demone della razionalità affanna tutti i "doctor Faustus" nel mondo, e in particolare in Europa. I passaggi sono sempre gli stessi: isolare gli elementi dei linguaggi decaduti dalle loro consuete relazioni per scoprire nuove "tensioni" rivelatrici; o cambiare gli elementi estesi del linguaggio. L'America sembra oggi compiacersi di questo eclettismo; l'Europa, per il suo vecchio istinto, si ribella. L'Europa, forse unita, ha una forza più naturale e autoctona dell'America, ed è l'unico paese dove si può realizzare il nuovo linguaggio unitario, perchè è l'unico luogo in cui confluiscono insieme tutti i parametri contrastanti della nostra civiltà.

VALORE STORICO DEL FUTURISMO, Ardengo Soffici

Definendo l'arte come espressione della potenza nel vedere il mondo di alcuni uomini che cercano di comunicarla a tutti gli altri mediante un adeguato linguaggio, Soffici precisa il significato delle rivoluzioni o rinnovamenti nell'arte figurativa, come invenzione delle forme o del particolare stile di questo linguaggio. L'impressionismo francese, così come successivamente Cezanne, Degas, Van Gogh, Seurat, furono in questo senso innovatori. In Italia come corrispondente dell'impressionismo francese abbiamo avuto la Scuola della "Scapigliatura lombarda" e dei "Macchiaioli toscani", e come reazione a queste degenerazioni, il divisionismo simbolista di Segantini, Previati, Pelizza da Volpedo. Il futurismo è stato un parallelo al cubismo, sicuramente suo complemento, mai sua derivazione, come alcuni hanno affermato. Il Futurismo è stato come il cubismo, lo sviluppo di una ricerca di importanti valori artistici, attraverso una nuova forma di espressione. Ma, mentre l'ultimo si è costretto, in contrapposizione all'impressionismo, a una "quasi ieratica e geometrica staticità e secchezza di forme", l'altro al contrario, ha il "dinamismo plastico" tra i capisaldi del programma. Fondato e proclamato da Marinetti, ha avuto tra i principali rappresentanti Boccioni, Balla, Sant'Elia, Carrà, Russolo, Severini, e lo stesso Soffici, e in seguito Prampolini, Depero,Fillia, Dottori.

OMAGGIO A BOCCIONI, Christian Zervos e Mario Sironi

Christian Zervos riassume in breve le caratteristiche di Boccioni come uomo e artista. L'ideale perfezione che Boccioni, da ragazzo, ha espresso con così grande entusiasmo nelle lettere a sua madre, ispira molte significanti opere di Boccioni come pittore. "Stati d'animo", "Materia", "Elasticità", "Dinamismo di un calciatore", sono per questo sforzo di elevazione e potenza di espressione, tra le migliori opere del nostro tempo.

Mario Sironi, che nonostante non abbia fatto parte del primo gruppo futurista, ha partecipato in modo attivo al movimento e, sia in quello che chiamano "intervento futurista" sia nella prima guerra mondiale come volontario, fu molto vicino a Boccioni, e ne rievoca qui il carattere e il lavoro artistico. Sironi giustifica la violenza con cui Boccioni e i futuristi hanno condotto la propria battaglia per rinnovare l'arte dalle depresse condizioni della vita spirituale di quel tempo, che come Sironi sostiene implacabilmente, fu tra i periodi più deboli e amorfi dal punto di vista artistico. Il "colpo spietato" che Boccioni sferrò alla "debole e sonnolenta carne" della società del nostro tempo non solo è stato necessario ma anche fecondo di risultati ancora validi nel campo artistico. Sironi afferma chiaramente la separazione tra il Cubismo e Boccioni: il Cubismo scompone la figura "come una natura morta" privandola della "sua condizione di vita, mentre Boccioni torna indietro ai concetti spaziali, più tipici dell'arte italiana e mediterranea" , alla figura umana pensata come una parte che interagisce in modo attivo e passivo con l'atmosfera circostante, alla dinamica espressione di vita.

IL TEMPIO DELLA FORTUNA PRAENESTINA, Furio Fasolo

L'architetto Furio Fasolo che, insieme al Dottor Giorgio Gullini, sta dirigendo i lavori di consolidamento e restauro che si sono svolti negli ultimi cinque anni nel sito archeologico del tempio della Fortuna Prenestina, offre in queste righe un testo critico sul famoso tempio. Nel giugno 1944, pesanti bombardamenti hanno provocato la terza distruzione storica di Palestrina. I lavori recenti, dopo aver riordinato il piccolo centro urbano, hanno consentito una più profonda ricerca archeologica. Palestrina, la vecchia Praeneste, fu distrutta e ricostruita da Silla che qui rinnovò il culto antico della Dea Fortuna facendo costruire il tempio, di cui ora vediamo le maestose rovine. Ai piedi del tempio, che come un altare sacro sorge sulla cima di un solenne parallelepipedo di pietra, gli edifici di Silla estesero la trama geometrica della "Colonia militare" che si sarebbe trasformata in una piccola città. Sicuramente la città inferiore si costruì a partire da due assi ortogonali fissati da Cardo e Decumano. Le mura poligonali vennero costruite con grandi blocchi di pietra tagliati da rocce locali. Le due maestose rampe, che salgono fino al tempio, sono erette su una serie di archi. Le possibilità offerte dal cemento e opus incertum hanno permesso l'adattamento a strutture curvilinee. Fasolo considera principale elemento di questa architettura, l'unione tra i pilastri e il sistema di trabeazione con la soluzione curvilinea dei soffitti con volta a botte. L'autore non ha dubbi nell'affermare che il "Maestro delle Fortuna Primigenia" è stato colui che ha dettato i termini del discorso figurativo nella successiva architettura romana.

LE PORTE DI SAN PIETRO, Agnoldomenico Pica
Dodici scultori sono stati scelti per il concorso di secondo livello, tra le molte persone che avevano risposto al bando per le nuove porte in bronzo di San Pietro. Il Principe Giorgio di Baviera, prima di morire nel 1943, lasciò il suo patrimonio alla Veneranda Fabbrica di San Pietro per la costruzione delle imposte in bronzo delle due porte minori di San Pietro a Roma. Annunciata la gara, ora si attende il verdetto della commissione giudicatrice. Una inusuale quasi unanimità è stata anticipatamente espressa dei giornalisti che considerano il bozzetto di Manzù superiore agli altri. La maggior parte dei partecipanti non è stata in grado di liberarsi dalla forte pressione dell'ambiente e pertanto ha perseguito la via dell'imitazione del preesistente, sebbene con qualcosa di moderno. Il problema certamente non è di facile soluzione, dato che è necessario inserirsi senza stridore nell'aulico ambiente creato da Maderno e sostenere il pesante confronto con le imposte vicine del Filarete. Pica, coerentemente con la sua linea critica, sostiene che solo un'opera fortemente attuale sarà in grado di resistere, sul piano dell'autenticità, al confronto con un luogo tanto aulico e antico. Tra le opere presentate, Pica considera degne di essere scelte quelle di Manzù e di Biaggi.

DOCUMENTARIO SULL'ARCHITETTURA ITALIANA DAL 1946 AL 1949, Carlo Pagani
Commentando questo repertorio grafico e fotografico della più recente architettura italiana, l'architetto Carlo Pagani richiama le vicessitudini materiali e spirituali della Ricostruzione italiana nel secondo dopoguerra. Appena terminata la guerra che aveva devastato tutta la penisola, l'architetto Pagani e molti altri tra i più attivi architetti iniziarono a discutere del problema chiedendo una integrale ripensamento a livello urbanistico della nazione. Ma il piano unitario e organico che chiedevano venne a mancare. Contro questa carenza pubblica, intervenne l'iniziativa privata in modo vivace e le singole opere furono in molti casi buone. Pagani, che proprio allo scopo di questa esplorazione architettonica ha visitato scrupolosamente l'Italia, testimonia il valore di risultati individuali, anche in confronto con quelli stranieri. Il movimento architettonico si sta diffondendo in tutta la nazione. Non c'è una "scuola milanese" o una "scuola romana", ma solo una "scuola italiana".

ARCHITETTURA NUOVA IN UN GIARDINO ANTICO, A.P.
Gli architetti Carminati e De Carli hanno costruito in via Giardini una casa che si trova tra un giardino del Seicento e un chiostro del Quattrocento. La struttura permette, ai vari piani, diverse configurazioni, come gruppi di uffici e appartamenti indipendenti, e infine al quinto e sesto piano un ampio appartamento, come una villa con giardini pensili.

PROGETTO DI NERVI PER UN 'AVIORIMESSA A BUENOS AIRES, L.M.
Con l'occasione del concorso internazionale proclamato dal Governo argentino, questo interessantissimo progetto di Nervi prevede una grande aviorimessa di cemento armato con copertura a volta parabolica. Lo spazio netto interno è di 180x60 m. L'ingresso ha una luce di 120m . La struttura è resistente sia per la copertura sia per le pareti murarie ed è fatta con una sottile superficie piegata costruita con elementi prefabbricati in cemento armato (brevetto di Nervi stesso)

APPARTAMENTO PER UNA BIMBA IN MONTAGNA, A.d.A
Nella villa Furstenberg a Cortina d'Ampezzo, l'architetto Luigi Vietti ha disegnato e arredato questo piccolo appartamento per una bambina. I mobili chiamano con grazia e accento moderno i motivi dell'artigianato locale del legno.

RAZIONALISMO DEI COMANCINI, Umberto Bernasconi
A Milano gli architetti Lingeri e Zuccoli hanno disegnato gli interni del laboratorio e negozio di pellicceria della ditta Levi. Tutto l'interno è concepito in relazione al gusto del razionalismo italiano di cui Lingeri e Terragni sono tra i maggiori esponenti.

SCENOGRAFIA DOMESTICA DI CARLO MOLLINO, Sisto Villa
Superando il più rigoroso razionalismo, Mollino allestisce le case in un clima fervido di fantasia e colori In queste due abitazioni, che Mollino ha arredato a Torino, ci sono alcuni notevoli particolari: il tavolo da pranzo con la sottile cornice lignea, la psiche ovale con quattro specchi movibili e il letto collegato al divano con due piccole sedie.

NOVITA' ALL'HOTEL MEDITERRANEE DI SANREMO, Ugo Diamare
Renzo Zavanella è stato chiamato per rimodernare il vecchio edificio dell'Hotel Mediterranee a Sanremo. Le sale del piano terra, che prima costituivano una serie di piccoli ambienti, sono state unite in una galleria unica.
L'entrata è stata conservata e lungo il suo asse, in corrispondenza del balcone, è stata aperta una grande portafinestra per inquadrare l'intero panorama.Il soffitto è bianco e le pareti hanno le nette interruzioni cromatiche delle pitture, ceramiche e stucchi. Gli affreschi alle pareti sono di Aligi Sassu e Adriano Spilimbergo, la parete a stucchi colorati è di Lucio Fontana, la statua di Ivo Soli.

STATUARIA DI PICCOLE DIMENSIONI DI FRANCESCO BARBIERI, Riccardo Bacchelli
Riccardo Bacchelli commenta qui brevemente queste eccellenti piccole statue di Francesco Barbieri "condotte con libero rigore alla loro ardita ed equilibrata compiutezza".

ARGENTI DI PERICLE FAZZINI, Angelo Canevari
Angelo Canevari illustra rapidamente l'attività di Fazzini creatore di piccole statue in oro e argento, gioeilli, spille, collane e in generale tutte le preziose cianfrusaglie che sono delizia per le donne e, naturalmente, per gli uomini.

Documentario dell' ARCHITETTURA ITALIANA dal 1946 al '49

di CARLO PAGANI

GENESI DI FORME DALLA STRUTTURA UMANA, Luigi Moretti

Luigi Moretti inizia qui una rapida analisi delle relazioni esistenti tra il corpo umano, la sua figura ed anatomia, e il mondo delle arti figurative. "La figura umana, contro la quale si ribellarono gli Impressionisti e i Fauves, non era, anche se molti di essi la distinzione fu poco chiara, quella obiettivata per l'eterno dal pieno Rinascimento" , ma quella degradata e svilita negli schemi del manierismo, che dal '500 arrivò fin quasi la metà dell' 800.
E' nel '600, nota Moretti, che inizia la "distruzione del mondo oggettivo". La rottura tra la figura umana e le arti figurative oggi sembra completa. Certo è che ad ogni svolta cruciale della vita dell'arte vi è l'incontro con la figura umana: da Giotto a Cézanne. La scultura si distaccò dalla figura umana meno della pittura: rimane però il fatto che "quanto più progrediamo verso rapporti esclusivamente formali [...] tanto più sembra ci si voglia discostare dalla figura umana".Non si può negare certamente che il corpo umano, in termini puramente plastici, indica relazioni formali di straordinaria varietà e ricchezza ed è anche vero che tra la struttura formale dello spirito e il suo natuale sostegno fisico, l'ingombro del corpo umano, deve necessariamente esistere "in termini proprio puramente formali la più strana e affascinante relazione".

IL PROBLEMA DEL DISCOBOLO, Biagio Pace

La conoscenza della scultura greca è principalmente fondata sulle testimonianze letterarie e sulle copie eseguite in età romana, specialmente augustea ed adrianea. Dunque è chiaro che, per ognuno dei più importanti capolavori greci, ci sia un particolare problema nell'identificazione.Qui Biagio Pace illustra in modo conciso la ricerca archeologica che nei secoli ha condotto, per approssimazione, al riconoscimento del capolavoro di Mirone: il Discobolo. Le copie che l'autore esamina sono tre. Il "Discobolo Lancellotti", scoperto nel 1781 all'Esquilino, il "Discobolo Vaticano" scoperto a Villa Adriana a Tivoli dieci anni più tardi, e infine il "Discobolo di Castel Porziano", scoperto nel 1907 e che si presenta tra le tre statue come quella di maggior valore in termini plastici. Alle tre statue va aggiunto, senza tener conto di alcuni piccoli elementi, le braccia conservate nella Galleria Buonarroti a Firenze e al British Museum di Londra e le tre teste di Basilea, Berlino e Cataio. L'autore rimarca con forza la differenza che esiste tra il mondo classico e quello moderno nella concezione della originalità artistica. Dunque Pace, per quanto riguarda la conformità delle copie romane con gli originali greci, pur rifiutando il giudizio rigorosamente negativo di critici quali Kekule e Langlotz, conclude riconoscendo l'insormontabilità del problema.

LA PITTURA FRANCESE ALLA XXV BIENNALE DI VENEZIA, Gino Severini

Si tratta di un ampio e documentato esame critico condotto da Gino Severini, artista che nell'ambiente artistico francese di cui si parla è stato sia partecipante che attore di primo piano. Severini descrive con straordinaria ricchezza di informazioni e notizie (incluse alcune personali) lo sviluppo della pittura francese degli ultimi 50 anni. Evidenzia la particolare felicità creativa dei primi 25 anni del Novecento e sottolinea la preminente importanza di Seurat per il divisionismo così come il ruolo delle tendenze Fauves e del movimento di Kandisnsky "Il cavaliere azzurro". A proposito dei Fauves e di tutto il moderno periodo artistico, Severini parla del parallelismo con il clima artistico del Medioevo dopo l'anno Mille e valuta le attuali possibilità e impossibilità per lo sviluppo di una grande pittura muraria. Esamina in modo acuto lo sviluppo del "cubismo", le sue conseguenze e le relazioni con l'idealismo hegeliano, con il futurismo e il "cubismo-futurismo" o "dinamismo". Severini richiama anche all'attenzione sulla conquista propriamente francese, che attribuisce a Seurat, della pittura pura, esaltazione del colore come colore per se stesso e non in quanto mezzo di imitazione. La sua disamina arriva fino ai movimenti astrattisti più recenti e a questo proposito Severini sostiene che, nonostante sia essenziale essere in grado di dare un'importanza autonoma e prevalente alla forma pura, non è ammissibile l'espressione di un'intuizione "vuotata di ogni senso razionale", come l'astrattismo assoluto richiederebbe.

L'ARTE DI GAUDI', Juan Eduardo Cirlot

J. Eduardo afferma che Antonio Gaudì ha il merito di aver inaugurato in Europa, con la costruzione di Casa Vicens a Barcellona nel 1878, il modernismo architettonico. L'autore insiste sui motivi che emergono nell'opera di Gaudì come chiare pre-figurazioni dell'attuale avanguardia plastica. In particolare, Eduardo Cirlot, che descrive alcune interessanti seppur inconsapevoli concomitanze tra l'architettura di Gaudì e le costruzioni africane, indica nell'opera dell'architetto spagnolo il senso di una grande arte plastica surrealista e la tormentata costruzione della forma attraverso ritmi agitati che a volte sembrano corrispondere ai turbamenti pittorici di Van Gogh. Oltre alla Casa Vicens, l'autore esamina anche la Casa Milà, gli edifici di Parque Güell e la cattedrale incompleta della Sagrada Familia a Barcellona, nella quale Gaudì, al termine della sua vita mortale, sembra aver racchiuso la sua più alta ambizione artistica e il suo tormento nell'essere un cattolico moderno.

ARCHITETTURE DI MONTAGNA, Agnoldomenico Pica

A partire dai due nuovi libri appena pubblicati, uno di Kedder Smith che tratta dell'architettura minore svizzera, e l'altro di M.Cereghini riguardo le architetture di montagna, A.D.Pica parla del continuo interesse degli architetti moderni per l'architettura di montagna, e in generale, "minore". L'autore indica in questo fenomeno come una delle numerose deviazioni dal "razionalismo puro", che sembra doversi porre in relazione al gusto antiquario riscontrabile in mobili e arredamenti attuali. Tutto questo all'autore sembra molto chiaro, nonostante, in apparenza, l'interesse e la curiosità esistenti nel diciannovesimo secolo nei confronti dell'aspetto pittoresco dell'architettura minore sembra essersi oggi trasformato in attenzione a elementi strutturali e caratteristiche distributive ed economiche di questa minore e minima architettura.

RIFUGI AL MARE DI FREGENE, L.M.
Il boschetto di pini a Fregene, a nord di Ostia, a 30 km di distanza da Roma, rappresenta un recente successo. Soprattutto dopo la guerra, Fregene, definitivamente scoperta e frequentata dai romani, ha cambiato il suo aspetto. Oltre a un interessante capanna costruita nel 1942, si illustrano qui le recenti case per il fine settimana costruite a Fregene dagli architetti Tullio dell'Anese, Luigi Orestano, Leonida Mauroulis, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco, Siro Garroni.

RIFUGI AL MARE DI FREGENE

Il carattere romantico delle pinete Versiliesi si riconosce, addolcito nei toni meno freddi e viola ed inebriatichito da un sottobosco denso e intricato, nella pineta di Fregene. Non fanno molti anni che questo luogo era conosciuto soltanto da cacciatori e forse da rari giovani avventurosi e schellevani. Roma se ne innamorò lentamente; ma ora, dopo la guerra la scoperta e l'assedio di questa dolce plaga sembrano definitivi. Fregene può però, con il rispetto che impone la sua bellezza, reggere anche al termitaio, specie festivo, di una grande città. Ogni anno l'ombra dei suoi pini è chiamata a proteggere e a dar frescura a nuove villette e a fare da fondale al desiderio, alquanto teorico, dei romani di vivere secondo natura. Questo nuovo costruire offre interessanti osservazioni che possono richiamarsi per quasi tutte le architetture di vacanze e di riposo che sorgono in Italia. Prima da rilevarsi è quella che in queste ville e case nessun abbraccio o rapporto profondo si scorge con la vegetazione, le ombre, le possibilità, in breve, di vita all'aperto, e pure riparata e segreta, che offre la pineta. L'unico legame che si riscontra è quello casuale della sagomatura planimetrica *a scanso* di pini. La casa è concepita semichiusa e vista dall'esterno. Le sistemazioni delle aree a giardino si sentono delineate *a posteriori*, fiorito e definitivo imballaggio della casa. Raramente si intuisce una mano che abbia disegnato le stanze e gli spazi sulla *intera* planimetria del terreno; si scopre, invece, sempre ed esclusivo il lavorio *sull'area coperta.*

1. *Le pinete di Fregene, aperte sul Tirreno al nord di Ostia, a circa trenta Km. da Roma.* - 2. *Architetto Tullio Dall'Anese* Casa in Fregene. - 3. 4. *L'antica Casetta Rospigliosi a Maccarese, località al limite dalle pinete, divenute in questi ultimi anni importante centro aziendale agricolo di una vastissima ed esemplare bonifica.*

ORGANISMO DI ABITAZIONE A TRENTO, Mor
La casa di abitazione di Adalberto Libera a Trento per l'I.N.A è costituita da due corpi di fabbrica. Il primo, rettilineo, è lungo 60 m e ha 6 appartamenti per ogni piano e tre vani scale. I piani sono quattro, escluso il piano terra destinato ad attività commerciali e il sottotetto per gli spazi di servizio. Il secondo corpo di fabbrica è meno alto e curvilineo. Lo schema planimetrico dell'appartamento tipo, profondo e non lungo, indica come l'edificio è stato sfruttato intensamente.

UNA CASA-STUDIO NEL VERDE, Mor
La piccola casa che l'architetto Gaetano Minnucci ha costruito a Roma lungo la vecchia strada "delle Fornaci" sembra che tragga dalla bellezza e antica maestosità del paesaggio circostante le ragioni della sua semplicità. La casa di Minnucci, destinata a studio e abitazione, vuole essere nient'altro che un tranquillo e silenzioso rifugio per chi ci vive e lavora.

VILLA AL LAGO, A.d.A
Si tratta di una villa costruita quest'anno [1950] da Luigi Zuccoli nel viale di Villa Geno a Como, di fronte al lago. La costruzione, a due piani più cantina, ha uno scheletro in cemento armato e muri esterni in intonaco bianco o rivestiti con lastre di marmo Musso sabbiato. La distribuzione dell'appartamento sui due piani risulta chiara ed esemplare. Gli interni sono stati attentamente progettati. La pavimentazione del patio al piano terra riporta un medaglione a mosaico di Massimo Campigli. Lo stile architettonico di questo bellissimo edificio fa riferimento alla "scuola di Como" .

STUDIO PER UNA PICCOLA CHIESA, Mo.
L'interesse di questa proposta di Vaccaro consiste nell'applicazione ad un tema aulico e tradizionale dei sistemi usati finora sono nell'edilizia industriale. La struttura di questa chiesa è costituita da una soletta continua in cemento armato che forma le pareti e il tetto; i passaggi sono risolti con superfici rigate. La piegatura di questa soletta variano con il variare delle sollecitazioni. La struttura progettata si riferisce, staticamente, al modello tipico di arco con cerniere

BIBLIOTECA DOMESTICA,Angelo dell'Aquila
In una grande stanza di una vecchia casa di Milano, Ignazio Gardella ha progettato una biblioteca privata con zona di lavoro. Il soffitto con volta a padiglione è stato intonacato di bianco e le pareti rivestite in legno. Un piccolo camino trapezoidale conferisce alla stanza un tono intimo. Grazie alla sobrietà degli arredi e alla chiarezza dei colori, questa vecchia stanza assume un'eleganza composta e una fresca spontaneità

DIMORA NUOVA IN UNA CASA ANTICA, Mo.
L'architetto Luigi Vietti a Tabìa di Crignes (Cortina d'Ampezzo) ha ri-adattato una vecchia casa alpina. L'architettura della casa, che conserva la delicata tradizione degli edifici alpini, è stata attentamente mantenuta. Tuttavia l'interno è stato radicalmente modificato per adattarsi alle esigenze attuali e ammobiliato con arredo moderno, senza esagerazioni o folkore, che conferisce un'atmosfera intima a cui contribuiscono anche mobili antichi, quadri e sculture (statue in legno policromo, un quadro di Gaudenzio Ferrari e così via) che Vietti ha riunito qui.

NUOVA AGENZIA BANCARIA IN MILANO, Sisto Villa
L'architetto Piero Bottoni ha recentemente realizzato la sistemazione della nuova Agenzia per la Banca Commerciale Italiana in Piazza S.Babila a Milano. L'agenzia è stata organizzata su tre piani : al piano terra si trova l'ufficio del direttore e il grande salone diviso in due parti da un ampio bancone, una parte per gli impiegati e l'altra per il pubblico.Al primo piano si trova il "Borsino", destinato al complesso di tutti gli uffici e servizi connessi con la "Borsa Valori" . Infine, nel piano interrato in una parte si trovano l'anti-Caveau e le cassette di sicurezza e il Caveau

CERAMICHE DI UGO CARRA', Sisto Villa
Queste ceramiche di Carrà esposte al padiglione delle arti decorative della Biennale di Venezia rappresentano un tentativo di rinnovare le forme tradizionali e tipiche. Le decorazioni sono verdi ramate, verdi, brune e viola scuro su fondo chiaro.

ESSENZA DEGLI ATTUALI PROBLEMI NELL'ARTE SACRA, Pie Raymond Regamey
L'ispirazione cristiana dà agli artisti una sorta di terrore per ogni formula preconcepita e lo spinge alle espressioni più inaspettate. Tuttavia il pubblico moderno incapace di comprendere i principi delle creazioni artistiche concede il suo gradimento solo agli artisti mediocri e non originali. E' comunque impressionante osservare come il genio artistico contemporaneo, nei suoi punti più elevati, può esprimere in modo evidente l'equivalente plastico dell'essenza dello spirito cristiano. Le strutture architettoniche più moderne possono rivelare "con una potenza mai raggiunta prima, le beatitudini evangeliche di modestia, purezza e pace".La nostra miseria materiale e ancora di più quella spirituale non ci garantiscono le espressioni superbe che sono state raggiunte in tempi più antichi. Non ci rimane nulla che sia vero e onesto, se non una rigorosa riduzione all'essenziale. Siamo poveri e le nostre ricchezze-sempre meravigliose- saranno conservate solo per quelli che sapranno recuperare dal nulla le loro perdite. Soltanto un senso mistico della nostra miseria potrà consentire un rinnovamento dell'arte sacra

FORME ASTRATTE NELLA SCULTURA BAROCCA, Luigi Moretti
Molte opere della scultura barocca, specialmente del primo barocco romano, rivelano ampie zone plastiche risolte in termini puramente formali lontane da ogni riferimento con la realtà; al punto che non sembra arbitrario considerarle espressioni formali non oggettive, ossia astratte. Tali zone non sono secondarie dal momento che spesso ricoprono la quasi totalità della statua, mentre gli elementi figurativi tradizionali assumono il valore di simboli per la comprensione da parte del pubblico dei fatti che sono stati pretesti per l'opera. La"decorazione" che per l'arte barocca costituiva il rifugio per tutte quelle zone espressive non classificabili nell'ambito figurativo del mondo oggettivo assume ora una nuova luce e mostra la sua vera natura. Il Barocco introduce il senso di forze avverse che determinano lo spirito moderno e la percezione del tempo come inevitabile e ostile, percezione impedita allo spirito della contemplazione che aveva costituito la divina umanità del Rinascimento. Il Barocco, componendo la sua opera "temporalmente", la dissocia e affida l'unitarietà della composizione alla ricostruzione intellettiva. Le singole zone dissociate sono in questo modo libere dai soliti vincoli logici del rapporto con la totale figuratività dell'opera, e dunque raggiungono forme puramente astratte. Questa evoluzione del Barocco è tipica della formazione di un linguaggio astratto da un linguaggio oggettivo.

ITALIAM REFICERE, Agnoldomenico Pica
La potenziale capacità di rinascere, ogni volta, dalle proprie rovine è testimonianza della straordinaria vitalità degli Italiani. Che la rinascita, questa volta, sia iniziata proprio con la cura nel restaurare il volto della Patria in ciò che ha di più maestoso è un altro segno della nostra antica civiltà. Alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti viene riconosciuto il più alto merito nell'ambito della difesa, del recupero e della restaurazione delle opere d'arte e dei monumenti. L'autore mostra rapidamente la straordinaria campagna condotta in Italia negli ultimi cinque anni nel settore della restaurazione monumentale e valuta i risultati conseguiti. Per quanto apprezzi quanto è stato ottenuto, osserva come in generale manchino espressioni apertamente moderne.A. Pica afferma la assoluta necessità che l'architettura moderna si ponga in confronto con quella antica, proprio per rispetto e profonda comprensione della sincera "attualità" di quest'ultima.

COLORE DI VENEZIA, Luigi Moretti
Palladio e poi i barocchi hanno restituito all'architettura il suo carattere di volume astratto, monocromo, in cui i diversi colori sono del tutto assenti. In questo senso, l'intonaco palladiano ha lo stesso valore del marmo bianco nell'antica Roma. Dunque sarebbe possibile stabilire due mondi architettonici, uno monocromo, superiore, estatico quale è l'architettura monumentale (a Roma) e l'altro policromo,triviale, (Bisanzio e le architetture orientali). Questi due mondi coesistono in modo eccezionale a Venezia. L'autore imposta un'interessante analisi del colore delle case veneziane arrivando a determinare esatte sequenze e regole compositive e infine un'impressionante corrispondenza con il mondo cromatico della grande pittura veneta. Il cromatismo veneziano ha il valore di un tessuto che sembra steso con estrema sensibilità e sapienza secondo le leggi propriamente ed assolutamente coloristiche in assoluta indipendenza dai volumi che il tessuto ricopre. E' particolarmente interessante la relazione che si può notare tra i colori delle case e il loro orientamento, ossia l'intensità della luce per la loro posizione. Dall'ampio e prezioso tessuto cromatico sono più evidenti le tonalità di rosso e bianco che si compongono mischiandosi con il costante verde-viola dell'acqua.

STUDIO DI UN PROGETTO PER IL POLITECNICO DI TORINO, Mor.
Questo progetto di Adalberto Libera, al quale fu assegnato il primo premio nel recente concorso nazionale per la nuova residenza del Politecnico di Torino da costruirsi al parco del Valentino, presenta un notevole interesse soprattutto per lo studio planimetrico, risolto con grande libertà. Degni di nota sono anche gli studi funzionali, per le aule da disegno e il traffico interno ed esterno dell'istituto. Molto interessanti i motivi plastici proposti per le aule a pianta ovoidale.

CASA NELLA PIANURA LOMBARDA, Angelo dell'Acqua
Casa di Carlo de Carli a struttura mista di cemento armato e mattoni di due piani. Al piano terra si trova il garage e al piano superiore l'abitazione. Esempio della tipica architettura italiana del dopoguerra, ugualmente estranea dagli schemi "razionalisti" e dalle suggestioni "organiche".

CASA NELLA PINETA DI FREGENE, Mor.
Ottima la pianta della casa che si articola liberamente tra i pini. La costruzione è mista di cemento armato e muratura. L'esterno da un lato consiste in intonaco bianco, dall'altro in travertino tagliato a strisce sottili. Singolare la soluzione per la sala da pranzo, illuminato unicamente dall'alto.

CASA COMANCINA DI LUIGI ZUCCOLI, S.
Una villa di due piani costruita nella zona ovest di Como. Struttura in cemento armato e mattoni. Rivestimento esterno in stucco romano e marmo di Musso. Tetto piano non calpestabile. Porte in legno verniciato.

CASA A ROMA SUI MONTI PARIOLI, Mor.
In mezzo a tante case costruite senza cura e travestite da piccoli palazzi, che negli ultimi anni si stanno costruendo a Roma nella zona Parioli, questa di Luccichenti e Monaco è una delle poche costruzioni di elevato stile architettonico. Interessante la soluzione plastica del passaggio tra il corpo in muratura ai due piani dell'attico

CASA D'ABITAZIONE A MILANO, P.
Questa casa consiste in due alti e simmetrici blocchi connessi al piano terra dalla portineria comune. Struttura in cemento armato e mattoni.

PADIGLIONE FERROVIARIO ALLA FIERA DI MILANO, A.
Si tratta di un padiglione costruito alla Fiera di Milano de 1950 per esporre la nuova vetture ferroviaria dell'O.M. La pensilina di alluminio è sospesa su una struttura costituita da 8 barre di alluminio compresse e dai relativi cavi tiranti in acciaio

ANTOLOGIA DI SPAZIO
Riproduciamo alcuni particolari dei quadri di Carlo Crivelli (circa 1430-1493) che si trovano nella chiesa di Santa Lucia a Montefiore d'Aso. Questi quadri fanno parte di un polittico, di cui altre parti si trovano ora nei musei di Bruxelles, Londra, Milano e Detroit.

ARCHITETTURA MODERNA A BRERA, S.
La Galleria d'Arte di Brera è stata pesantemente danneggiata dai bombardamenti del 1943 ed è stata ricostruita, riordinata e riaperta di nuovo al pubblico il 9 Giugno 1950. Il direttore dei lavori è stato l'architetto Piero Portaluppi. L'architetto Franco Albini ha progettato la moderna sistemazione per la Galleria dei quadri del XXV secolo lombardo e veneziano.

IL "COLLEZIONISTA" A MILANO, Umberto Bernasconi
Si tratta di un negozio per la vendita di tappeti, vecchi libri, mobili antichi e oggetti rari. La vendita ed esposizione dei tappeti si dispone prevalentemente al piano interrato con ingresso indipendente. Al mezzanino si trova il magazzino mentre il piano terra, più sottile, è destinato più propriamente a negozio ed diviso in due piani da passerelle metalliche. L'arredamento consiste in scaffali in acciaio

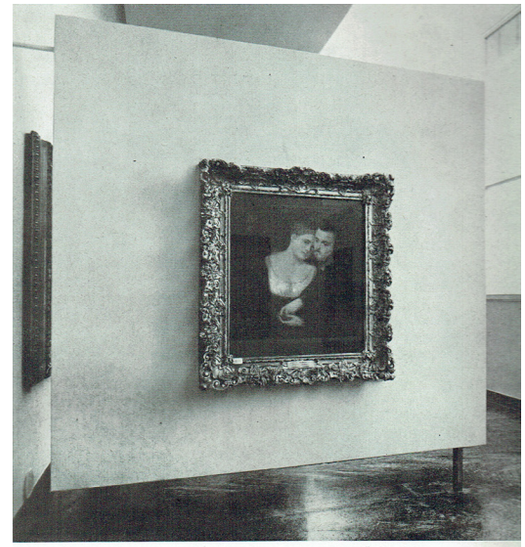
AUTOSTAZIONE A MILANO, S.
Un ampio locale al piano terra, nella parte posteriore dell'edificio del Teatro del Verme a Milano è stato adibito ad autostazione per un'agenzia di viaggi autostradali. Nel locale, si trovano la sala di attesa, la biglietteria, il guardaroba e il bar.

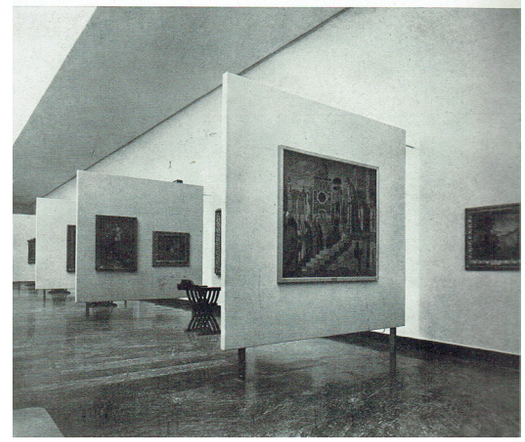
UN NEGOZIO A MILANO DI BIANCHETTI E PEA, Ugo Diamare
Sul fronte strada il negozio si presenta con due vetrine sostenute da uno zoccolo rivestito di marmo di Botticino e coronate da una grande insegna di cristallo. L'interno con pareti in avorio e pavimento in granito rosa di Baveno, è caratterizzato da grandi vetrine con telaio in legno. I mobili sono color nocciola chiaro-rossastro.

SEDILI AMERICANI IN SERIE E SVIZZERI FUORI SERIE, Sisto Villa
La poltrona rotonda rivestita dotata di struttura metallica di Erika Thone e la sedia per sala da pranzo di Otto Kolb appartengono alla produzione di arte svizzera di prima classe. I due interessanti esempi di sedia americane in acciaio e foglio di cartone sono prodotte con grande parsimonia.

SEDIE E POLTRONE DI CARLO DE CARLI, A.D.
Le sedie di De Carli per sale da pranzo appartengono alla pratica artigianale più tradizionale ma nonostante questo sono molto moderne. Le due poltrone sono adeguate alla riproduzione in serie e i loro modelli, soprattutto in vista di una produzione su larga scala sono stati comprati dalla società commerciale Singer and Sons di New York

MOBILI DI GIANNI ALBRICCI, Sp.
Presentiamo mobili in frassino disegnati per un vecchio appartamento. Il tavolo è connesso con la biblioteca, che è senza pareti con mensole mobili che scorrono su binari distanziati 5 cm. Il letto matrimoniale ha una struttura metallica con cornice esterna in frassino e testiera in un reticolo di vimini. ●





DECORAZIONE ROMANICA IN TOSCANA, Mario Salmi

L'autore studiando l'aspetto decorativo dell'architettura toscana nel periodo Romanico sottolinea la varietà di cui la regione è ricca, anche nell'area in cui si è sviluppata l'influenza di Pisa. Buscheto, creatore del Duomo di Pisa, cominciato nel 1063, è il più grande fondatore dello stile ornamentale che usa arcate ravvicinate e pilastri decorati con rombi e dischi, trasformando così un motivo dello stile architettonico di Ravenna e ravvivandolo con la policromia e le influenze classiche, bizantine ed orientali. Mentre Rainaldo, dalla metà del XII secolo crea sulla facciata del Duomo, ispirandosi alla tendenza del chiaroscuro che si nota nelle logge lombarde aperte e sovrapposte, il cosiddetto stile pisano-lucchese che si riconferma in particolar modo nella chiesa di S.Michele a Lucca, città che si era mantenuta fedele ai sensibili modi di esaltare la preziosa materia del marmo. Lo stile si estende anche a Pistoia e, durante il secolo XIII, a Valdelsa e Arezzo. Troviamo in queste città alcuni effetti di severo plasticismo che evita il colore, mentre un'influenza settentrionale è visibile nelle cornici e capitelli. Questi stile sono particolarmente evidenti nelle regioni di Grosseto e Siena, dove l'abbazia di S.Antimo (XII secolo) riflette geniali motivi francesi che convergono,insieme a reminiscenze lombarde, nella Cattedrale di Siena, che poco dopo la metà del XIII secolo richiama nei suoi capitelli la scuola di Nicola Pisano. L'eredità classica, nonostante sia solo in una sintesi di cromatismo sobrio e liberazione plastica, rimane unicamente pura tra tutti gli edifici romanici del Medioevo. Per questa ragione Brunelleschi, prima di studiare le grandi rovine della Roma antica per dare vita al nuovo ordine del Rinascimento, guardò con occhio attento e si ispirò soprattutto al romanico fiorentino, in particolare al " Bel San Giovanni" di Dante.

TRASFIGURAZIONI DI STRUTTURE MURARIE, Luigi Moretti

Molte architetture, specialmente toscane, costruite nel Romanico e nella sua eco fino al Rinascimento, segnalano il modo fondamentale, estremo ed impressionante, per risolvere, in architettura, il problema formale. L'architettura antica si costruiva quasi sempre in un mondo di forze e di atmosfere ideali dove confluivano, determinandolo, tutte le possibilità e spinte espressive della civiltà. L'unica inderogabile qualità di questa trasfigurazione era il fatto di corrispondere al mondo fisico dell'ambiente circostante e al preciso scopo dell'edificio; una volta pienamente soddisfatte queste istanze, la trasfigurazione era diretta liberamente verso gli sconfinati incanti dell'animo e della cultura che la disegnavano. Così ogni architettura è, nella sua stereometria come nei minuti spazi, una trans-forma o trasfigurazione. Il processo trasfigurativo si realizzava impiegando, per le strutture murarie, materiali di colori diversi però di simile e concordante qualità tettonica, arrivando a comporre la superficie espressiva della muratura in termini puramente pittorici e, nello stesso momento, esaltando la costruttività. Sta qui la scoperta formale del Romanico che non trova, per semplicità e immediatezza, nessun paragone. Pertanto il processo di realizzerà alzando il muro o i pilastri o entrambe, alternando bande di pietre di due o più colori, di solito in marmo bianco e verde. Le pareti risultano a strisce alternate o composte da superfici con diverse sfumature. Le pareti romaniche a strisce sono le superfici più astratte e le più concrete che ci siano. I migliori esempi di questo genere di trasfigurazioni appartengono al romanico toscano, o alle opere che corrispondono al romanico anche se fuori dal suo periodo stilistico. Le pareti laterali della chiesa di San Giovanni Forcivitas a Prato e il battistero di Pistoia sono tra i più classici esempi di queste trasfigurazioni, e il San Francesco da Prato, a inizio del Rinascimento, si pone qui come ammirevole conclusione.A questo processo di trasfigurazione che si può definire come astratto-costruttivo, si oppone, nella stessa atmosfera stilistica, un altro processo dello stesso tipo ma diametricalmente opposto. Quello della trasformazione di una struttura muraria in superficie espressiva in termini puramente pittorici senza nessuna relazione con la texture costruttiva, consapevolmente rifiutata. Questo processo non solo non è tipico del periodo a cui ci riferiamo, ma è il più antico e continuativo dell'Architettura, considerando le sue mille differenti forme. Ciò che conferisce particolare interesse a tale processo in questo contesto Romanico è la ragionevole opposizione con l'altro processo e il fatto che i termini pittorici in cui è trasfigurato siano linee, quadrati, rettangoli, cerchi, in una parola, ritmi non figurativi, totalmente astratti. I più impressionanti esempi si trovano nel romanico toscano, alla Badia di Fiesole, a San Miniato e nel Battistero. Al centro di tutte le più estreme soluzioni formali dell'architettura romana, i due processi transfigurativi vengono applicati con lucida e fine distinzione. Tutte le pareti di marmo a strisce o gruppi di forme geometriche sono opere formali, musica. Musica che è sempre in particolare proiettività con la stereometria dell'edificio. Proiettività che ha tre livelli. Diretta se la parete trasfigurata è nel tessuto strettamente tettonico dell'edificio; libera proiettività uguale ai gradi di libertà che il muro presenta nella struttura dell'edificio; proiettività inesistente, che è come dire libertà completa se la parete, nell'economia spaziale e architettonica dell'edificio è idealmente considerata come se fosse un vuoto o una non-struttura.

ARTE E REALTA', Giulio Carlo Argan

L'arte non figurativa non segna nessuna frattura tra arte e realtà, e si giustifica propriamente secondo i principi estetici applicati all'arte figurativa dei valori puri di forma e indipendenti dal significato e dal soggetto. Libera da tutte le regolazioni e leggi, è destinata a stabilire una nuova linea di pensiero e sentimento in campo artistico, seguendo le più recenti teorie scientifiche.L'autonomia del pensiero, infatti, mentre indica con precisione i valori creativi aderenti al reale tale come si manifesta, induce la fantasia a restare nel concreto, ossia a considerare la sua funzione in relazione con determinate necessità. Lo scopo del presente sforzo è il principale imperativo dell'arte moderna, che si può derivare quel movimento che, iniziato con la scuola di Gropius, era destinato a trovare in Klee o Kandinsky il centro per nuove istanze, fino ad arrivare attraverso un grande processo di astrazione al lavoro di Mondrian, il più intransigente nel rinunciare alla figurazione, realizzando uno spazio che si potesse attuare con la forma. L'arte, in questa ricerca di una nuova intuizione della forma dello spazio, finisce per collocarsi sullo stesso piano di attualità della scienza.

PERIODO EROICO E SOPRAVVIVENZA DELL'ARTE ASTRATTA, Michel Seuphor

Nel suo profondo studio sull'arte astratta, il noto autore Michel Seuphor dà un conciso ma completo quadro di

tutti i movimenti artistici che sono ricaduti nel nome di arte astratta. Porta l'attenzione sul fatto che questa forma d'arte non solo è stata accettata e discussa dai maggiori critici, ma è anche entrata nella vita del nostro tempo. Negli anni 1911, 1912 e 1913, Delaunay inizia con le sue decorazioni piene di luce, Kupka le sue grandi tele che faranno da antefatto per il musicalismo, e Kandinsky pubblica il suo celebre libro "Lo spirituale nell'arte". Allo stesso tempo, Larianov e Gontchiarova a Mosca iniziano il movimento "rajionista" e Kazimire Malevich spinge il movimento ai suoi estremi risultati mostrando il suo famoso quadro con un semplice quadrato nero su fondo bianco. Mohogy-Nagy usa nuovo ed eteroclito materiale per le sue creazioni plastiche. Infine, nelle sue composizioni, Mondrian annulla ogni possibile riferimento alla natura umana. Nell'anno 1917 Theo Van Doesburg fonda ad Amsterdam le rivista intitolata "De Stijl" e la sua dottrina forma il centro di un gruppo che si definsce neoplasticista. Dal 1922 a oggi una nuova generazione di pittori è scesa in campo, tra cui Vordemberge-Gildewart, Domela, Charcone e altri, mentre Calder inventa la scultura mobile. Nel 1929 Seuphor, insieme a Torres-Garcia, fonda il gruppo "Cercle et Carrè" e pubblica una rivista con lo stesso nome. Infine nel 1930 si tiene la prima esposizione di arte astratta. Come una lingua universale, l'arte astratta si sta diffondendo. Ogni artista ha i suoi personali mezzi di espressione. Senza distinzione, appartiene a ogni paese. Da qui il principio espresso da Fernand Leger e dal critico Pierre Loeb, per il quale affermare che l'arte astratta deve essere considerata una manifestazione limitata solo ai paesi del Nord-Europa è falso.

ARTE ASTRATTA IN FRANCIA, Léon Degand

La Francia è stata il centro delle più importanti rivoluzioni artistiche negli ultimi cinquant'anni. Tutti i grandi movimenti di emancipazione, dall'aneddotico e realismo documentario, più che plastico, hanno avuto origine in Francia o hanno trovato lì attenzione ed interesse, come è successo con il futurismo e l'impressionismo. Dall'anno 1918 fino al 1945 Parigi è la sede prediletta di numerosi artisti astrattisti stranieri: Freundlich, Gabo, Gonzales, Kandinsky, Magnelli, Mondrian, Pevsner, Taeuber-Arp, Van Doesburg. Sempre nello stesso periodo ci sono artisti francesi che tornano all'astrattismo. Roberto e Sonia Delaunay, Herbin, Picabia, mentre altri, sebbene in modo intermittente, rimangono fedeli allo stesso, come Arp e Kupka. Compaiono anche nomi nuovi: Domela, Heliòn. Mentre tutti i movimenti artistici in Francia ebbero sempre grande ripercussione, l'astrattismo è rimasto sempre in qualche modo clandestino, a parte la rivista e gruppo "Cercle et Carrè" e l'altro gruppo internazionale Astrazione-Creazione.Bisogna arrivare all'anno1946 per poter trovare una certa notorietà dell'astrattismo, ossia quando al primo gruppo si sommano altri nomi arrivati successivamente: Stael, Dewasne, Deyrolle, Hartung, Lanskoy, Schneider, Poliakoff, Vasarely..Le attuali tendenze dell'astrattismo si orientano in due direzioni: i lirici che accordano il proprio temperamento con una logica sentimentale e impulsiva, tra i quali maggiori esponenti sono Hartung, Laskoy, Schneider. Sul fronte opposto si trovano Vasarely, che ammiratore di Magnelli, e Dewasen, che si possono considerare ortodossi.

ARTE ASTRATTA IN GERMANIA OGGI, Louis Dory

Come conseguenza delle vicessitudini politiche e belliche, l'arte oggi in Germania non si trova in una situazione particolarmente brillante. Questo stato delle cose ha contribuito a determinare tutti gli sviluppi dell'arte avanguardista tedesca, che avevano il loro centro nella Bauhaus di Monaco.A parte questo, la lezione impartita da maestri come Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Albers e Campendonk ha contribuito a tornare a porre in primo piano, nella generazione dei giovani, l'interesse e la pratica dell'arte astratta, che aveva avuto origine in quel movimento. Uno dei centri più importanti dell'arte moderna è Stoccarda grazie all'attività del pittore Willi Baumeister e dello scultore Otto Baum. A Monaco, intorno al gruppo Zen 1949, si unirono i pittori Rudolf Cavel, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger e altri. Berlino è un altro centro con una tendenza all'astrattismo; ricordiamo tra gli altri Hans Hulmann. Però dal punto di vista della ricerca dello stile si può affermare che il pittore astrattista più interessante della Germania sia Ernest Willheim Nay.

ARTE ASTRATTA IN AMERICA, Milton Gendel

Così come negli altri Paesi di cultura occidentale, l'astrattismo in America risente delle varie derivazioni stilistiche dell'arte moderna da Cezanne fino al Fauvisme. Solo nella mostra del 1931 alla Armoury Showe a New York si videro per la prima volta espressioni di artisti che si avvicinavano alle correnti europee convergenti a Parigi. Da allora, pittori come Arthur Dowe,Gaston Lachaise, danno inizio alla scissione con la pittura accademica. Ciò nonostante si deve arrivare alla fondazione del Museo di Arte Moderna di New York o al Museo di Pittura non- oggettiva, che sono stati direttamente responsabili della diffusione dell'arte astratta e non figurativa. Tra gli artisti americani più conosciuti che sono rimasti vicini all'astrazione ci sono Stuart Davis e C.L.Morris, posto che entrambe mantengono uno schema astratto di matrice realistica, mentre lo scultore Alexander Calder ha mantenuto una posizione unica con le sue sculture movibili. Durante gli ultimi anni, un certo numero di pittori definiti espressionisti astratti si sono collocati a capo del movimento.Tra loro: Pollock, Gottlieb, Stamos, Tobey, Hofman, etc. Gli scultori più significativi della stessa corrente sono Noguci, Grippe, Bourgeois e Ferber.

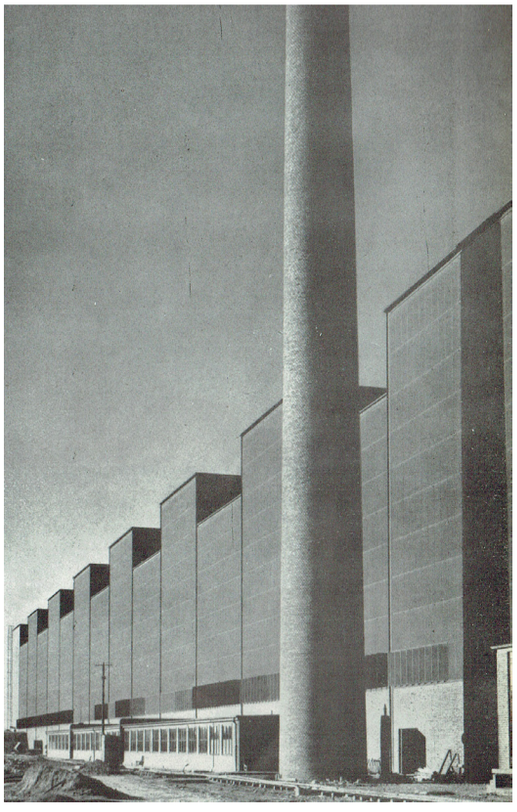
QUARANT'ANNI DI ARTE ASTRATTA IN ITALIA, Gino Severini

Il fatto di attribuire al futurismo la paternità dell'arte astratta in Italia potrebbe sembrare alquanto semplicistico se teniamo presenti le finalità teoriche del futurismo, aderente a una realtà concreta. Tuttavia questo non esclude che nelle realizzazioni e nella ricerca di spazio-tempo ci siano quadri dei migliori artisti futuristi che presentano analogie astrattiste prima del tempo. Nell'anno 1915, Alberto Magnelli a Firenze opera già nel campo astratto in opposizione alle teorie del dinamismo plastico che dominava fino ad allora. Però bisogna arrivare all'anno 1933, alla mostra di Atanasio Soldati nella galleria "Il Milione" e alla fondazione del gruppo che prese il nome da quella galleria, per

riconoscere la prima affermazione concreta dell'arte astratta in Italia; prendono parte a questo gruppo: Soldati, Licini, Ghiringhelli, Fontana, Veronesi, e a Como, Rho e Radice.Nell'anno 1943 "Il Milione" organizzò la prima mostra di Kandinsky e di Vordemberge- Gildewart e, nell'anno 1935 Carlo Belli pubblicò la sua opera "Kn". Dal 1935 a oggi l'arte astratta in Italia ha avuto più o meno fortuna e ha subito diverse influenze comprese tra il neo-cubismo e l'espressionismo fino a raggiungere una unità di orientazioni e criteri come è stato possibile attestare sia nella prima esposizione di arte astratta tenutasi a Roma e organizzata nell'Ottobre 1947 dal gruppo "Age d'or", sia nella Quadriennale dello stesso anno e nelle successive Biennali di Venezia. Oggi gruppi di pittori astratti lavorano a Roma, Milano, Venezia, Torino, Firenze, Napoli, La Spezia, Livorno.

ARCHITETTURA INDUSTRIALE, Luigi Moretti
Una sorta di infatuazione per le più tipiche forme dello sviluppo meccanico e industriale del XIX secolo, ha avuto profonda influenza sulla creazione della nuova architettura. All'inizio si trattava di una esaltazione lirica della vitale energia del movimento, del fuoco, della "bella macchina" (Nietzsche, D'Annunzio, Marinetti) e della "calcolata razionalità" di questi fenomeni (cartesiani francesi, P.Valèry, etc.).Tutte queste discussioni puramente letterarie potrebbero indurre al giustificabile sospetto che si tratti di un fenomeno soltanto superficiale nonostante, come osserva Moretti, la ragione per questo interesse "deve invece essere profonda e potente se la sua validità è ancora e sempre più attuale". Inoltre non bisogna dimenticare che alcune tra le fondamentali determinazioni dell'architettura moderna (Gropius, Mendelsohn) sono apparse proprio nell'ambito dell'architettura industriale tedesca nei primi quindici anni del secolo. Malgrado ogni possibile deviazione, l'autore vede nel campo dell'architettura industriale un cruciale punto di incontro per i più delicati problemi moderni che gli attuali critici dell'architettura (come espressione e struttura) devono risolvere.

TECNICHE DELL'ARCHITETTURA INDUSTRIALE, Giuseppe Valtolina
Nata dall'architettura civile, o piuttosto dall'edilizia, e attraverso progressivi sviluppi, l'architettura industriale sta gradualmente definendo la propria fisionomia. La precedente idea che la costruzione industriale sia solo una specie di inevitabile e temporaneo riparo per i macchinari, il cui valore è trascurabile rispetto a quello dei macchinari che copre, sta lasciando il posto a nuove idee che vedono nella costruzione industriale un'entità unica, essenziale e insostituibile, destinata a collaborare attivamente al ciclo produttivo attraverso una doppia sintonia, con i vincoli imposti dalle macchine e dal loro funzionamento e con le esigenze degli uomini che controllano le macchine. Si tratta di un progressivo processo di costruzione dell'edificio industriale in relazione al doppio ordine di esigenze indicato. Secondo Valtolina, il progetto di un gruppo di edifici industriali presuppone: studio del piano regolatore comunale, studio del tipo di struttura di ogni edificio, studio dei diagrammi di intensità luminosa naturale ed artificiale necessaria a ogni settore,attento studio della ventilazione, compresa la ventilazione naturale, studio della neutralizzazione delle vibrazioni,studio dell'isolamento termico e acustico,studio delle colorazioni ambientali



RICERCHE IN ARCHITETTURA, Mor
L'autore pone qui un grande problema.Considerando il senso di "assoluta necessità", ossia di perfezione raggiunta, che osserviamo nelle architetture antiche e non in quelle moderne, dobbiamo chiederci se sia nato da una specie di abitudine fossilizzata o piuttosto da ragioni più valide. Decidere a favore della prima soluzione vorrebbe dire negare in toto la storia dell'architettura e il suo valore, mentre optare per la seconda pone di fronte alla necessità di tornare a discutere sulla nuova architettura che " deve ormai puntare su risultati conclusivi o aver la forza di accertare i suoi limiti".

VILLA AL MARE PER UNO SCULTORE, progetto di Leopoldo Zorzi, Oskar Kokoschka
Nel suo articolo Oskar Kokoschka sottolinea l'abilità con cui il giovane architetto- senza tradire l'espressione della propria personalità- ha interpretato le esigenze di un altro artista. Il progetto consiste in un piccolo edificio situato su un'alta scogliera a ridosso del mare. Al piano terra, in aggiunta allo studio dello scultore con la sua ampia finestra inclinata che si affaccia sul mare, si prevedono gli ambienti di servizio e un garage con accesso sul retro dell'edificio. Due pareti laterali di pietra delimitano lo studio e il garage e sostengono l'appartamento al piano superiore in cui si trova l'abitazione dell'artista. La sala da pranzo si apre su un'ampia terrazza.

CASA IN VIA SALARIA A ROMA, progetto di Giovanni Vedres,G.S.L.
La casa è progettata da Giovanni Vedres in una stupenda posizione sulla Via Salaria (Parco di Villa Savoia), per la famiglia di un industriale. I problemi funzionali risultano risolti con grande attenzione, sia quelli relativi alla normale vita familiare, sia quelli che interessano le zone di ricevimento per gli ospiti. La pianta del piano terra è stata studiata in modo che possa offrire la possibilità di trasformare i locali principali, ampliabili con l'apertura di porte scorrevoli. Pergolato e terrazze coperte di verde contribuiscono a inserire con naturalezza ed eleganza questa costruzione nel tessuto intensamente verde del paesaggio romano.

CASA PER IMPIEGATI SUL LAGO D'ORTA, Architettura di P.Lingeri e G.Casalis, articolo di Ugo Diamare
La casa è parte di un complesso destinato a diventare cuore di una moderna urbanistica e centro autonomo che include gli stabilimenti di una grande industria e l'area residenziale per impiegati e operai. La casa, ora terminata, è la prima del gruppo residenziale ed è di tipo unifamiliare. Cucina e bagno sono nel piano interrato; al piano terra c'è una sala e una camera da letto, e al primo piano tre camere da letto. L'architettura è fedele agli schemi del "razionalismo comancino" dimostrando vitalità e, relativamente, duttilità.

VILLA AL PRIMO MIGLIO DELL'APPIA ANTICA, progetto di De Renzi, articolo di Mor
La villa progettata da De Renzi è da costruirsi su un grande parco vicino Porta San Giovanni. La solenne bellezza del luogo è rafforzata dalla campagna tipicamente romana e dalle antiche rovine trovate sul sito. L' edificio, articolato con semplice eleganza, organizza in modo molto libero le esigenze funzionali della famiglia e genera una composizione irregolare ed estremamente anticonvenzionale, che si lega perfettamente alla natura circostante. Così tanto che sembra che l'edificio si sia gradualmente formato assorbendo l'atmosfera e i colori del paesaggio.

CASE ECONOMICHE A SESTO SAN GIOVANNI, progetto di Luigi Mattioni, articolo di Vittorio Bini
Abbiamo un interessante complesso di due case per il personale della ditta Ercole Marelli, progettato dall'architetto Luigi Mattioni che, nella distribuzione delle stanze, ha scrupolosamente seguito le richieste dei vari membri del personale espresse in numerosi incontri. La prima casa è già abitata, la seconda in costruzione. In tutto, le due case contengono 210 stanze in grado di ospitare 240 persone, esclusi i neonati. L'area netta del lotto è di 3500 mq che equivalgono a 4,5 mq di area coperta e 10 mq di area verde per ogni abitante. Il volume totale è di 16000 mc, ossia 66.66 mc per abitanti. Gli appartamenti sono di due o tre stanze, esclusi cucina e uffici. Ogni appartamento ha due terrazze coperte, e gli abitanti del piano terra hanno anche un piccolo giardino. Lo spazio utile in un appartamento di tre stanze è 72 mq, mentre gli appartamenti da due stanze hanno una superficie utile di 56 mq. Gli appartamenti di tre stanze possono ospitare sei persone, quelli da due stanze 4 persone. Il costo di ogni appartamento è circa di Lire 400 mila.

CASA DI LUIGI CACCIA DOMINIONI IN PIAZZA SANT'AMBROGIO A MILANO, Agnoldomenico Pica.
In piazza Sant'Ambrogio, centro di suggestioni architettoniche, archeologiche e storiche, e circondato da edifici monumentali, l'architetto Luigi Caccia Dominioni ha ricostruito la casa di famiglia quasi completamente distrutta dai bombardamenti del 1943. Costruita con un evidente aspetto pesante e con il disprezzo di ogni inutile decorazione, assume un particolare valore architettonico per la disinvolta indipendenza nei confronti di ogni tendenza antica o moderna. Evitando di ricopiare in modo servile uno stile e orientandosi verso espressioni di avanguardia, l'architetto dimostra di essere allo stesso tempo colto e moderno al punto di non aver paura nè della cultura nè della modernità. L'influenza del XVII secolo in certe dimensioni e particolari è innegabile e liberamente dichiarata, ma adattata a espressioni completamente nuove. E' un edificio che, se non dal punto di vista formale, è diventato parte del contesto storico circostante dal punto di vista sostanziale.

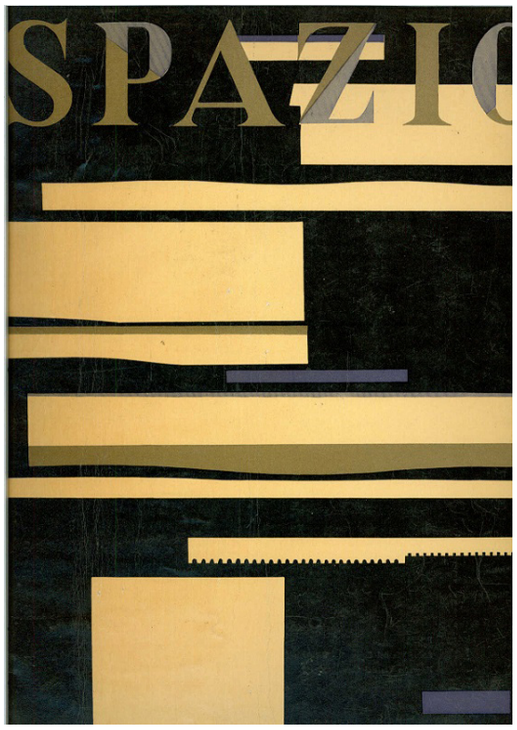
ARREDAMENTO ANTICO E MODERNO IN UNA CASA MILANESE, Luigi Moretti.
Il particolare arredamento, che potrebbe essere considerato tipico di un peculiare gusto del nostro dopoguerra, è stato progettato da Luigi Caccia Dominioni per l'appartamento del pittore Ennio Morlotti. Qui troviamo la più audace nuova forma d'arte unita a un obiettivo e in qualche modo "rivoluzionario" attaccamento alla decorazione antica. Questa combinazione crea un'atmosfera che non rifugge da una certa forma di estrema decadenza; comunque interamente nuova, fantasiosa e minuziosamente controllata dalle rigorose sottigliezze della più alta ricercatezza. Mobili antichi: XVIII secolo veneziano, piemontese, francese e risalente all'inizio del XIX secolo- Impero e Luigi Filippo- trova posto accanto all'arredamento estremamente moderno in legno e metallo insieme a quadri dei più attuali artisti, come Afro, Birolli, Capogrossi, Cagli, Cassinari e Guttuso.

INTERNO CON TEMA E VARIAZIONI, arredamento di Carlo de Carli, articolo di Sisto Villa
L'interesse per questo piccolo lavoro sta nella sua eleganza. Con una semplicità elementare permette non solo una comoda e artistica organizzazione dell'abitazione ma anche una praticamente illimitata serie di variazioni nella decorazione a stucco delle pareti. Con la semplice disposizione di alcuni piccoli buchi sulla parete e staffe in ottone movibili, la posizione dei quadri e delle mensole in vetro che supportano oggetti d'arte può cambiare secondo il gusto.

CAMINI DI EDOARDO GELLNER, Vi.Bi
Con attento gusto e sguardo volto non solo alla scuola finlandese ma anche all'architettura organica degli Americani, Gellner usa il tradizionale e immutato tema delle stufe e camini tipico dell'architettura Alpina. Luoghi come casa Menardi, e la pasticceria "la Genzianella" etc a Cortina d'Ampezzo, rivestite in legno, hanno un'atmosfera intima e accogliente, spesso dovuta all'anomala forma dei camini e alle ricche decorazioni sulle stufe.

NEGOZIO PER SOLI UOMINI A MILANO, Arredamento di A.Clementini, articolo di A.D.P.
L'architetto Alberto Clementi ha, con sobria eleganza, arredato questo nuovo negozio di abbigliamento maschile nella nuova Galleria in via Manzoni. Data l'irregolare e ristretto spazio a disposizione, l'architetto ha concepito in modo molto abile la vetrina e il negozio fusi in un unico spazio. L'intero negozio è rivestito in mogano, con accessori in ottono lucidato. Le vetrine sono risolte con un sistema di cavalletti che sostengono piani inclinati in legno e barre orizzontali di ottone per esporre la merce. Il banco di vendita incurvato funge da vetrina nella parte superiore. Gli specchi inseriti tra i pannelli di mogano si alternano con mensole e armadi installati nella parete.

UNA POLTRONA IN SERIE, Vittoriano Viganò, articolo di Callimaco
Questa poltrona, studiata per una riproduzione economica in serie, è costituita da lastre di compensato in frassino ed è formata da tre componenti: due gambe, braccioli e seduta con schienale, uniti insieme da otto bulloni in ottone. La sedia può essere sovrapponibile ed è facilmente smontabile. La sua leggerezza e il poco spazio che occupa (15 sedie una sull'altra non superano il volume di un metro cubo) rappresentano preziose qualità di questo modello. ●



DISCONTINUITÀ DELLO SPAZIO NELLE OPERE DI CARAVAGGIO, Luigi Moretti
Lo spazio occupato da gruppi di figure nei quadri del Rinascimento ha lo stesso grado di importanza in tutta la composizione. Questa uniformità di spazio è dovuta alla personalità creativa dell'artista del Rinascimento che conferisce vita e sostanza al suo lavoro, illuminando ogni parte dello spazio a suo piacimento. Nella volta della Cappella Sistina Michelangelo fu il primo a focalizzarsi sulla creazione di masse di figure in bilico su uno sfondo in cui i dettagli vengono omessi. Inizia in questo modo la divisione dello spazio, portata agli estremi più audaci nelle opere di Caravaggio, dove la parti illuminate dei suoi dipinti sono accentuate al massimo e proiettate contro un mondo di ombre che distrugge tutto il senso di realtà. Caravaggio introduce dunque l'equazione luce-espressione: forma e sostanza, opposte a ombra e non-realtà. Di conseguenza la forma non possiede più una struttura logica, come nel Rinascimento, ma solo un particolare effetto di luce. Come si vede anche nelle opere degli architetti da Carlo Rainaldi a Berrettini e Borromini, l'architettura barocca romana era basata sulla stessa impostazione formale. Il suo problema era quello della coincidenza tra valori strutturali ed effetti di luce. In realtà, nel barocco romano la luce cade sulle parti degne di particolare attenzione, mentre i dettagli di importanza secondaria vengono lasciati nell'ombra.

DA UNA CARTELLA ROMANA DEL CARAVAGGIO, Ercole Maselli
Basando le sue osservazioni su alcune stampe romane di Agostino Veneziano e Marcantonio Raimondi, Maselli getta per primo la luce su come Caravaggio da giovane imparò gli elementi figurativi dell'arte Tusco-romana, dominata da Raffaello e Michelangelo, con una conoscenza più informativa che formativa. In seguito Caravaggio, nei suoi studi in Lombardia, che era leggermente influenzata dalla scuola veneziana, reagì spiritualmente e formalmente ad alcuni elementi dell'allora decadente scuola romana, e oppose a questa il suo stile personale.

CARAVAGGIO, Gabriele Fantuzzi
La recente mostra delle opere di Caravaggio tenuta a Milano è stata, secondo alcuni, una polemica verso l'arte moderna. L'autore non solo rifiuta questa opinione, ma afferma al contrario che la mostra è stata organizzata per "dimostrare che Caravaggio è stato il primo pittore dell'epoca moderna".

PROFILO E CONTENUTI DELLE TRIENNALI, Luigi Moretti
Dopo aver sottolineato l'importanza della IX Triennale, Moretti evidenzia la necessità di determinare gli obiettivi di questa importante esposizione e la necessità di formare una coerente unità di direzione per portare avanti questi obiettivi. Particolare attenzione è data alla necessità di definire, in questa esposizione, la relazione tra architettura e arte decorativa
.
OBIETTIVI E PROFILO DELLA IX TRIENNALE, Agnoldomenico Pica
In un breve commento sulla IX Esposizione Triennale, Pica concentra la propria attenzione sull'organizzazione e configurazione architettonica dell'esposizione, cercando in linee generali di indicare le tendenze architettoniche e i movimenti che vengono proposti.

TRADIZIONE COSTRUTTIVA A IBIZA,Lui. Mor.
Un breve studio sull'architettura tipica dell'isola di Ibiza, dove l'antica tradizione delle case mediterranee segue forme costanti e immutate e riflette l'aderenza alle elementari condizioni di coabitazione umana.

NUOVE IDEE ARCHITETTONICHE PER UNA CHIESA, Architettura di Furio Fasolo, articolo di Mor.
Abbiamo qui un interessante progetto per una chiesa di Furio Fasolo, sviluppato con una novità contemplativa nella costruzione.Di particolare interesse sono la singolarità della pianta asimmetrica (una navata centrale con una navata laterale disposta in un'angolatura non regolare) e la copertura che ricorda la volta trilobata dello stile romanico-gotico-veronese.

IDEA E COSTRUZIONE DI UNA CHIESA IN VENETO, M.P.
Il progetto di Roisecco, che prevede una chiesa centrale a pianta ortogonale, con muri in cemento armato, e una copertura "a ombrello" dello stesso materiale, è di particolare interesse per la ricchezza nell'uso di soluzioni tradizionali intelligentemente disposte con unità e novità di espressione.

MERCATO DEL PESCE AD ANCONA, Architettura di Gaetano Minnucci, articolo di Mor
Il mercato del pesce di Ancona fu costruito nel 1946 su un progetto di Gaetano Minnucci, su iniziativa del Comune di Ancona e con la supervisione dell'ingegnere G.Di Palma. Il nuovo mercato, su un canale del Lazzaretto, è caratterizzato da un'immensa hall dove si svolgono attività relative alla vendita del pesce (vendita all'asta, etc.). L'edificio principale copre un piano più basso attrezzato per uffici e alloggi. La copertura a volta è in cemento armato.

QUARTIERI RESIDENZIALI DI INA-CASA, Architettura e articolo di Carlo Cocchia
In un breve articolo, l'autore spiega le ragioni che hanno portato al progetto del quartiere residenziale per affitti a basso costo, costruito a Barra (Napoli) per conto di INA-Casa. Il quartiere consiste in una serie di edifici paralleli a tre piani, alternati a edifici di otto piani.

COSTRUZIONE DI UNITA'-ALLOGGIO IN GRUPPI, architettura di M.Paniconi e G.Pediconi, A.D.P
Il progetto di Paniconi e Pediconi è sviluppato principalmente in pianta. Oltre alla vasta gamma di vantaggi offerti

dall'assemblare locali e alloggi residenziali, prevede il distaccamento dell'edificio dall'asse solare attraverso una disposizione planimetrica a dente di sega, che permette doppio orientamento. Il progetto è illustrato insieme a recenti edifici dei due architetti a Porto San Giorgio, nelle Marche, e a Valco San Paolo a Roma.

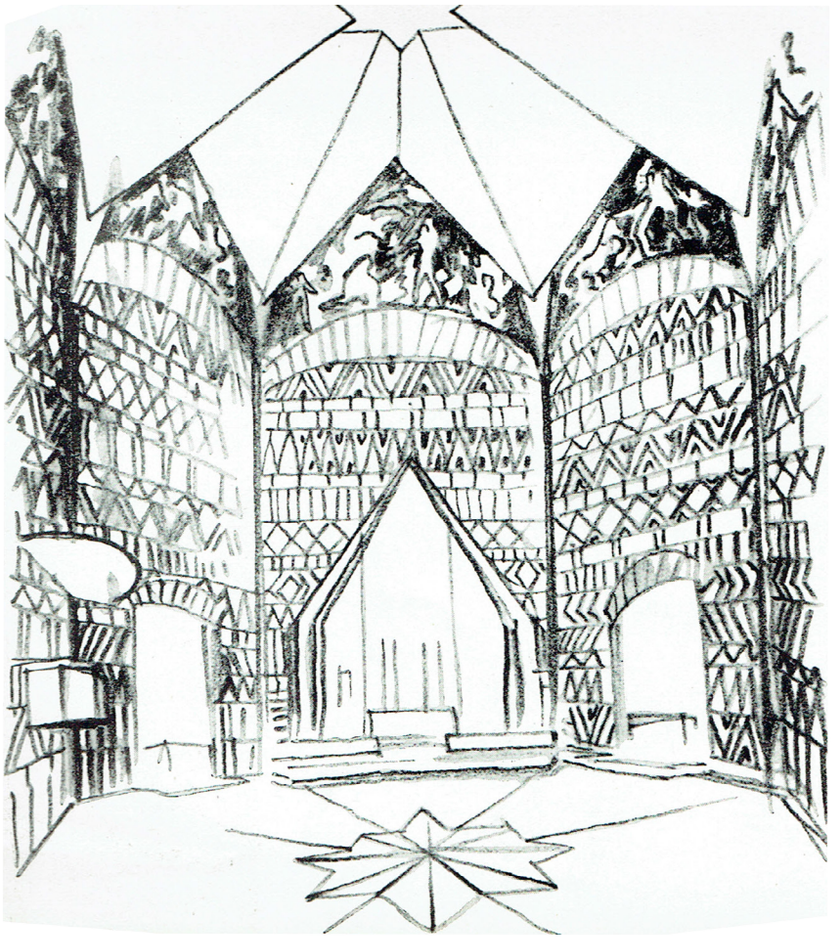
ARREDO E DISPOSIZIONE DI UN UFFICIO, arredo di Franco Albini, Lui. Mor.
L'architetto ha organizzato l'arredo per gli uffici di "S.A. Materiali Refrattari" a Milano. Gli uffici, tutti visibili dalla scrivania del Presidente grazie a partizioni interne vetrate, sono separati da divisori in legno di olmo massello con inserti in cristallo. Degni di nota sono il tavolo speciale per lo studio dei disegni, la poltrona metallica per la scrivania del Presidente e il tavolo in granito nella sala d'attesa.

UN APPARTAMENTO COME OGGETTO DI USO E BELLEZZA,arredamento di Luigi Caccia Dominioni, articolo di G.F.
Nel lussuoso appartamento a Milano, Luigi Caccia Dominioni ha organizzato l'arredo domestico con il gusto fine ed artistico che lo contraddistingue. Ha aggiunto dignità alla casa con profonda sensibilità per la grande attenzione al benessere e comfort degli abitanti.

CARATTERISTICHE DI UN ARREDATORE, mobili di Carlo De Carli, articolo di Sisto Villa
Basando le sue osservazioni su una particolare libreria, alcune sedie e un tavolo disegnati dall'architetto Carlo de Carli, Sisto Villa fa un breve ritratto delle caratteristiche di Carlo de Carli come arredatore.

RIFUGIO DI CITTA', arredo di E.Mandolesi e F.Portoghesi, articolo di Ugo Diamare
Un piccolo appartamento "panoramico" è stato arredato per un diplomatico agli ultimi due piani di un edificio a Roma. Tutto l'arredamento è concepito in modo intelligente per occupare meno spazio possibile, abbracciando le straordinarie viste incorniciate da ogni finestra.

SEMPLICITA' DI MARKELIUS, S.
L'Arredo di Sven Markesius, qui riprodotto, dà una chiara idea di come questo architetto abbia raggiunto uno stile e un tono di grande classe e distinzione, attraverso l'uso dei più semplici e comuni mezzi. ●



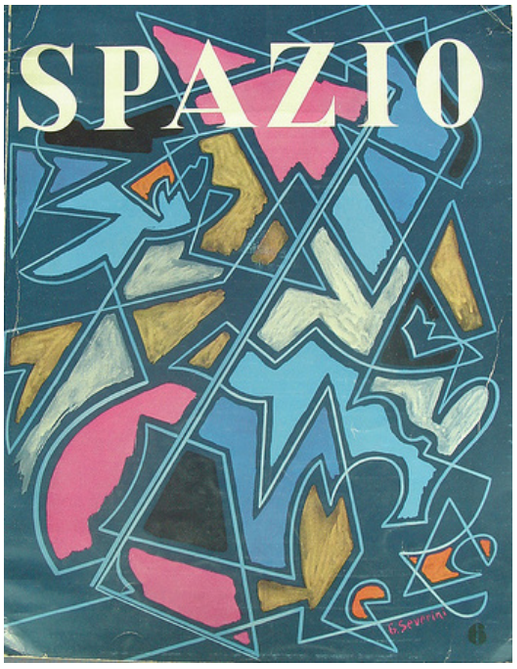
IDEA E ORGANISMO DI UNA CHIESA NEL VENETO

Architettura di GIULIO ROISECCO

La chiesa progettata da Roisecco si articola, in pianta, secondo la tradizionale e razionale funzionalità della liturgia. La chiesa è centrale: un grande vaso ottagonale per i fedeli, in fondo, il presbiterio sfonda uno dei lati.
All'esterno, distinto dalla chiesa ma ad essa collegato, come i catecumeni cui è destinato, il battistero.
Sarebbe, secondo noi, veramente superficiale e arbitrario cogliere in questo bel progetto di Giulio Roisecco i riferimenti all'architettura classica (la pianta ottagonale), a certi modi romanici e protoromanici (l'absidiola semicircolare, i contrafforti, il battistero isolato), rinascimen-

1
2
3

Giulio Roisecco. Progetto presentato al concorso per la chiesa di Recoaro. 1. La copertura ottagona, a spicchi piramidali indipendenti e compluvi di raccordo, vista dall'alto. 2. Studio della chiesa nell'ambiente paesistico. L'edificio ottagonale, a scheletro portante, si completa con le cortine di ambito rivestite di pietra secondo una nitida partitura geometrica. 3. La copertura vista dall'interno



OMBRE PROIETTATE, Pietro Toesca
Totalmente libero dalla trascendenza dell'immaginazione, a suo tempo molto diffusa, Giotto torna più intensamente nel suo periodo al fenomeno della luce. Questo dimostra la riapparizione, dopo molti secoli, delle ombre proiettate in "Sepoltura di San Francesco", dipinte nell'affresco della Cappella Bardi nella chiesa di Santa Croce a Firenze. Dopo Giotto, durante tutto il Trecento, le ombre proiettate non si vedono fino a un particolare nell'affresco di Tommaso da Modena a San Nicola di Treviso. Riappaiono infine nella pittura di Masaccio, in quel nuovo e ampio manifestarsi del visibile che inaugura la pittura del XV secolo.

VALORI DELLA MODANATURA, Luigi Moretti
Si noti un fenomeno singolare: nel periodo in cui si stava affermando l'arte astratta, si afferma anche l'architettura razionale che, tra le fondamentali premesse teoriche, rifiutava le modanatura, nonostante queste fossero gli elementi più evidentemente astratti nell'architettura antica. Un motivo di questo rifiuto è stata la stanchezza del linguaggio decorativo del XIX secolo che ha tolto alle modanature ogni valore espressivo. L'autore osserva che le modanature devono aver avuto valori sostanziali e potenti se in tutta l'architettura antica sono stati elementi vivi e imprescindibili. L'autore mette in rilievo alcuni di questi valori, tra cui:1. In un'architettura la cornice sembra addensare in sé il senso dell'esistenza, della concretezza oggettiva. Le cornici sono lo spazio dove maggiormente si addensa il concreto. 2.Le cornici costituiscono, specialmente nella loro forma tipica di elementi paralleli tra loro, un gruppo geometrico "invariante" che da solo caratterizza le proporzioni e le figure dell'edificio. 3. Le dimensioni degli elementi più sottili di una cornice esprimono la qualità, la resistenza della materia che si è impiegata, anche se solo idealmente, per l'edificio. 4 . Le cornici sono pura plastica e si modulano come musica.5. Le sue qualità con la luce del sole danno luogo a una continua variazione di ombre così che la modanatura e l'architettura a cui è unita vivono di ora in ora il corso del giorno e della luce.

SCULTURA ASTRATTA IN FRANCIA, André Bloc
Non si è ancora trovata un'altra parola per indicare quella che, molto impropriamente, continuiamo a chiamare per semplice necessità convenzionale "scultura". L'arte astratta, che da 40 anni va maturando, si considera ancora espressione di una moda stravagante. E' al contrario un movimento spirituale molto serio e di grande impegno destinato ad aprire la prospettiva di un mondo nuovo. Gli astrattisti mirano a consolidare l'unione tra "le arti dello spazio". In particolare l'autore e i suoi amici fondatori del gruppo "Spazio" vogliono collaborare con gli architetti nella ricerca di quelle espressioni plastiche che dovranno dare carattere alla nostra epoca.

STRUTTURA COME FORMA, Luigi Moretti
L'Autore, approfittando della presentazione degli studi dell'architetto Guido Figus per una serie di volte sottili in cemento armato, riapre la discussione sulla celeberrima triade architettonica delle categorie di Vitruvio "firmitas, venustas, utilitas". Secondo l'autore, una certa semplificazione accademica duratura continua a considerare le tre categorie, che si traducono in aggettivazioni, come qualità distinte, libere e definite, mentre è evidente che il valore di ciascuna non solo è in funzione delle altre, ma è anche subordinato all'insieme di relazioni in cui le categorie principali o secondarie, le forze e le modalità che le determinano, nascono e vivono in modo reciproco e contemporaneo e vario e si trasformano. La storia dell'architettura testimonia in tutte le sue più grandi opere che si è giunti alla coincidenza, o ancora meglio, alla identificazione delle tre categorie. E' possibile, nei vari periodi stilistici, localizzare una specie di centro genetico dell'architettura in una delle tre aree. Considerando che gran parte del razionalismo è ancora legato allo schema ottocentesco "forma > struttura", l'autore pensa invece che oggi sia possibile un'architettura che si incammini nella direzione "struttura> forma", quindi, con espressione non esatta ma efficace, verso la "struttura come forma". L'autore infine afferma che l'architettura, al di là del suo atto formativo e considerandola come fatto, è struttura di densità di energie, intendendo implicitamente con densità di energie lo spazio.

STRUTTURA DI UN'AUTORIMESSA, architettura di Tito B.Varisco e Mario Guerci, articolo di Vittorio Bini
L'autorimessa che l'architetto Varisco e l'ingegner Guerci hanno costruito a Milano in via De Amicis, si può considerare un esempio tipico di soluzione funzionale in cui le esigenze utilitarie, gli schemi statici e i mezzi di espressione si integrano reciprocamente. E' degna di nota la soluzione delle finestre inclinate che soddisfano, aumentando lo spazio, l'obbligo regolamentare di mettere diaframmi orizzontali che fuoriescano dalla facciata. Nel locale basso si trovano l'entrata e il rifornimento, ai piani superiori i parcheggi collegati da rampe e nel piano interrato l'officina.

ANNOTAZIONI SULLE AUTORIMESSE, Tito B. Varisco, Vittorio Bini, Alceo Magri
L'importanza dell'automobile nel sistema urbanistico moderno provoca tre classi di problemi che interessano rispettivamente: la fermata per rifornimento e manutenzione (posto di rifornimento), la fermata temporanea (parcheggio), la fermata per la custodia continuativa (garage). Un garage collettivo comprende: entrata e uffici, atrio per il pubblico, luogo di rifornimento, officine per le riparazioni, parcheggi, rampe e monta-automobili, locali complementari. Altre funzioni (carrozzeria, elettricità..) si possono aggiungere ai garages più grandi. Per quanto riguarda gli impianti (generale, idrico, elettrico, anti-incendio, termico, ventilazione, acque di scarico, parafulmine, aria compressa…) si devono rispettare particolari norme. Si propone di determinare, mediante le formule, la possibilità di utilizzare come garage il lotto di una fabbrica e, in un garage, gli spazi destinati a officina, lavaggio e lucidatura.

RICERCHE ARCHITETTONICHE SULLA FLESSIBILITA' D'USO DI UN COMPLESSO EDILIZIO, S.
Si spiega un complesso immobiliare che si sta costruendo a Milano, architettura di Luigi Moretti nel quale la flessibilità delle funzioni e degli spazi utilizzati è alla base del progetto. L'architetto ritiene che gli edifici che si trovano nelle aree centrali, di alto valore commerciale, debbano avere la possibilità di adattarsi facilmente a usi differenti e perfino opposti, dal momento che questi edifici risultano interessanti per categorie di utenti molto diverse tra loro. La flessibilità si è ottenuta per mezzo di soluzioni che interessano principalmente: i moduli divisori, le superfici costruite a griglia senza travi visibili, gli impianti di riscaldamento e aria condizionata, l'energia elettrica distribuita in relazione alla superficie, le canalizzazioni dei servizi secondo uno schema che combina tutte le possibili variazioni nella suddivisione dei locali.

CASE E GIARDINI A CARMAGNOLA, Alfonso Gatto
A.Gatto, riferendosi alla polemica tra la formula razionalista della “casa-macchina” e il pensiero di Wright, considera naturale che oggi l’architettura si orienti verso una corrente organica; ha il dubbio che l’avvicinarsi a una “architettura spontanea”- sollecitato nell’ambito organico anche da Sottsass a proposito di queste sue case- debba nascondere una trappola stilistica però riconosce che nel “cercare le ragioni dell’arte che si professa” sta la prova della coscienza del progettista e la garanzia di validità dei risultati.

PARTICOLARITA’ NELL’ARCHITETTURA ALPINA, Mario Cereghini
Rimasta per secoli al fondo delle valli, quasi per un timore reverenziale, pare che l’architettura abbia iniziato, anche se in ritardo, ad arrampicarsi sulle Alpi.E’ proprio durante il periodo di decadenza romana che iniziò a esistere un’architettura alpina che si sviluppa di mano in mano, specialmente dal XVII secolo con forme proprie influenzate dalle contingenze climatiche e tecniche e da una tradizione particolare nella quale si possono riconoscere molto spesso, trasfigurati, i motivi più diffusi della tradizione aulica.

PITTURA SULLE STRUTTURE, Sp.
Insieme all’esperienza di una casa costruita a Milano da Marco Zanuso e decorata esteriormente dal pittore Dova, si propongono alcuni esempi di antiche facciate dipinte.

CASE NEL BOSCO, Agnoldomenico Pica
L’abitazione monofamiliare sembra aver avuto particolare successo e diffusione in Germania, in relazione al gusto e alle tradizioni tedesche.Nell’architettura moderna si possono distinguere due “tradizioni” nella casistica di abitazioni monofamiliari, la “razionalista” di Mies van der Rohe e Neutra e quella che, influenzata da motivi folkloristici, risale a Wright ed ebbe uno sviluppo indipendente proprio nei paesi tedeschi.

SCUOLA IN TORMARANCIA,Architettura di Furio Fasolo, articolo di Ugo Diamare
Furio Fasolo ha costruito a Roma la Scuola di Lavoro Femminile, degna di nota per la purezza della soluzione strutturale in cemento armato e per la rigorosa economia della costruzione così come per la disposizione planimetrica che, con motivi attuali, re interpreta la pianta del classico “gymnasium” .

CASA DELL’ALLIEVO DELLA SCUOLA MURARIA,Architettura di Amerigo Belloni, L.M.
Belloni ha progettato la nuova sede per la Scuola Muraria di Milano, della quale è direttore. La casa sarà costruita dagli alunni stessi. Il disegno è degno di nota per la chiarezza della pianta e la semplicità della struttura.

MUSEO POLDI PEZZOLI, A. D. P
Per la nuova apertura a Milano del Museo Poldi Pezzoli, del suo restauro effettuato dall’architetto Reggiori e della sua riorganizzazione per opera del direttore Gregorietti, l’autore pone in rilievo il singolare valore delle collezioni d’arte minore che il Museo propone e invita a un’ampia illustrazione di queste opere, che fino a oggi non esiste.

COMPOSIZIONE DI UNO SPAZIO, DECORAZIONE DI VITTORIANO VIGANO’, Luigi Moretti
Per la decorazione di questo dormitorio di Viganò, l’autore sottolinea che esite, tra alcuni architetti, la tendenza a risolvere lo spazio interno non come una serie di episodi ma secondo una unità di sintesi, una “continuità speciale”, ottenuta con i mezzi più semplici .

ALBINI DECORATORE, Carlo Pagani
Pagani, per illustrare i mobili che Franco Albini (con la collaborazione di L.Colombini e E.Sgrelli) ha ideato per la Rinascente, sottolinea il contributo di Albini nella formazione di un gusto moderno italiano nella decorazione. Il coerente impegno, già ventennale, di questo architetto nell’ambito della decorazione ha lasciato una profonda impronta in quella che si può considerare, anche di fronte ad altri Paesi, l’espressione italiana in questo particolare settore.

MODELLO DI ARREDO, DISEGNO DI CARLO PAGANI, L.M.
Questo arredo, ideato dall’architetto Carlo Pagani e realizzata dalla Rinascente di Milano, comprende: anti-sala, cucina, bagno, stanza per la cameriera, terrazza, stanza matrimoniale e stanza per un figlio. I mobili sono quasi tutti in legno, in cucina si è disposto un frigorifero in acciaio inox, in terrazza si sono usate sedie in ferro e vimini e una sdraio con applicazioni in gommapiuma. La cucina è attrezzata con frigorifero e cucina elettrica.

ARTE E COSTUME A PALAZZO GRASSI, L. M.
Nell'estate del 1952 il “Centro Internazionale delle Arti e del Costume” organizzerà a Venezia, nella sua sede a Palazzo Grassi, un'esposizione intitolata “Via della seta”, volta a ripercorrere la nascita e lo sviluppo secolare, la gloria e l'attuale decadimento di questo prestigioso tessuto. Nel 1951 il Centro organizzò nella sua sede due esposizioni , la prima illustrava il “costume nel tempo”; la seconda si dedicò alla scenografia teatrale del XVII secolo, definita “Il secolo dell'invenzione teatrale”.

MODERNI ARGENTI A VENEZIA, Astone Gasparetto
Per iniziativa dell'"Istituto Veneto per il Lavoro” si organizzò a Venezia la prima di una serie di esposizioni periodiche dedicate all'argenteria moderna. L'esposizione riunì diverse opere italiane, tedesche, inglesi, olandesi e danesi. Le opere presentate (circa 320) affermarono l'esistenza in Europa di tre principali tendenze: la italiana, architettonica e naturalistica, piuttosto audace; la inglese, ancora legata a una ferma tradizione nazionale; la danese- sicuramente la più interessante- in cui la forma ha un'armoniosa aderenza alla funzione. Gli olandesi oscillano tra la scuola danese e “l'industrial design” puro, mentre i tedeschi, nonostante l'esperienza moderna, sembra che siano ancora orientati verso le nostalgie medioevali. ●

DI ALCUNE OSSERVAZIONI DI ROGER FRY SULL'ARCHITETTURA, Giulio Carlo Argan
L'Autore spiega e sviluppa certe osservazioni di Roger Fry sull'opposizione tra la scultura occidentale antica e la scultura negra. Come Fry e Hildebrand, l'autore vede nella scultura europea un "tentativo di risolvere il dualismo tra materia e spirito, riassorbendo l'intera realtà nella spiritualità della forma" ; tentativo fallito, a suo avviso, perché di fatto arriva solo a stabilire l'equivalenza e la possibilità di interscambiabilità dei due termini. Nella scultura negra invece forma e materia sono inseparabili, e la nozione logica dell'oggetto è inesistente. Di conseguenza la scultura negra può essere considerata come un'elaborazione della materia, mentre la scultura occidentale può essere considerata una elaborazione dell'oggetto. Rimane, sia dall'arte primitiva che dall'arte classica, il processo, piuttosto moderno, che consiste nell'incorporare all'interno della scultura esperienze sensoriali che permettano una traduzione plastica della luce, dell'atmosfera e del colore.

G.Becatti, HERMES DI OLIMPIA: IV O II SECOLO?, Giovanni Becatti
L'Hermes di Olimpia, scoperto nel 1877, all'interno della cella nel tempio di Era ad Altis,
viene da subito considerata un'opera autentica di Prassitele il Grande (IV secolo a.C.) e dunque ammirata come esemplare incomparabile di arte statuaria classica. Benndorf, nel 1878, e Boetticher nel 1883, hanno messo in dubbio l'esattezza di tale datazione (IV secolo) e sono stati più inclini ad attribuire l'opera a un più recente Prassitele del II secolo a.C . In seguito Aristide Malloil, rifiuta l'ipotesi che l'Hermes di Olimpia e la Venere del Vaticano di Prassitele possano essere opera dello stesso scultore. Nel 1933 la famosa attribuzione viene nuovamente ridiscussa: Blumel, sulla base di osservazioni tecniche, esclude che l'opera possa risalire al IV secolo e ritiene piuttosto che si tratti di una copia romana. Altri propongono di considerare l'Hermes come un originale ritoccato e restaurato ai tempi dei Romani, ma i più restano convinti che l'attribuzione primitiva sia la più valida. Con i progressi e perfezionamenti degli studi archeologici, diviene oggetto di attualità. Blumel conferma (1948) il suo dubbio riguardo l'attribuzione primitiva ed esclude anche che si tratti di copia romana; propone di attribuire l'opera a un Prassitele del II secolo a.C , che ha due firme su frammenti nelle basi di Pergamo. Le osservazioni tecniche di Blumel, la mancanza di copie e la stessa tipologia, pendono per l'attribuzione ellenica ma non è tuttavia privo di ragione che una così grande parte della critica sostenga l'attribuzione primitiva. A questo punto Becatti propone un'ipotesi conciliatrice: si tratta di un'opera di Prassitele del II secolo, ma questo, probabilmente discendente da Maitre, avrebbe ripreso l'espressione stilistica "attraverso l'emulazione e una profonda risonanza, tinta di virtuosismo."

STRUTTURA E SEQUENZE DI SPAZI, Luigi Moretti
Un'architettura si legge per mezzo di termini attraverso i quali si esprime: chiaroscuro, plasticità, tessuto costruttivo, spazio interno, etc. Non si può nell'atto rapido e complesso che è la visione di un'opera di architettura, leggere separatamente i termini perché si passa da uno all'altro con una variabilità infinita. Tuttavia, giacchè ogni termine è legato agli altri entro un continuamento essenziale, sembra consentito ad un'analisi critica dell'opera architettonica prendere uno solo degli aspetti espressivi come capace di ricapitolare l'opera stessa e di fare su di esso delle osservazioni valide per l'opera tal quale è in realtà. E' tuttavia un processo pericoloso perché si finisce per prendere quest'unico aspetto non come realtà astratta, cioè come un simbolo, ma come la realtà nella sua interezza. Si possono notare a tal proposito degli errori della critica passata su valori puramente pittorici o plastici o su valori puramente costruttivi. Certamente un aspetto sembra più rappresentativo degli altri- dunque più facile da esaminare- e si rivela inoltre di grande interesse da meritare un approfondimento: lo spazio interno è vuoto di un'architettura, spazio verso il quale la critica moderna ha già volto la sua attenzione. I legami tra lo spazio interno e l'architettura che lo delimita, sono innumerevoli; basta pensare che lo spazio ha per involucro quella superficie che lo condiziona e che lo spazio ha generato. Lo spazio interno ha delle qualità proprie e se ne possono definire quattro considerabili fondamentali: a) la forma geometrica, b) la quantità di volume, c) la densità di luce, secondo la luce che lo attraversa, d) la "pressione" o carica energetica che è variabile in ogni punto dello spazio alla sua distanza nei confronti delle masse murarie e dall'energia ideale che è capace di liberare. L'autore non desidera fare un'analisi più approfondita delle qualità dello spazio preso isolatamente, cioè in senso assoluto, ma espone rapide note sulle sequenze dei diversi volumi elementari che compongono lo spazio interno di un'architettura. Questo studio ha un carattere "differenziale", di cui l'autore è indotto a esaminare le differenze nei rapporti, o quattro specifiche qualità, tra un volume e l'altro, la loro sequenza, il loro concatenamento con lo spazio interno. Perciò l'autore esamina le "sequenze" ottenute attraverso la differenza delle forme geometriche, delle quantità di volume, delle densità di luce, della pressione. Analizza alcuni esempi caratteristici di queste sequenze. Il gruppo ternario della Villa Adrina, il Portico del Pecile, l'aula "dei Filosofi", il "Natatorio" è rappresentativo per le sequenze relative alla diversità delle forme geometriche. Due sale del Palazzo Ducale di Urbino, come esempio di sequenza relative alla quantità di volume. Il Palazzo Thiene di Palladio come concatenamento esemplare di forme e quantità; la Rotonda di Vicenza come stereometria mirabilmente organizzata tra le quattro qualità di differenze. L'autore esamina più particolarmente la Basilica di San Pietro in Vaticano e mette in rilievo in qual maniera e come nella sequenza di questa architettura universale, i valori di quantità e di pressione, cioè gli effetti elementari e più immediati hanno un peso decisivo. Esamina poi la stereometria di due chiese di cui Guarini ha eseguito le piante e le altre architetture del XVI secolo dell'arte barocca. Infine l'autore fa un'analisi rapida di alcune opere di architettura moderna, mettendo in rilievo alcune differenze esistenti tra la concezione classica dello spazio interno- alla quale una parte degli architetti moderni si ricollega con grande libertà e sorprendenti effetti- e la concezione di carattere dissociativo o romantico che altri perseguono.

GALLERIA DI “PALAZZO BIANCO”, Allestimento di Franco Albini, articolo di L.M.
La Galleria di Palazzo Bianco è appena stata riorganizzata da Caterina Mercenaro. L’allestimento dei locali, affidato a Franco Albini, può essere considerato un esempio di sistemazione museografica moderna. Nel completo rispetto degli elementi già esistenti dell’architettura del XVIII secolo (volte, pavimento in ardesia, scale monumentali), le camere sono state organizzate con sobrietà, dal punto di vista dello spazio, illuminazione naturale e artificiale in modo da creare l’atmosfera più adeguata alla conservazione e allo studio delle opere d’arte esposte. Per le opere di un interesse meno generale, viene disposto un locale per permettere agli specialisti di studiare qui le opere che non sono esposte al pubblico.

TERMINI DELLA BIENNALE, L.M.
L’ultima Biennale di Venezia rivela, tra le diverse espressioni di cultura moderna, la stessa validità e una simile indifferenza. Tale affermazione è particolarmente sensibile per l’arte astratta e l’arte realistica, le cui antitesi sono più evidenti che intrinseche. A questo scopo è sufficiente considerare, come sostiene l’autore, che: “un segno è arte quando è anche qualche altra cosa che non la sua figura”. Soffermandosi inoltre a dire che il linguaggio pittorico è un insieme di fatti particolari, sempre diversi e incongrui, l’autore afferma che ogni categoria di espressione non ha di per sé, nel tempo come parte di espressione, più valore di un’altra. Nell’ambito di questi “ismi” deserti rimangono perciò in piedi solo le personalità e le loro potenze.

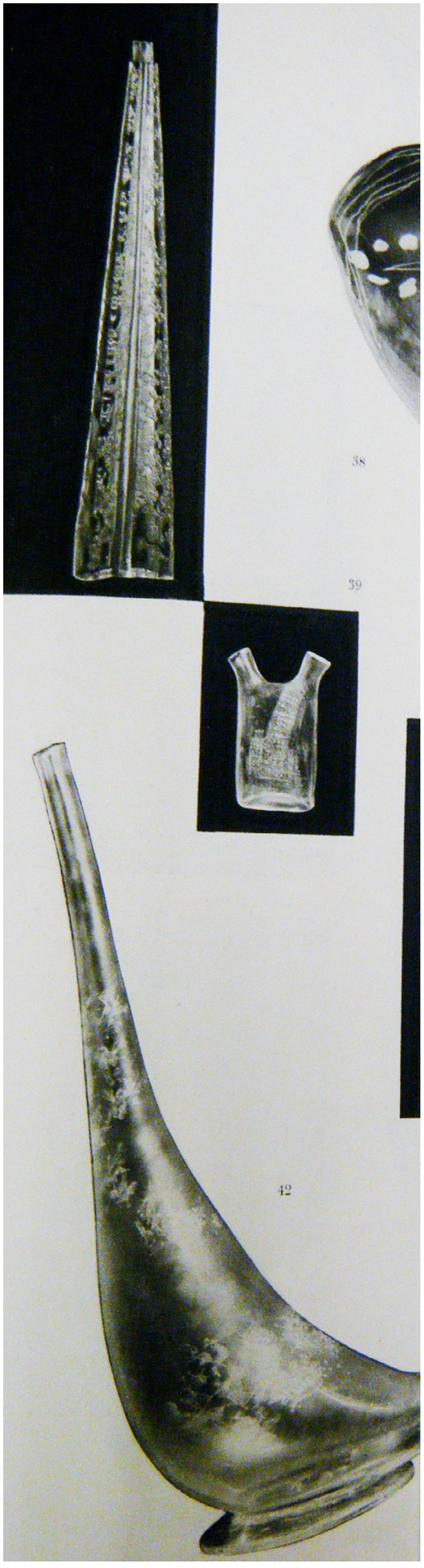
LA CASA DELL’ASTREA, Architettura di Luigi Moretti, S.
La casa della Cooperativa Astrea è stata costruita su progetto dell’architetto Moretti, al limite del quartiere Monteverde a Roma, su un terreno esposto a Nord. L’esposizione del terreno ha determinato la necessità di difendere dal freddo di tramontana e dai venti per le aree di riposo e di soggiorno. La disposizione planimetrica dell’edificio è di quel tipo economico, oramai acquisito, che l’architettura sembra accettare come un dato di fatto precostruito obiettivo, anche se fondamentalmente discutibile. La massa emerge spontaneamente dall’irregolarità del terreno. E’ evidente dentro questo edificio la ricerca di una grande dignità di forma, che rifletta la “dignità dell’uomo” e della sua casa. L’architettura dell’Astra è un fatto nuovo come forma, come anche è nuovo l’impegno di sollevare una costruzione di limitato costo,eretta con materiali scarni, a una acuta intensità di espressione

CHIESA DI RECOARO-TERME, Agnoldomenico Pica
Esaminiamo qui, a proposito della Chiesa di Recoaro-Terme, realizzata da G.Vaccaro, i valori strutturali e rappresentativi dell’opera. Dopo aver rimarcato la coerenza dei rapporti tra la struttura e la funzione espressiva, l’autore sottolinea l’interesse del nuovo edificio che è libero da ogni schema planimetrico prestabilito. Accanto alla chiesa di Vaccaro, un presbiterio di Furio Fasolo e un campanile di Giulio Roisecco sono attualmente attualmente in costruzione.

PRINCIPI DI ARMONIA IN ARCHITETTURA, Giuseppe Vaccaro
A proposito dei problemi sulla “massima invarianza”, l’autore studia alcuni casi particolari di proprietà grafica (allineamento, convergenza di linee, angoli identici) che rimangono invariabili anche se cambia il punto di vista. Le osservazioni sperimentali dell’autore dimostrano l’esistenza, nelle figure che determinano un’opera architettonica, di certe proprietà grafiche che costituiscono, nel loro complesso, una “struttura rigida” la quale, essendo indeformabile dal punto di vista della prospettiva, dovrebbe così regolare la dimensione temporale dell’architettura. Un ulteriore esame delle figure proposte permette all’autore di stabilire inoltre una connessione tra le proprietà grafiche e le proporzioni.

ORGANISMI PUBBLICITARI, A.D.P.
I due padiglioni costruiti da MM. Baldessari e Grisotti per la società Breda alla Fiera di Milano nel 1951, poi nel 1952, costituiscono due esempi notevoli di architettura pubblicitaria. Nel padiglione del 1951, sono stati raggiunti i grandi effetti spettacolari e una forza pubblicitaria particolarmente efficace, con una grandiosa costruzione industriale adattata a uso eccezionale (un tunnel sospeso che funge da passaggio per il pubblico). Nel padiglione del 1952, l’effetto psicologico della pubblicità è stato affidato unicamente all’effetto plastico delle forme pure, di una efficacia sorprendente.

TERRAZZA SUI PLATANI,Architettura di Carlo Pagani e Vittoriano Viganò, articolo di Mor
L’edificio residenziale costruito a Milano da C.Pagani e V.Viganò costituisce un esempio di architettura adattata alla natura dell’ambiente. Le aperture, l’inclinazione degli elementi parietali della facciata, la disposizione delle terrazze e delle tende da sole, dunque il ritmo stesso dell’architettura, è determinante per rispondere alla volontà di ottenere una sorta di inclusione della vegetazione esteriore con lo spazio interno della casa.
U.Diamare, Hotel e appartamenti per le vacanze ad Albissola Marina
L’edificio costruito sulle rovine di un vecchio hotel distrutto dai bombardamenti nel 1943, è destinato, da una parte, a hotel, dall’altra parte ad appartamenti. Le logge ampiamente aperte sul mare, il profondo portico al piano terra, le pareti quasi senza aperture sui lati, traducono in termini contemporanei i motivi immutabili dell’architettura ligure.



CASA MONOFAMILIARE, S.
La casa monofamiliare, costruita dagli architetti A.Magnaghi e M.Terzaghi a Malnate (Varese) risolve il tema dell'abitazione singola in termini medi e possiede evidenti vantaggi legati a una buona organizzazione planimetrica e un'eleganza delle forme.

RIFUGIO PER LE VACANZE, Sisto Villa
Si tratta di una piccola casa per le vacanze, costruita a Cernobbio (Lago di Como) in uno stile semi-razionale, semi-rustico, con un acuto senso del paesaggio. Tutta l'organizzazione planimetrica dell'abitazione è legata al fatto che, durante i mesi in cui la casa è abitata, si è soliti trascorrere più tempo in giardino che all'interno della casa.

SCUOLA D'ARTE A NOVARA, Sp.
Il progetto per la nuova Scuola di Belle Arti a Novara, prevede un edificio di sei piani a torre poligonale, con fasce di finestre continue protette da vele ellittiche in cemento disposte secondo l'andamento dell'incidenza solare. L'interno sarà arricchito con opere e decorazioni di Nino Di Salvatore, Bruno Munari e Atanasio Soldati.

EDICOLE TRA I CIPRESSI, Sp.
Mostriamo qui due cappelle funerarie, l'una costruita con "tende" di granito da Giuseppe Pizzigoni nel cimitero di Bergamo, l'altra progettata da Agnoldomenico Pica per il cimitero di Busto Arsizio

MOSTRA D'ARTE FLOREALE A ZURIGO, Gabriele Fantuzzi
L'esposizione "Um 900" che ha avuto luogo a Kunstgewerbemuseum a Zurigo è stato il primo tentativo serio di stabilire una linea genetica del gusto contemporaneo. L'esposizione, organizzata dal dr. Itten, ha raccolto le opere della Secessione Viennese, dello Jugenstil tedesco, dell'Art Noveau belga e di diversi paesi europei ed extra-europei

ARTE E TELEVISIONE, Luigi Moretti
Attiriamo qui l'attenzione sull'importanza che potrebbe avere, attualmente in Italia, la televisione nell'ambito della formazione di una cultura visuale e della diffusione dell'arte

APPARTAMENTO ROMANO, Dir.
Esempio di arredamento di un appartamento realizzato in un edificio già esistente e caratterizzato da spazi e volumi non proprio abituali in quanto si tratta di un piano attico con accesso alla terrazza sovrastante.

UNA SCALA DI COLORE, L.M.
Nella singolare stanza di soggiorno creata da Paolo Chessa per questa casa di campagna, una scala-armadio posta al centro e dipinta con colori vivaci costituisce il culmine della composizione e propone una soluzione della forma e della funzione nel volume-colore.

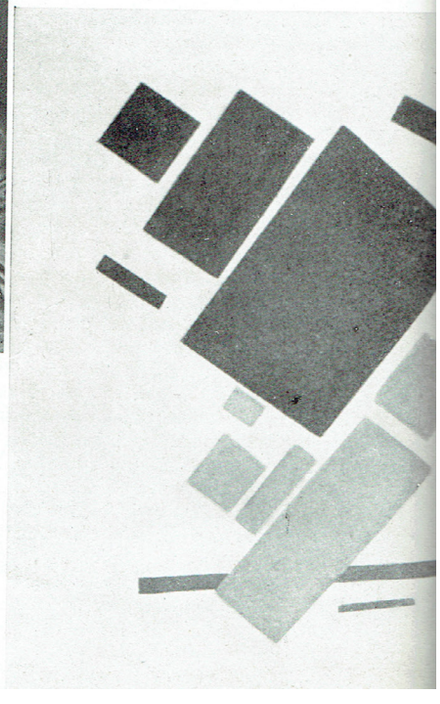
REGIA DI UN NEGOZIO, Mor.
La drogheria arredata a Milano, con grandissima semplicità di mezzi, dagli architetti Pagani e Viganò può essere considerato come un esempio di utilizzo funzionale, a causa di una stretta coerenza nel modo in cui gli architetti hanno organizzato gli spazi in maniera che ciascun elemento converga all'unico scopo che è la principale necessità di un negozio: l'esposizione dei prodotti.

CINQUE SECOLI DI ARTE MURANENSE, Astone Gasparetto
La XXVI Biennale ha dedicato una vasta esposizione retrospettiva al vetro di Murano. L'allestimento di questa esposizione è di N.Barbantini, G.Mariacher e G.Ponti, la disposizione è di V.Vallot. L'esposizione- attraverso una selezione di pezzi rari- fa una rassegna sull'arte dei vetri di Murano dopo il XV secolo, ossia dopo la "Coppa Barovier". Caduta in decadenza alla fine del XVII secolo, l'arte vetraria veneziana è rinata- con una tecnica di nuovo particolare- negli ultimi venticinque anni del XIX secolo. Ma è sicuramente durante gli ultimi cinquanta anni che raggiunge, con nuove ambizioni, gli antichi obiettivi dell'arte. ●

1

3

2 4



1. *Wassily Kandinsky. Composizione* (1911), *acquarello.* - 2. *Francis Picabia. Processione a Siviglia (1912).* - 3. *Ritratto di Kandinsky.* - 4. *Kasimir Malevich. Composiz. suprematista (1914)*

ArcDueCittà. Magazine

numero 1
Luglio 2016

Direttore Responsabile
Ernesto d'Alfonso

Redazione centrale
Lorenzo Degli Esposti
Maria Lucrezia De Marco
Matteo Fraschini
Valentina Lecchi
Federico Marani
Ariela Rivetta

Editing
Arc2città
sito internet
Nu.Clear // Studio Editoriale
Progetto grafico
Marianna Sainati

Autorizzazione del Tribunale di Milano
n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553